BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

La transición del drama a la narraturgia en tres autoras mexicanas: Maruxa Vilalta, Mónica Perea y Gabriela Román

TESIS

para obtener el título de

LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

VANIA ITZEL HERRERA CABRERA

201425123

DIRECTORA DE TESIS: DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

MAYO 2020

ÍNDICE

Agradecimientos 6

0. Introducción 8

Capítulo 1: El drama y la narraturgia en la obra de teatro como texto literario 10

1.1 El concepto de drama en la antigüedad 10

1.1.1 Aristóteles y la tragedia 10

1.1.2 La clasificación de géneros en Platón 11

1.2 El concepto de drama en los estudios teatrales 12

1.2.1 Del formalismo al estructuralismo 12

1.2.2 La evolución del concepto de drama 13

1.3 El concepto de narraturgia en los estudios teatrales 20

1.4 El concepto de posdrama en el teatro 22

Capítulo 2 Panorama general de la dramaturgia en México 25

2.1 Reflexiones en torno al teatro de los primeros siglos del México independiente 25

2.2 Nueva ola de dramaturgia mexicana 27

2.2.1 Rodolfo Usigli 28

2.2.2 Emilio Carballido, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña 29

2.2.3 Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman y Estela Leñero. 30

2.2.4 Reflexiones en torno al teatro mexicano del siglo XX 34

2.3 Maruxa Vilalta 36

2.4 Mónica Perea 38

2.5 Gabriela Román 39

2.6 Panorama de la dramaturgia en México escrita por mujeres 39

Capítulo 3: Análisis de la dramaturgia de Maruxa Vilalta y la incidencia en la dramaturgia contemporánea de dos autoras: Mónica Perea y Gabriela Román 41

3.1 Las autoras y sus trayectorias 41

3.1.1 La propuesta estética de Maruxa Vilalta 41

3.1.2. La propuesta estética de Mónica Perea 47

3.1.3 La propuesta estética de Gabriela Román 47

3.2 Las obras 48

3.2.1 *Nada como el piso 16* 48

3.2.2 *La acidez de las mariposas* 51

3.2.3 *Iridiscentes* 53

3.3 Análisis de los elementos dramáticos 55

3.3.1 Recorrido de las obras 55

3.4 Análisis de los elementos narratúrgicos 70

3.4.1 Monólogo 71

3.4.2 Dramaturgia discursiva 76

3.5 Análisis de los elementos posdramáticos 81

4. Conclusiones 86

5. Bibliografía 90

Agradecimientos

Cuando se es pequeña los anhelos se convierten en realidad al pestañear. Una piedra es un caballo y una lata vacía un buque de guerra. Mis papás hicieron posible que los límites sólo fueran preguntas que me invitaban a descubrir cosas nuevas. Gracias por eso.

Axel, el único hermano que tengo, y también el único que necesito; gracias por permitirme ser fuerte, valiente y entregarme a cambio toda tu dulzura y bondad.

Donsil, mi abuelo de 95 años, gracias por hablar conmigo cuando más lo he necesitado y por enseñarme a amar.

A mis amigas de la primaria, a mis amigas de la secundaria, a mis amigos de la prepa. A los que perdí por la guerra contra el narcotráfico. A los que nunca pudieron escapar del hambre y el frío.

A mis amigas y amigos de la universidad: Jesús, Andrea, Silvana, Erick, Yola, Juan y Andrea por ser mi casa, mi familia y mi hogar durante todos estos años.

A Toño por la confianza, el amor, el cariño y el apoyo. Por leerme e invitarme a seguir con esta tesis cuando ya me estaba desanimando.

A la doctora Samantha por confiar en mí y por permitirnos aprender juntas. Por ser una maestra increíble y por cuidarme tanto.

A todas las maestras y maestros que han estado en mi vida.

A mí. Por estar.

Para Kenji, Filis y Xareni,

porque no saben leer, pero saben sentir.

0. Introducción

Los dramaturgos son considerados como escritores menores para los escritores de "literatura seria" y estorbos para los directores y actores de teatro, por lo cual la figura de los dramaturgos desde el siglo XX quedó aún más relegada de lo que ya estaba para el panorama de la literatura en general, donde los únicos que los conocían era la gente que se dedicaba al teatro y a su estudio, pese a tener propuestas literarias tan determinantes como cualquier otro escritor de renombre dentro de cualquier otro género.

Maruxa Vilalta fue una escritora española que se nacionalizó como mexicana, ya que fue parte de los niños que llegaron tras la guerra civil española. Como escritora se decantó como dramaturga por ser de las primeras mujeres que cursaron la Licenciatura en literatura dramática y teatro en la UNAM y por vivir la ebullición de la nueva ola de la dramaturgia mexicana, en donde los dramaturgos se volvieron sumamente importantes para el panorama de la literatura en general. Sin embargo, las mujeres de esta generación quedaron opacadas y pareciera que en la historia de la literatura y específicamente de la dramaturgia, no hubo mujeres que aportaran nada a la forma en que actualmente se hace y se piensa el teatro como texto literario.

Este es el caso de la autora en cuestión, quien con una producción tan concisa como la de Rodolfo Usigli, no figura hoy en día en los estudios literarios ni teatrales. Sus obras editadas por el Fondo de Cultura Económico suman un total de 18 piezas teatrales, las cuales fueron puestas en escena entre 1970 y 2007, que además exploraron una forma de escribir teatro en México conocida como narraturgia, que hoy en día es el punto medular de la discusión teatral por tratarse de una nueva manera de producir piezas dramatúrgicas, y que pese a haber sido pionera en perfilarse como una productora de textos literarios con fines teatrales más

narrativos que dramáticos, no ha obtenido el lugar que merece, ni en los estudios literarios ni en los teatrales.

Mónica Perea es una dramaturga contemporánea nacida en el 86, cuya producción aún se encuentra en proceso, sin embargo, a lo largo de sus años más prolíficos, ha conseguido forjarse una extraordinaria reputación como dramaturga y directora. Gabriela Román, al igual que Perea, es su contemporánea ya que ambas nacieron en el mismo año. Román, también es una dramaturga que se ha involucrado en la dirección, no obstante, a diferencia de la primera, sus últimos años los ha dedicado a la escritura de otras obras de teatro.

Así como Vilalta, las dramaturgas contemporáneas, hoy en día, no son un foco que llame la atención, a pesar de que sus obras son sumamente prolíficas y propositivas, como observaremos en el análisis que se realiza en el siguiente trabajo de investigación. Mónica Perea y Gabriela Román siguen una tradición dramatúrgica que es legado de muchas pioneras y pioneros como lo fue Maruxa Vilalta para su época, por lo cual en la presente investigación abordaremos los elementos que comparten entre sí, la manera en que influyen técnicas formales explotadas por Vilalta y heredadas a las dramaturgas más jóvenes por medio del análisis de tres obras.

Capítulo 1: El drama y la narraturgia en la obra de teatro como texto literario

1.1 El concepto de drama en la antigüedad

1.1.1 Aristóteles y la tragedia

El drama como uno de los conceptos centrales, en los estudios teatrales, es una idea que ha sido descentralizada con el paso del tiempo, sin embargo, estuvo arraigado a la creación y estudio del teatro durante al menos 10 siglos, por lo que, cuando los estudios literarios se comenzaron a perfilar como ciencias con objetos de estudio tan serios como los de las ciencias duras, en el teatro, también se empezaron a desdoblar conceptos y teorías desde diversas ópticas.

En la *Poética* de Aristóteles, este incluye un apartado en donde explica la tragedia y sus implicaciones:

> La tragedia es imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones. (8)

Vale la pena resaltar que, para los griegos la tragedia era un arte complejo en el que la representación de la misma era el resultado final. Para este trabajo no necesitaremos ahondar en la definición de tragedia de Aristóteles ni en las partes que la componen, puesto que no es el objetivo de esta investigación, en cambio, consideramos de vital importancia resaltar lo siguiente: el drama como idea central del teatro parte de esta definición de tragedia. El drama se convierte en el eje central de la representación de la que habla Aristóteles y no es otra cosa que la forma en que se lleva a cabo la mímesis y la catarsis, es decir la imitación para conseguir una metamorfosis espiritual.

Ahora, siguiendo con esta idea del teatro en el mundo clásico es momento de hablar de la clasificación que existía en ese entonces, que, si bien Aristóteles desglosó en su *Poética* completa, a nuestros días no llegó la parte que explicaba la Comedia. Según lo encontrado en las investigaciones históricas existían tres tipos de representaciones que prevalecieron al menos 10 siglos después de la caída del mundo griego: la tragedia, la comedia y la farsa. Si bien para Aristóteles, la tragedia era la más sublime de estas tres, por las razones que expone a lo largo de toda la Poética, la comedia y la farsa coexistieron con esta.

Es prudente recalcar esto, debido a que doce siglos después, en la primera parte del barroco, aunque la tragedia seguía siendo considerada como un teatro de mayor prestigio, el drama estaba presente en la comedia y en la farsa: una mímesis que desembocaba en la catarsis, con recursos muy disímiles entre sí, pero cuyo resultado en esencia seguía siendo el mismo. Haciendo una analogía con los postulados de Aristóteles, el drama, en la tragedia, era lo que él llamaba "fábula", que no era otra cosa que la imitación de una acción o la composición de los hechos (14 y 15).

1.1.2 La clasificación de géneros en Platón

La clasificación práctica de los géneros que propone Platón en el libro tercero de *La República* se basa en las distinciones entre *logos*, lo dicho, y *lexis*, el modo de decir, y entre mímesis y diégesis como tipos de *lexis*. La mímesis o imitación corresponde al discurso del personaje que el autor imita o reproduce, mientras que la diégesis o relato puro se refiere a lo que cuenta el poeta hablando de su propio nombre. Resultan así dos géneros puros: el narrativo o diegético, representado por el antiguo ditirambo, y el mimético, que vendría a

coincidir con el teatro, además de un género mixto o alternado (narración y diálogos), cuyo ejemplo clásico sería la epopeya.

La teoría platónica se circunscribe, pues, al ámbito de lo verbal, de la dicotomía *lexis/logos*, pero los conceptos en los que se basa, que continúan demostrando su operatividad teórica en la poética contemporánea, como tendremos ocasión de verificar, admiten ser aplicados con provecho incluso fuera del ámbito para el que fueron pensados, el de la creación exclusivamente verbal.

Platón en ningún momento hace alusión al drama que observamos en Aristóteles, sin embargo, sus postulados son un punto que se contrapone a lo dicho por Aristóteles, ya que ambos diferían en el concepto de mímesis: para Aristóteles no importaban la *lexis* ni el *logos*. Así pues, esta primera revisión nos ayuda a observar el lugar en el que se encuentra el concepto de drama en el mundo griego, ya que el concepto parte de estas bases para evolucionar y ampliar sus términos.

1.2 El concepto de drama en los estudios teatrales

1.2.1 Del formalismo al estructuralismo

El formalismo ruso sentó un antes y un después en el análisis de la literatura como objeto de estudio. Como no es objeto de este trabajo detallar los alcances y las diversas corrientes que abarcó el formalismo, nos centraremos en los estudios que se relacionaron con el teatro. Jiri Veltrusky formó parte del círculo de Praga, siendo discípulo de Jan Mukarovski. Las ideas que heredó de su mentor, provenían de ambas fases de este, desde que estaba en el formalismo y luego cuando fue definitivamente estructuralista.

En el formalismo, propiamente, nunca se consideró al teatro como una pieza literaria fundamental, como sí lo fueron el cuento y la novela rusa, que sirvieron para ejemplificar las teorías que estos estudiosos sostenían. Sin embargo, Mijaíl Bajtín, cuando postula la polifonía en la narrativa, no se olvida de remarcar que esta se hereda del teatro mismo, en donde los diálogos de distintos personajes forjan el pilar de una historia que es contada, o sea narrada. Fuera de esta breve alusión, la cual abordaremos más adelante, escasamente se volvió a hacer alusión al mismo.

Jiri Veltrusky centra sus postulados estructuralistas, y posteriormente semióticos, en el teatro como pieza literaria. Su mentor, Mukarovsky, le dejó bases muy fuertes sobre la intención real de un creador con respecto a su obra, con un sistema que permitía cuantificar la interpretación personal de cada espectador. Aunque Mukarovsky lo planteó para las artes visuales, Veltrusky encontró en la semiótica una respuesta para sus ideas con relación al teatro como expresión artística completa.

1.2.2 La evolución del concepto de drama

Jiri Veltrusky y la semiótica teatral sentaron un antes y un después en la forma en la que se reconocía el teatro como un arte completo y que se nutría de los estudios literarios que otros teóricos como Bajtín y la escuela que dejó, luego vieron en Veltrusky a alguien con una idea propositiva respecto al teatro.

Veltrusky en su libro *El drama como literatura*, afirma que el drama se refiere al texto escrito con la finalidad de ser representado, pero no por cualquier clase de representación sino la de un grupo de actores cuyo objetivo sea la puesta en escena para un público (29). Él

como un lector ávido del teatro clásico y el contemporáneo a su época, notó cómo la clasificación de Platón, a pesar de cierta, requería una actualización conceptual focalizada en la mímesis y la diégesis, ya que no se trataba de opuestos, sino de partes de un todo.

Jiri Veltrusky nota cómo en el teatro hay fundamentalmente dos partes. La de la pieza literaria y la de la interpretación. Ya vimos que el drama, para él, es la intención que se encuentra inscrita en la primera para llevar a cabo la segunda. Formalmente, este teórico nombró esta dicotomía como Ficción dramática y Ficción escénica. No es casualidad que la Ficción dramática atienda al texto escrito por un dramaturgo, ya que él sostenía que la intención interpretativa del teatro estaba inmersa en el texto, y que, de ambas, esta era la que le incumbía a la literatura y a los estudios literarios.

Desgraciadamente, él se centró en la Ficción Escénica, ya que luego de *El drama como literatura* (1942) escribió *Semiótica teatral* (1953) en donde, aunque plasmó la dicotomía que tanto le preocupaba, se centró en el estudio de la representación con relación a la llamada Ficción Escénica, y no a la primera, la que correspondía al texto literario y su inmanente función dramática, en el sentido que Veltrusky lo entendió y expuso conceptualmente.

Y es aquí en donde encontramos el primer rastro del concepto teórico de drama en los estudios literarios, ya que Veltrusky afirma “los estudios teatrológicos se componen de dos, principalmente, de los estudios teóricos del teatro y de los estudios teóricos del drama […]” (89). Como ya se mencionó, lo que él entiende como teoría del teatro es la parte de la representación, mientras que la teoría del drama es la que se encarga de estudiar la pieza literaria.

El teatro, como cualquier género literario se renovó y evolucionó, convirtiéndose en algo que distaba mucho de lo que los estudios referían, así que, a su par, toda la teoría que buscaba explicarlo también se transformó. En esta misma línea encontramos a Bertolt Brecht, quien en su libro *Escritos sobre teatro* (1931) aporta la atinada comparación que hace de las formas épicas y las dramáticas en el teatro, como podemos ver en la tabla que se muestra a continuación:

Formas Dramáticas	**Formas Épicas**
Se actúa.	Se narra.
El espectador se ve envuelto por la acción escénica.	El espectador mantiene una actitud de espectador.
Se absorbe su actividad.	Se despierta su actividad.
Se le hace experimentar sentimientos.	Se le obliga a adoptar decisiones.
Se ofrecen vivencias	Se ofrecen imágenes de mundo.
Al espectador se le introduce en la acción escénica.	Al espectador se le coloca frente a la acción escénica.
Se sugiere.	Se argumenta.
Se le mantiene en las sensaciones.	Las sensaciones lo conducen al estado de conciencia.
El espectador simpatiza.	El espectador reflexiona.
El ser humano es algo conocido.	El ser humano es motivo de indagación.
El ser humano es inmutable.	El ser humano es mutable y capaz de generar cambios.
La tensión avanza hacia el desenlace.	La tensión se mantiene en todo momento.
Las escenas son interdependientes.	Las escenas tienen sentido en sí mismas.
La acción va *in crescendo*	La acción es oscilante.
El pensar determina el ser.	El ser social determina el pensar.

Expresión de sentimientos	Expresión de la razón.

Tabla 1: Distinción de Bertol Brecht entre Formas dramáticas y épicas.

(189)

Para comprender en su totalidad la tabla es importante notar cómo para el teórico alemán el concepto de drama no está en el mismo nivel en el que lo concebía Veltrusky, dado que aquí el drama es una de las dos partes que concebía Jiri del drama o la pieza literaria. Para Brecht el drama es la escenificación del texto literario, reduciendo el teatro a una dicotomía más simple que la del Veltrusky, en donde, como se observa en la primera línea de le tabla, el drama se actúa y la épica narra.

Bertolt Brecht reconocía que en el teatro, como arte completo, coexistían ambas y se complementaban, sin embargo también auguraba que en algunas corrientes del teatro alemán y francés, cuyos aportes estéticos siempre estuvieron a la vanguardia con dos grandes escuelas de pensamiento como lo fue el teatro del absurdo y el teatro dialéctico, la lucha entre el drama (la preferencia por la escenificación) y la épica (la prevalecencia de la narración teatral) se estaban volviendo totalitarios, es decir, mientras en tradiciones teatrales más conservadoras como la española, la inglesa o la italiana coexistían de forma más armónica, en las otras se sobreponía uno al otro.

En la tabla podemos notar todos los elementos que son intrínsecos, de acuerdo con Brecht, a la dicotomía bajo la que comprendía el teatro. El teatro épico era un teatro confrontativo e inmersivo con su público, puramente reflexivo de una forma activa con la manera en que era representado y donde el texto en el que se basaba era fundamental y necesariamente actual para su época; mientras que el teatro dramático era uno en donde la interacción del público quedaba relegada a la forma pasiva, la representación sensorial era la

que sobresalía y los textos de los que emanaba solían ser piezas del neoclasicismo y el renacimiento.

Para Brecht en el drama se privilegiaba de la representación por sobre el contenido del que venía, que no era otra cosa que la forma anquilosada y anacrónica del teatro en lugares conservadores, donde las ideas de las piezas literarias no importaban, sino que la innovación en esta clase de teatro manaba de técnicas interpretativas novedosas o poco comunes.

Otro teórico a través del cual podemos observar cómo cambia el paradigma del drama brechtiano es de Peter Szondi, quien en su libro *Teoría sobre el drama moderno: tentativa sobre lo trágico* (1956) plantea un esquema sumamente revelador como a continuación presentaremos.

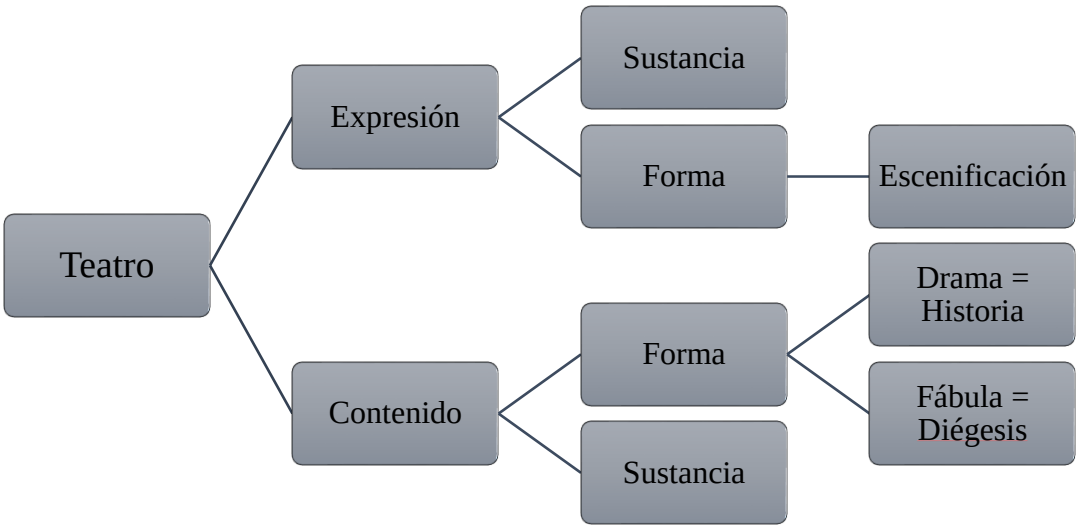

Tabla 2: Diagrama de Peter Szondi.

(76)

La influencia de la teoría de los prolegómenos de Louis Hjemlslev en Sznodi fue determinante para la esquematización que hizo del teatro, en donde, el teórico italiano, al

igual que en Veltrusky, vuelve a una ramificación mucho más compleja que la de Brecht. Para poder explicarlo de una forma más esquemática nos situaremos en la lista siguiente:

1. Sustancia de la expresión: Para Peter Szondi este era el nivel más superficial del teatro, es decir, se trata de la representación que el público dilucida, y su estudio se encuentra en los terrenos de la semiótica teatral y la estética de la recepción.
2. Forma de la expresión: esta escenificación subyace en un plano de interpretación, en donde la focalización estaría ubicada no en la recepción del público, sino en la representación de los actores. De esta, al igual que la primera, se encarga la semiótica teatral.
3. Forma del contenido: Esta es la parte más densa de su postulado, ya que de acuerdo con Sznodi es de donde nace el objeto de estudio de la Dramatología: el estudio del drama en el teatro como escenificación y obra literaria. Esta consta de dos partes, el drama y la fábula. El primero refiere a la historia, la cual es la secuencia ordenada de las proposiciones narrativas que produce la actualización de la diégesis, mientras que la segunda refiere a la diégesis, que es el conjunto de los postulados semánticos en que se basa la organización interna de los microuniversos construidos por el desarrollo del relato.
4. Sustancia del contenido: Es la esencia de la representación contenida en la historia, que cabe en guiños como las notas al principio, que enumera a los personajes, sus características, etc.

Ahondando más en el punto 4, se podría decir que los elementos más comunes de esta clase son las acotaciones o didascalias. Para él existen tres grandes categorías de acotaciones: la acotación para la escena, la acotación para el texto y la acotación para el diálogo. En cada una de esta clase de acotaciones, las funciones variaban en relación con su ubicación en el texto literario.

Las observaciones y apuntes que realizó el teórico italiano sirvieron para explicar el drama moderno, es decir, el teatro que surgió a finales del siglo XIX y el XX, previo a la épica brechtiana, que sirvió como antecedente inmediato para los estudios dramatológicos que inauguró Szondi en la década de los cincuenta.

Szondi reveló que para la existencia de la épica brechtiana fueron necesarios los guiños narrados e ideológicos en el teatro de dramaturgos como Luigi Pirandello, previos a Brecht. Así complejizó la división de la épica que expuso el autor alemán, realizando un sistema más complejo que ayudó a explicar fenómenos dramáticos que no podían reducirse a la interpretación frente al texto literario.

Luego de él, vinieron algunos más como Jean Pierre Sarrazac, quien en su libro *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (1988) agregó a la clasificación de didascalias de Szondi, aquellas internas que funcionaban dentro del texto, y más allá de una especificación dentro de los límites de la sustancia del contenido, formaban parte de la sustancia de la forma, es decir eran parte de una secuencia dramática de los diálogos.

Los inicios de la teoría literaria como la conocemos en la actualidad se remontan al formalismo ruso y su objetivo de tener a la literatura como un objeto de estudio tan riguroso como cualquier otra ciencia. A través de este apartado pudimos observar como el concepto

de drama evolucionó hasta un punto en donde nos ayudará a contrarrestar con los siguientes conceptos medulares de este capítulo.

1.3 El concepto de narraturgia en los estudios teatrales

La aportación teórica de Peter Szondi fue fundamental para que los teóricos posteriores a él retomaran su clasificación para desmentirla o reforzarla. Este fue el caso del teórico español José Sanchis Sinisterra, quien en su libro *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos* (2012) vuelve a la diferenciación entre fábula y discurso (o historia, como se muestra en el diagrama original de Szondi).

De acuerdo con José Sanchis Sinisterra, en una pieza teatral podemos encontrarnos ante elementos narrativos que cumplirían con lo que Genette describe en la narratología, como los tipos de narradores, el tiempo y el espacio, sin embargo, en las piezas literarias teatrales se antepone una distinción muy clara, la epicidad brechtiana asociada a la narración completa y la dramaticidad plena. Siguiendo la forma en la que lo comprendía Szondi:

> Esta relación entre epicidad pura y dramaticidad es un terreno muy interesante para investigar. Se puede trabajar con diversa clase de textos, no necesariamente dramatúrgicos, en los que encontremos un núcleo de significación potente, una capacidad metafórica interesante. En cualquier caso, mediante este tipo de teatralidad podemos constituir un ámbito dramatúrgico asombrosamente complejo y rico, una *teatralidad fronteriza* que está, prácticamente, sin explorar. (46)

La teatralidad fronteriza a la que refiere Sanchis es la misma que investigó Szondi, sin tanto éxito, dado a que, en ese momento, aunque ambas formas lograban convivir en las piezas de teatro, no había obras que se encontraran en el límite de una u otra.

El debate entre si el teatro debe ser drama puro – al que se refiere Aristóteles – o narración, no es fructífera, ya que el propio creador de la teoría de la narraturgia admite que la frontera entre ambos es un campo sumamente prolífico e inexplorado, ya que ninguna de las dos – drama o narración – puede sobreponerse a la otra sin desaparecer a la larga.

La narraturgia de acuerdo con el teórico que la acuñó en primer lugar, José Sanchis Sinisterra, es la narración dentro del teatro, pero no solamente dentro de los monólogos, ya que precisa que, al contrario de lo que sucede o se espera en torno a los narradores como una unicidad compartida, "el monodrama, frecuentemente articulado en torno a un eje narrativo, aparece también en la dramaturgia contemporánea más "avanzada" sirviendo de hilo conductor, pero nunca como único recurso narrativo, ya que en la actualidad el teatro se plantea más posibilidades estilísticas" (Sanchis, 13). Cuando habla de monodrama se refiere al monólogo y lo que plantea aquí es que reconocer funciones de la narraturgia va más allá de tomar monólogos completos o fraccionarios de un texto dramático y querer embonar tipos de narradores, tiempo o espacio a la fuerza.

Ahora bien, volvamos a la división que nos incumbe, la distinción entre fábula y discurso. Una pregunta fundamental que hace Sanchis es "¿No se podría hablar de una dramaturgia discursiva que procediera a operar sobre el discurso del mismo modo en que la dramaturgia fabular ha operado, tradicionalmente, sobre la fábula?" (89) a lo que contesta que resolverlo de esa forma sería simplista, pero ayudaría a eludir muchos problemas teóricos y semánticos que emanan del concepto de narraturgia, sin embargo, también considera que

el concepto es más amplio y rico que sólo sintetizarlo en dramaturgia discursiva, concepto que existe desde Sarrazac, en la década de los 80.

Fernanda del Monte, por otro lado, en su artículo “Narración y drama” (2014) explica con brevedad el panorama teatral en la Ciudad de México, Xalapa y Tijuana, capitales del teatro en México, en ese mismo año, donde los montajes se vuelven cada vez más espectaculares. En el mismo se cuestiona prudentemente dónde están los textos en los que estas puestas en escena se basan, quiénes son los creadores y, sobre todo, qué tan prudente resulta tener un texto para una lectura individual cuando la representación es por sí misma un texto vivo que dialoga en un tiempo presente. Por tanto, de acuerdo con lo que ella retoma, la narraturgia de Sanchis Sinisterra es una herramienta de análisis bastante efectiva para los críticos de teatro en su modalidad de texto literario, que ayuda a entender la forma en la que se narra en el teatro, dentro del texto *per se*.

Esta distinción entre fábula y discurso, es la que sentará las bases de los conceptos de drama (fábula) y narraturgia (discurso) y nos ayudará como una herramienta de análisis en el tercer capítulo de esta investigación, donde ahondaremos en el análisis de las obras propuestas para este trabajo.

1.4 El concepto de posdrama en el teatro

El primer registro que se tiene sobre el ‘posdrama’ es en el libro del teórico alemán Hans-Thies Lehmann titulado *Teatro posdramático* (1999). El teatro del que hablaban Szondi, Sarrazac y Brecht era uno que ya había quedado muy atrás cuando Lehmann escribió el libro. En él hace alusión a un teatro que, para ese entonces, aún no cobraba toda la relevancia que tiene en nuestros días.

Para Lehmann el posdrama consistía en una serie de elementos extra dramáticos en los que ocurrían acciones, hechos y circunstancias que poco se relacionaban con el contar una historia, hilarla a través del drama o la narración épica de Brecht. Eran hechos concatenados, ocurriendo al mismo tiempo. En un principio se confundía con el teatro del absurdo, al estilo de Beckett, sin embargo, había una cosa determinante en el posdrama que lo separaban del teatro del absurdo: la ausencia de drama en el primero.

Uno de los ejemplos más claros está en *Máquina Hamlet* (1977) de Heiner Müller, una obra que retoma el clásico *Hamlet* de Shakespeare, para derrumbar los pilares del teatro canónico. En el posdrama se concatenan una serie de acciones cuya relación entre ellas parece inexistente, sin embargo, es el recurso principal mediante el cual se confronta al espectador a cuestionar el teatro, la representación y el texto; los personajes y el texto a veces pasan a un segundo plano, y coquetea peligrosamente con el *happening* y el *performance*.

Para Lehmann el posdrama era el resultado de más de un siglo con formas anquilosadas en el teatro, cuyas revoluciones pequeñas y particulares siempre estaban desarticuladas entre sí. La forma y la estructura del teatro ya eran imposibles de preservarse a la forma de los griegos, así que el posdrama fue la respuesta radical a una estructura anticuada, respecto al presente de los escritores que decidieron que la única respuesta era renovar o morir. (163)

Así hemos podido observar que el posdrama es una de las teorías más consolidadas sobre la transformación y superación del drama como eje medular del teatro. La narraturgia, concepto que se abordó en al anterior apartado, pese a no estar inscrita formalmente dentro de él, forma parte de las múltiples representaciones de esta manifestación del teatro, ya que comparte bases y parte de una misma dicotomía.

Lehmann apunta en su libro que hay cinco rupturas fundamentales sobre las cuales se cimienta el posdrama: la representación, el texto, el espacio, el tiempo y el cuerpo. Las más importantes y pertinentes a este trabajo de investigación son las dos primeras. La ruptura de la representación consiste básicamente en que el teatro se abrió nuevos caminos para escenificar sin escenario, romper la cuarta pared y hasta desaparecer por completo el concepto de público, como en el caso del teatro inmersivo. (191)

A su vez, la disgregación del texto en el teatro posdramático, sobre todo, apuntaba a su completa destrucción: a un teatro sin literatura escrita. Improvisación, performance y guía verbal. La ruptura fue tan tajante frente al texto, que de la primera etapa del posdrama en Europa quedan panfletos y algunos testimonios verbales, videograbados si hay suerte, sin embargo, se sabe que consistían en ejercicios de improvisación que partían de alguna clase de guía, con actores, directores y público más experimentales.

La narraturgia es parte de las consecuencias de la ruptura del posdrama frente a la obra literaria del teatro, ya que, habiendo pasado la etapa del auge, se consolidaron movimientos que incluían bases clásicas del drama puro, como lo fueron el posdrama metodista de Inglaterra y el minimalismo en Francia.

Capítulo 2 Panorama general de la dramaturgia en México

2.1 Reflexiones en torno al teatro de los primeros siglos del México independiente

Pensar en el teatro, no sólo hispanoamericano, sino americano en general, nos remonta siempre a una época pos-conquista, ya que la información con la que contamos en la actualidad sobre la literatura pre-colombina es limitada, por lo que para esta investigación nos centraremos en hacer un breve recuento sobre el teatro en América.

En la tesis de maestría *La construcción del lenguaje femenino en el teatro mexicano del siglo XXI a partir de cuatro miradas*, su autora, Gisel Alejandra Reyes Lozoya, hace un recuento que por motivos de practicidad retomaremos y ampliaremos brevemente sobre este periodo de tiempo en específico.

Como con cualquier recuento de la literatura en general en México hay un antes y un después de la llegada de los españoles a América, el concepto de literatura como lo conocemos hoy, heredado sobre todo de la tradición europea, no es algo que existiera previamente en América de esa misma forma, por lo cual es complicado hablar de una literatura y de un teatro precolombino. Al no ser este el motivo principal de nuestra investigación no ahondaremos al respecto, sin embargo, nos resultó importante señalarlo, ya que empezaremos hablando de la literatura en el México de la Colonia.

De acuerdo con Reyes Lozoya para algunos autores resulta complicado hablar de un México de la Colonia, sin embargo por cuestiones metodológicas indagó en que las primeras manifestaciones del teatro de la época de la Colonia tenían una función didáctica y religiosa, (8) de esta forma la mayor parte de teatro se orientó a esa finalidad, exceptuando a Sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón, quienes ubicados en el periodo histórico de los siglos de oro, se

suscribieron más a una literatura de esa índole que a alguna manifestación específica del territorio que ahora conocemos como México.

Después de la colonia, en los primeros albores del México Independiente, el teatro mantuvo su carácter didáctico y no tuvo ningún representante memorable, los autos de reyes y algunas comedias parroquiales con valores católicos imitaron los textos del teatro español que habían ocurrido casi un siglo atrás. (9)

Finalmente, la época del romanticismo y realismo, al igual que con la literatura en general, imitó casi un siglo después los modelos y los temas que en Europa tuvieron tanto eco. (9) En el caso del teatro, la representación pasó de lo didáctico al entretenimiento burgués, y se convirtió en un fenómeno interesante para quienes se dedicaron a crearlo, ya que imitaron las comedias de enredos y las farsas, inundando a la burguesía mexicana de modelos casi caducos en Europa.

Finalmente, el teatro prerrevolucionario, en algunos casos, exaltaba exacerbadamente los valores patrióticos, los avances tecnológicos y la aparente estabilidad nacional. No obstante, en la periferia, sin textos, sin actores profesionales y sin foros con audiencias conocedoras, ocurrían las parodias, que sin lugar a dudas fueron las más innovadoras en representación, sin embargo, por ocurrir en la clandestinidad, se desconoce si siquiera había textos en los cuales se basaban.

El panorama del teatro nacional, antes de la Nueva ola de dramaturgia mexicana resultaba un tanto desabrido, reflejando copias y adaptaciones poco memorables para los historiadores del teatro, quienes los dejaron a un lado. En el siguiente apartado pondremos

en contexto cómo surgió este movimiento, que es el que interesa a esta investigación y sus principales aportaciones.

2.2 Nueva ola de dramaturgia mexicana

Existe un punto de quiebre en el teatro mexicano, que, como muchos movimientos literarios, coinciden con un momento histórico de suma relevancia para la historia de este país: la revolución. La forma en que se representaba y la función que tenía en sociedad antes, durante y después de esta, consolidó una reforma a los modelos tradicionales de hacer y escribir teatro, que, si bien en Europa tenía mucho que había sucedido, en América tardó casi medio siglo en que este quiebre se viera reflejado de una forma más autónoma.

La lista de dramaturgos que se sumaron a esta nueva ola, es amplia, e intentaremos abarcar la mayor parte de autores y autoras involucrados en este movimiento, desglosando su trayectoria y las principales aportaciones a la dramaturgia mexicana, contándolos de forma cronológica.

Vale la pena aclarar, en este punto, que por motivos metodológicos y por no ser el objetivo fundamental de esta investigación, el recuento no empieza con los primeros movimientos de la dramaturgia mexicana del siglo XX como lo fueron el teatro de orientación, el teatro pos-romántico o el teatro experimentalista.

2.2.1 Rodolfo Usigli

En su libro *Dramaturgia mexicana: Fundación y Herencia* (1993) Guillermo Schmidhuber señala que la obra que dio inicio al teatro autónomo mexicano fue *El gesticulador* (1938) de Rodolfo Usigli, en donde por primera vez, un movimiento teatral venía de un hombre y no de un colectivo, las innovaciones no eran copias de los modelos europeos del teatro y la temática reflejaba intenciones críticas.

La carrera de Usigli despegó a partir de la puesta en escena de dicha obra. Como señala Schmidhuber, los análisis en torno a la obra completa de este escritor versan sobre la postura crítica que se reflejaba en la trama de *El gesticulador*, que se replicó en el resto de su producción, en la cual siempre existió una fuerte crítica a las desigualdades de la sociedad pos revolucionaria y no tanto en la innovación estilística, argumental y estructural de la forma en que se hacía, entendía y producía teatro en México. (28)

A Usigli se le atribuyó el nombre de padre del teatro mexicano no de manera fortuita, sino porque con la obra de *El gesticulador*, hubo una luz en el panorama de la dramaturgia mexicana, que rompió con la monotonía de las grandes producciones y representaciones que existían en la época pre-revolucionaria y revolucionaria. Así, muchos autores jóvenes, casi de la misma edad que Usigli, animados por las ideas que se vieron reflejadas en dicha obra, comenzaron a consolidar lo que hoy conocemos como Teatro Mexicano, con temas, formas y estructuras que comenzaron a pasar de la copia a la verdadera autonomía.

2.2.2 Emilio Carballido, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña

Este apartado nos servirá para hablar brevemente de lo más representativo de la generación que precedió a Rodolfo Usigli. Tras la publicación de *El gesticulador*, sin quererlo, Usigli dejó una escuela de jóvenes que siguieron sus pasos, pese a que él de forma intencional nunca adoctrinó a nadie, simplemente como decía Novo, una vez alcanzado el éxito en el teatro, todos quisieron hacer lo mismo.

Emilio Carballido con su obra *Rosalba y los llaveros* (1950) genera un cuadro de costumbres interesante para su época, por transgredir los valores canónicos que, en la generalidad, los cuadros de costumbres buscaban perpetuar. En la obra el autor explora la farsa de la sociedad mexicana a través de la sobreexposición de una familia clase media en donde se dan encuentro las más hipocresías de la sociedad.

A partir de esto, su carrera va en ascenso, y con el progreso de sus obras, la estructura de las mismas se hace cada vez más diversa, sin embargo, en ningún momento de su carrera se aleja de la forma en que Usigli aborda los temas sociales y políticos de la cultura mexicana: con distancia, pero de forma contundente y crítica. Con esto podemos observar cómo las bases sentadas por Usigli quedan fijas en esta generación que lo precedió.

A continuación, tenemos a la dramaturga Elena Garro, en quien podemos observar una notoria evolución, paralela a la de Usigli en sus líneas temáticas, como menciona Schmidhuber “En Elena Garro la influencia usigliana alcanza tres niveles de abstracción. De la simple repetición escénica de la sociedad mexicana presentada por el teatro realista tradicional, pasa a indagar las razones psicológicas y sociológicas del mexicano y continúa hasta perfilar en un análisis de la identidad y del ser del mexicano” (54). Así como en Carballido, esta escritora se vale de los cuadros de costumbres para detonar la ironía, sin

embargo, consigue evolucionar a la par de Usigli en la óptica desde la que abordó sus temas, como dice el propio Schmidhuber.

Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña, no tuvieron aportaciones sumamente importantes en las líneas estructurales del teatro, sin embargo, los añadimos a esta lista, para observar que la generación subsecuente a Usigli se preocupó más por el contenido que por la forma en que este se abordaba, ya que en *Los sordomudos* (1954) de Hernández el texto literario está cargado de un drama añejo y pesado, que si bien en la línea temática fue muy innovadora por tratar desigualdades sociales con metáforas cotidianas y de extrema belleza, el texto por sí mismo no consigue salir del drama oxidado, del que tanto quiso huir Usigli.

Sergio Magaña, de acuerdo con Usigli, era la verdadera promesa de esta generación, sin embargo, como le sucedió a Hernández, la temática no era lo único importante en la innovación del teatro, producir temas de relevancias histórica o social, anclados a estructuras acartonadas y pasadas de moda nunca fueron una buena combinación.

Es importante señalar que hasta este punto podemos observar que las innovaciones siempre vinieron de las líneas temáticas y la materialidad en la que se ponían en escena: cuadros de costumbres sacrílegos, tragedias críticas, melodramas grotescos, pero siempre en los terrenos del drama y sus distintas manifestaciones.

2.2.3 Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman y Estela Leñero.

La generación que siguió a los herederos de la tradición de Usigli, estaban un poco más distantes de la influencia del padre del teatro mexicano, sin embargo, su referencia directa

fue la generación de Garro, Magaña, Carballido y Hernández, quienes repercutieron sobre todo en la forma en la que se representaban las nuevas obras de teatro.

Para Schmidhuber la generación abordada en el punto 2.2.2 es conocida como la generación del 54, mientras que, a la siguiente, se le conoció como la generación del 84 y entre ambas generaciones encontró diferencias temáticas sustanciales, sin embargo, el teórico reconoció que las formas en esta última fueron mucho más arriesgadas que en la primera y que si bien la influencia de la primera en la segunda fue vital para el desarrollo de la dramaturgia, ninguna ensombreció a la otra. A su vez notó que ambos grupos se perdieron con el tiempo, sustituidos mucho después por una generación de la que distarían, al menos, 15 años.

Para este apartado elegimos a dos dramaturgos solamente por resultar tener aportaciones pertinentes al estudio, por lo que comenzaremos con el dramaturgo chihuahuense Víctor Hugo Rascón Banda.

Las obras de Víctor Hugo Rascón Banda comenzaron a cruzar una frontera interesante con respecto a la perspectiva de los montajes que estaba implícita en el texto literario. Cabe resaltar que en la creación de todo el teatro que legó el dramaturgo, siempre estuvo presente la temática usigliana, aun cuando para este momento el escritor ya no tenía un contacto directo con esta generación, sin embargo, a través de la generación del 54 es que el legado de Usigli alcanzó las líneas de interés de diversos dramaturgos, como el chihuahuense.

Publicada en 1979, *Voces en el umbral*, su primera obra, unió los monólogos de dos mujeres en esta obra de teatro, en donde parecía que por primera vez en el teatro mexicano se separaba estructuralmente las partes de cada una de sus protagonistas ante situaciones

similares, para reflejar el contraste entre una mujer tarahumara y una alemana, en la rebelión de una mina.

Sin embargo, esta técnica estructural ya había sido empleada por una dramaturga unos años antes: en 1974 Maruxa Vilalta publicó *Nada como el piso 16* [1]en la que ocurre un empleo similar, pero mejor logrado, de los monólogos. Así, el recuento de los elementos predecesores a la narraturgia en México, que detalla Alberto Castillo Pérez en su artículo "De posmodernos a posmexicanos: tendencias en la dramaturgia de final y comienzo de milenio" (2015) no nos remontarían a la primera obra de Rascón Banda, sino a la de la dramaturga capitalina.

A continuación, tenemos a Sabina Berman, quien es considerada una de las dramaturgas con más éxito, puesto que sus obras, por primera vez para una mujer, alcanzaron un reconocimiento internacional que ninguno de sus compañeros de generación logró. Sus obras siempre en un tono confesional y con temáticas femeninas, van desde la reescritura de los mitos griegos hasta el rompimiento de los espacios en el montaje.

Su obra *Muerte súbita* (1989) emplea una exploración de los cuadros de costumbres al más puro estilo de Carballido, a excepción de que la mujer, en lugar de quedar ridiculizada a la par de todos los miembros de la sociedad, muestra las diferencias esenciales entre hombres y mujeres y el mundo de desigualdades que una mujer promedio de su época debía atravesar, siempre con gran habilidad en el texto y con una precisión desafiante.

Para Berman siempre fue más importante la temática que la forma, legando para las mujeres que vinieron después de ella una forma precisa de entenderse a sí mismas con respecto a su labor como dramaturgas, así la generación que le siguió, tuvo una repercusión

[1] En lo subsecuente nos referiremos, en algunas ocasiones, a esta obra como *Nada* para abreviar.

muy fuerte en la forma que las mujeres subsecuentes a ella hicieron teatro, imitando las temáticas y hasta formas de Berman. Estructuralmente, Sabina Berman se quedó con el drama puro, y siguió la escuela de Elena Garro y Sergio Magaña, en el sentido que la forma en que abordó el drama en sus obras siempre fue de una forma canónica y elegante.

Finalmente tenemos a la dramaturga Estela Leñero, quien al ser hija del también dramaturgo Vicente Leñero, tuvo que forjarse una trayectoria eludiendo la sombra de su progenitor, consiguiendo con éxito consolidar una voz propia en su obra *Las máquinas de coser* (1989), en donde al más puro estilo usigliano de denuncia social en un periodo de la historia complicado, se ocupó de dar voz a un grupo de mujeres que fallecieron en el temblor de 1989, al quedar atrapadas en una maquila.

Ella es un ejemplo de la escuela que dejó Berman para sus compañeras, aún de generación, en la que las voces de las mujeres como seres autónomos se sintió a lo largo de toda su obra. Estructuralmente, Leñero aportó el retomar la estructura del drama clásico, y no puro como en el caso de Berman, para algunas obras como *Remedios para Leonora* (2016) en donde hace una ensoñación al estilo de Calderón de la Barca, para rendir homenaje a las pintoras surrealistas Remedios Varo y Leonora Carrington.

Estela Leñero, a diferencia de Sabina Berman, no sólo retomó la reescritura de clásicos, sino que adoptó sus formas, mientras que Berman utilizó un drama más brechtiano o puro. Sentando, ambas, las bases de dos formas de comprender el drama en el teatro, mientras que un escritor como Rascón Banda, se fue por el prudente distanciamiento de ambas formas del drama, sin nunca rehuir a él.

2.2.4 Reflexiones en torno al teatro mexicano del siglo XX

Las diferentes manifestaciones de teatro existente desde la época de Rodolfo Usigli nos dan una idea de la relevante evolución de las líneas temáticas entre estas generaciones, a su vez cómo la mayor parte de estudios sobre teatro del siglo XX, y hasta del XXI, centraron sus líneas de investigación en torno a los temas y no con la misma fuerza sobre la forma.

El drama clásico (la concepción de los griegos que abordamos en el capítulo 1) y el drama puro (a la forma de concebirlo de Brecht) fueron las más grandes transiciones de la forma en el teatro mexicano, una oscilación entre ambos, una combinación o algunos breves intentos por salir de los moldes tradicionales y acercarse a algunas formas europeas que llevaban mucho tiempo en experimentación, pero siempre sin lograr la transición absoluta.

La generación de Usigli, la del 54 y la del 84 son generaciones entre las cuáles distan, al menos, veinte años, sin embargo, el empeño de la preservación de la forma y la innovación descomunal en las líneas temáticas ponen sobre la mesa temas importantes para esta investigación.

La transición del drama puro y clásico a la experimentación es un campo de estudio que ha sido poco abordado por los estudios de este género literario, no sólo en México sino en América Latina, las aportaciones más valiosas que se han generado en el campo de estudio desde la publicación de *Semiótica del teatro* y *Narraturgia* indagan en los tratados de la escenificación y representación respectivamente, no necesariamente la relación de los textos con estas ramas del teatro.

Haciendo una revisión somera pero significativa de los diversos proyectos de investigación en las licenciaturas y posgrados de literatura en el país, podemos observar que

el teatro –y sus diversas vertientes– no es un género que desborde en investigación, por lo que fuera de los recuentos o análisis con diccionarios de símbolos, perspectiva de género y hasta estética de la recepción, el aparato crítico que desde los estudios literarios le aplicamos a la dramaturgia aún está en desarrollo.

Los autores que aún no están en proyectos de investigación contundentes son múltiples, sobre todo tomando en cuenta la cantidad de creadores que encontramos en el siglo XX y que como observamos en este breve recuento, son quienes hicieron aportaciones estructurales, temáticas y estilísticas que nos ayudan a entender el teatro como lo vemos, leemos y representamos hoy en día.

Los principales problemas ante los que nos encontramos con la dramaturgia del siglo XX es la falta de estudios que nos ayuden a clasificar de alguna forma la creación de tantos dramaturgos y dramaturgas, que cada vez van saliendo más a la luz, y aunque no es objetivo de este proyecto de investigación darse a la tarea de esta ardua labor, buscamos contribuir trazando un hilo del que tirar, para una escritura teatral que aparentemente llegó a México hasta finales del siglo XX.

Para finalizar esta breve pero significativa remembranza es importante comprender la selección de la autora principal de la investigación y sus derivadas, porque la literatura dramática del siglo XX tuvo una forma aproximadamente homogénea, pese a que el tratamiento de los temas fuera abruptamente distinto, y esto hace destacar a nuestra primera autora, quien con el paso de los años no sólo se ha perdido entre los lectores y estudiosos, sino entre los creadores de teatro, por la importancia que tiene desde las dos lecturas la retomamos como autora principal de esta investigación e hilo conductor en la llegada de la narraturgia a México.

2.3 Maruxa Vilalta

María Vilalta Solteras, conocida artísticamente como Maruxa Vilalta, fue una escritora nacionalizada mexicana, quien nació en Barcelona, España en 1932. Llegó, como muchos españoles, a México durante la Guerra Civil Española siendo una niña. Cursó toda su educación en México y fue de las primeras mujeres en estudiar literatura en la UNAM.

La primera parte de su carrera literaria estuvo conformada por tres novelas publicadas entre 1957 y 1961, *El castigo* (1957), *Los desorientados* (1959) y *Dos colores para el paisaje* (1961). Su carrera como dramaturga comenzó con la puesta en escena de la segunda novela, ya que surgió la oportunidad de montarla en el teatro y ella realizó dicha adaptación. A partir de entonces inició su trayectoria como dramaturga.

La cantidad de mujeres de su generación que incursionaron en la literatura dramática se vio potencialmente en aumento, en contraste con la cantidad de mujeres que se desarrollaban en los demás géneros literarios con respecto a sus pares hombres. Como pudimos observar en los anteriores apartados de este capítulo los nombres de las mujeres se incrementaron entre la generación del 54 y 84.

Por tal motivo la mayoría de los estudios dedicados a las dramaturgas mexicanas de esa época se encamina a los estudios de género. Maruxa Vilalta no es la excepción. En 2004 el académico chileno Enrique Sandoval publicó un artículo titulado “El papel de la mujer en el teatro latinoamericano” en donde realizaba un recuento de cuatro autoras, entre ellas Vilalta, exponiendo las razones por las cuales el género incidía en su producción, explicando la forma de abordar la política en su escritura desde un papel militante.

Así, diversas investigaciones que profundizan un poco en la obra de la dramaturga tocan temas periféricos a su producción, no necesariamente al texto y sus repercusiones en la dramaturgia mexicana en general.

La producción de teatro de Vilalta concluyó en el 2007, contando con un total de 18 piezas, las cuales empezaron en los 60. El rango de diversidad que aborda el grueso de obras de la catalana, es medianamente dirigido a temas políticos, como vimos procedente de la herencia usigliana, tanto de política exterior como interior. Los intereses de Vilalta se ven reflejados claramente en la reescritura de algunos mitos bíblicos y pasajes de la revolución.

Sin embargo, como hemos remarcado a lo largo de esta investigación, no es su objeto el desglose y explicación de los temas de la obra de Vilalta, sino indagar en la estructura particular que esta dramaturga consiguió y perfeccionó en una obra en específico: *Nada como el piso 16* (1976).

La académica norteamericana Sharon Magnarelli escribió en 1988 un artículo titulado "Discourse as content and form in the works of Maruxa Vilalta" que abordaba la complejidad discursiva de la obra publicada, hasta ese momento, de Vilalta a través del análisis del empleo de los monólogos desde una perspectiva semiótica, sin embargo, no pudo dar resultados contundentes que explicaran satisfactoriamente la particularidad sígnica del uso de los monólogos en la producción de la dramaturga.

A manera de cierre de este pequeño recuento de la vida y las investigaciones en torno a la escritora, es importante resaltar que por el reconocimiento que Vilalta tuvo en vida es digno de ser leída y estudiada en el presente, para lograr comprender el fenómeno discursivo de la forma en que actualmente se hace teatro, desde el análisis de texto. La obra de Vilalta

nos guía a una serie de autores y autoras a las que les abrió las puertas de una nueva forma de hacer y entender el teatro desde la literatura dramática.

2.4 Mónica Perea

Mónica Perea es una dramaturga mexicana nacida en el Estado de México en 1986. Estudió Literatura dramática y teatro en la UNAM. Es productora, directora, actriz y dramaturga y ha estrenado una quincena de obras en la zona metropolitana del país.

La trayectoria de Mónica Perea es impresionante por la relación que existe entre su edad y la calidad de teatro que produce. Otras dramaturgas destacadas de su generación como Bárbara Perrín e Itzel Lara son igual de activas que ella en cuanto a ocupar los puestos que hagan falta en una producción teatral, y así podemos observar que en esta generación la mayor parte de los dramaturgos ocupan cualquier puesto vacante en una puesta en escena, porque precisamente se capacitan para ello.

El interés de esta investigación al rastrear una obra suya del 2012 titulada *La acidez de las mariposas* [2] es seguir la evolución de la narraturgia que reconocimos en Vilalta, pese a que la investigación del 2015 que hizo el académico de la UNAM Alberto Castillo Pérez, puso nombre y apellido a la que para él era el inicio contundente de la narraturgia en México: Edgar Chías con *El cielo en la piel* (2004).

Al ser una escritora que aún produce, no hay una línea de investigación contundente en torno a ella, y precisamente este proyecto de investigación busca dar cabida a la posibilidad de que autoras tan jóvenes como ella, puedan formar parte de un trabajo académico de esta índole.

[2] En lo subsecuente nos referiremos a la obra como *La acidez* para abreviar.

2.5 Gabriela Román

Gabriela Román es una escritora nacida en Cuautla, Morelos en 1986. A diferencia de Mónica Perea y las otras autoras mencionadas en el anterior apartado, Gabriela, pese a estar en su generación, es una dramaturga que se ha dedicado completamente a la escritura, aunque también es actriz y directora.

Su obra *Iridiscentes* (2016) fue elegida para este trabajo por el mismo motivo que el trabajo de Perea, su cercanía literaria con las bases que sentó Vilalta en el teatro mexicano. La producción de Román aún está en proceso y no hay datos precisos de cuántas obras tiene.

2.6 Panorama de la dramaturgia en México escrita por mujeres

Este apartado resulta importante, ya que, aunque dentro de los objetivos primordiales de este trabajo no está el de abordar el análisis desde una perspectiva de género, fue incidental que las obras en las que se encontraron pautas de continuidad, fue en la obra de dos mujeres pertenecientes a la misma generación.

La producción actual de teatro está en las manos de un porcentaje elevado de mujeres con respecto a sus pares hombres, así como en la generación a la que pertenecía Vilalta. Y así como a la generación de la catalana la precedieron Usigli, Azar, Rascón Banda y Cutberto López, a la generación de Mónica Perea y Gabriela Román, la precedieron Gerardo Mancebo del Castillo, LEGOM y Edgar Chías, quienes explotaron y perfeccionaron a su manera la narraturgia que heredó México, en contraste con la descrita por Sanchis Sinisterra en Europa y España.

A manera de cierre de este capítulo la cronología del teatro en México, nos proporciona una explicación minuciosa de las razones por las cuáles esta investigación resulta importante, así como de la selección de las autoras.

Capítulo 3: Análisis de la dramaturgia de Maruxa Vilalta y la incidencia en la dramaturgia contemporánea de dos autoras: Mónica Perea y Gabriela Román

3.1 Las autoras y sus trayectorias

3.1.1 La propuesta estética de Maruxa Vilalta

Maruxa Vilalta fue una autora tan prolífica como talentosa en el panorama de la dramaturgia nacional. Empezó su carrera literaria en el área de la narrativa, con tres novelas que después tuvo a bien adaptar al teatro. Este es el primer acercamiento que Vilalta tuvo con la dramaturgia, y quedando sumamente satisfecha con los resultados obtenidos, decidió que su camino en el mundo de la literatura estaba en la dramaturgia, puesto que, a excepción de sus tres primeras novelas, el resto de su producción literaria consistió en obras de teatro.

Sus 18 obras proponen temas con una carga política notoria, donde explora distintas posibilidades desde las cuáles aborda los conflictos humanos más pertinentes a su época, como lo hizo con *Una mujer, dos hombres y un balazo* (1981) al tratar uno de los temas más controvertidos de esos días: el conflicto interno en la Cuba posrevolucionaria. Así mismo era notorio que los problemas cotidianos de la clase trabajadora mexicana le atraían de una forma casi hipnótica, como lo demostró en *Un día loco* (1964), *El 9* (1965), *Cuestión de narices* (1966) y *Esta noche juntos, amándonos tanto* (1970). Finalmente le puso mucha atención a la reescritura de pasajes bíblicos e históricos, heredando la preocupación usigliana por desenredar la historia y darle un nuevo sentido en la obra de teatro.

Maruxa Vilalta consiguió proponer una línea temática que no dejó escapar los problemas que aquejaban a su sociedad, una cuyos límites desconocían las fronteras, por lo que mientras el teatro usigliano daba tratamiento a los problemas de la sociedad mexicana de

forma exclusiva, Vilalta y la generación a la que perteneció trascendió el panorama nacional e incidió en el internacional.

3.1.1.1 Los rastros del teatro usigliano en Maruxa Vilalta: primera evolución del tema y la forma

De acuerdo con el investigador Guillermo Schmidhuber (1993) la influencia de Rodolfo Usigli está presente en todos los dramaturgos que le siguieron a él, al menos en dos generaciones, sin embargo, también reconoce que para la generación de Vilalta el influjo está presente en las primeras obras y no de la misma manera en las últimas, donde los temas escapaban, predominantemente, a los que Usigli desarrolló.

Las primeras muestras literarias de Maruxa Vilalta fueron *El castigo* (1957), *Los desorientados* (1959) y *Dos colores para el paisaje* (1961) y se trataba de novelas que se orientaban a testimonios divertidos y trágicos de algunos pasajes posrevolucionarios vividos por soldados de poca monta. En 1962 tiene la oportunidad de adaptar *Los desorientados* al teatro y la obra replica formas clásicas del *Gesticulador* de Usigli, como son los relatos de la historia que provienen de los menos favorecidos al término de la guerra, los largos monólogos explicativos y la interacción humorística entre uno o varios personajes.

De las formas clásicas del teatro, Usigli retomó la tragedia, la farsa y la comedia, combinando elementos particulares que le ayudaran a generar obras de teatro digeribles para todo tipo de público. Esta interacción entre las tres formas ocurrió en Europa, en Alemania, con Bertolt Brecht a mediados del siglo XIX, sin embargo, la particularidad que hizo que la

estética usigliana fuera distinta es que la fusión entre las tres resultó tan natural y asequible que se sostuvo por más de dos generaciones.

La épica brechtiana no fusionaba, sólo segmentaba partes cómicas, partes trágicas y partes fársicas, nunca las tres al mismo tiempo, en cambio Rodolfo Usigli hacía cuadros, escenas y actos completos en donde sucedían las tres. No extraña que funcionara tan bien, cuando la estética usigliana buscaba reflejar de una forma ligeramente distorsionada la realidad social que aquejaba el momento político que vivía, y la combinación de esas tres formas puras del teatro clásico entretuviera e invitara a la reflexión.

Vilalta, siendo joven, inició con todo el ánimo de seguir los pasos del gran maestro y así sucede en la primera adaptación teatral que realizó: *El castigo* (1957) No fue una pieza decepcionante, sin embargo, como esa, en cuanto a estructura y tema, había muchas más que funcionaban igual de bien. La única aportación importante con la que empezó Vilalta en esta primera obra de teatro fue alejarse de los monólogos tan extensos y explicativos buscando construir un monólogo más juguetón e interactivo como podemos observar en el siguiente ejemplo:

> JULIA. –
>
> […] Sí, ¿no lo sabían? Soy la criatura terrible. La oveja negra. Cuando suelto alguna de mis frases en presencia de la tía Clotilde, por ejemplo, la buena señora llega hasta a persignarse, válgame dios con esas costumbres arcaicas y estúpidas. Murmura entre dientes una oración por mí, como si hiciera falta. Y se queda a pasar la tarde en casa. Para demostrarle a mamá que una hija como yo es una verdadera cruz enviada del cielo. Y llenarle la cabeza de historias de jóvenes que han terminado en comisarías.

> (*A Gabriela, asustándola*) ¡Y casas de locos! Peores cosas se han visto por estos rumbos, querida. (Vilalta 47)

Podemos apreciar que en este fragmento del monólogo se aleja de la formalidad y seriedad que, funcionalmente, pasaba en la estética usigliana en donde este recurso servía para explicar, detallar y hacer más serio un punto. El monólogo era más una forma retórica en donde se escondía la carga ideológica de la obra que un recurso estético. Vilalta en esta obra empieza a explorar otras posibilidades de este.

3.1.1.2 Maruxa Vilalta antes de Nada como el piso 16

Después de su primera obra vinieron diversas piezas en donde exploró las posibilidades que le brindaba la diversificación de temas y también las estructuras más europeas, que probaban con una organización no jerárquica como pasó en cuatro de sus obras que se publicaron en un sólo año: *Un país feliz* (1964), *Soliloquio del tiempo* (1964), *Un día loco* (1964) y *La última letra* (1964). En estas obras Vilalta empezó a ganar más reconocimiento entre sus pares y se daba a conocer de forma masiva en el ámbito literario y teatral de la capital mexicana.

Para ese entonces las mujeres tenían un lugar importante en el panorama de la literatura en general, la dramaturgia no era la excepción ya que al mismo tiempo Luisa Josefina Hernández y Estela Leñero iban forjando sus carreras en este género. Antecesoras a ellas fueron personalidades como Elena Garro y hasta Rosario Castellanos, quien incursionó en la dramaturgia por esos años.

Un rasgo importante que concretó mejor en su obra *Soliloquio del tiempo* (1964) fue el refinamiento de una forma de monólogo que no repetía fórmulas, estructuras ni escenarios, era un monólogo fluido como podemos observar en el siguiente ejemplo:

> EL TIEMPO
>
> Me han pintado de las maneras más extrañas. Pretenden medirme con algo que llaman "reloj" y se han atrevido a imaginar que tienen en eso mi forma, y a cruzarme el rostro con dos manecillas para demostrar que me tienen bien controlado. Me han dado los nombres más divertidos: Eón, Renpet, Ukapirmas, Cronos… ¿cuál de todos soy realmente? (Vilalta 167)

Cuando interpela a la audiencia de forma menos dramática y más familiar, rompe con la estructura rígida que implementó Usigli con respecto al monólogo desarticulado, ese en donde se abría paso a través del quiebre en la escena, Vilalta busca, en esta obra, que el monólogo fluya dentro de la propia escena, se incorpora a la estructura de la escena y al resto de la obra de forma más orgánica. Sin embargo, estos fueron los primeros intentos de que esto funcionara, por lo cual aún se aprecia cierta debilidad en estos primeros intentos, aunque comienza a perfilarse como una característica única de su obra en general, aquí aún va tomando fuerza.

Las obras que le siguieron se espaciaron por uno y cuatro años, respectivamente. Estas fueron: *El 9* (1965), *Cuestión de narices* (1966) y *Esta noche juntos, amándonos tanto* (1970). La situación con estas obras es que como fueron publicadas en el mismo año, la dramaturgia de Vilalta era más acelerada, repetía estructuras y conflictos, a partir de *Soliloquio del tiempo*, se toma más tiempo entre una y otra, por lo cual la escritura de estas

se ve más cuidada, con rasgos que la empiezan a hacer más distintiva del resto de la producción teatral de esos días.

El trabajo académico que se ha hecho sobre *Esta noche juntos, amándonos tanto* corresponde a estudios psicoanalíticos, de género y estructurales como lo son los de narratología. Y no es para menos, con esta obra Vilalta obtuvo el Premio Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra del año y se debe a la gran calidad literaria y teatral que aportaba la obra. Esta aborda problemas de género y de clase, la clasificación oficial es que se trata de una farsa, que incorpora elementos de la tragedia de manera extraordinaria.

Este drama es muy importante para comprender lo que vino después para Vilalta, aquí están presentes los temas que serían híper recurrentes en su obra, la lucha de clases y la reivindicación del género femenino en la sociedad, no con la vehemencia de autoras como Estela Leñero o Angélica Guraieb, sino con guiños sutiles pero determinantes en su literatura. La relación de poder entre padres-hijos y maestros-alumnos, en donde la clase y el género son fundamentales.

Después de esta obra el nombre de Vilalta resonaría con fuerza entre el mundo del teatro y también de la literatura. El prestigio que alcanzó le valió hacer sus primeros esfuerzos para crear y dirigir su primera compañía teatral, con la que, siete años después, montaría su siguiente pieza teatral: *Nada como el piso 16* (1977) que marcaría un antes y un después en la obra de esta dramaturga.

3.1.2. La propuesta estética de Mónica Perea

Mónica Viridiana Perea Rosas, mejor conocida como Mónica Perea, es una dramaturga originaria de Ecatepec, Estado de México. Nació en 1986 y estudió la Licenciatura en Literatura dramática y teatro por la UNAM. Se ha dedicado a la escritura y montaje de obras propias y de terceros. Ha sido becaria del FONCA y la Fundación para las Letras Mexicanas.

Algunas de las obras más representativas en su haber son el estreno de *Revolución I* (2019) y *Expreso primavera* (2016), que a parecer de esta investigación son las obras que representan a la perfección la propuesta de dicha autora, en donde las temáticas siempre distan mucho entre sí, sin embargo, conservan el rasgo en donde predominantemente se ubican entre el posdrama y la narraturgia.

3.1.3 La propuesta estética de Gabriela Román

Gabriela Román Fuentes, mejor conocida en el medio artístico como Gabriela Román, es una dramaturga, actriz y directora nacida en Cuernavaca en 1986. Estudió Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Es fundadora y directora artística de la compañía Teatro Ariles. Recientemente participó en la prestigiosa Residencia Internacional de Escritura de la Universidad de Iowa, EEUU y fue Becaria del Programa de Residencias Artísticas Específicas por el Lark Play Development Center 2019 en Nueva York. Sus textos se han presentado y publicado en México, España, Argentina, EUA y Malawi; y han sido traducidos al inglés y portugués. Ha sido ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera 2019 por *Playa Paraíso*; finalista del Premio Mancebo del Castillo 2016 por *Iridiscentes*; y

del XVIII Premio Internacional ASSITEJ-España de teatro para la Juventud por *Cósmica*, obra ganadora del Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE) en Durango y Puebla.

Sus obras se caracterizan por focalizarse en la narración teatral a través de distintos personajes que convergen entre sí, por lo cual resultó vital para esta investigación incluir su obra *Iridiscentes* (2016) en el análisis de la misma, que además de todo, es la única publicada físicamente –en el Fondo Editorial Tierra Adentro–.

3.2 Las obras

3.2.1 *Nada como el piso 16*

Como ya hemos hecho hincapié en este tema, la producción literaria de Maruxa Vilalta trató una diversidad de temas encaminados a los problemas sociales y de género, por lo que la mayor parte de los trabajos académicos que se han hecho sobre ella se encaminan a los mismos temas, sin embargo, para el análisis de esta obra procederemos a recordar las bases teóricas que nos interesa abordar en este trabajo.

Nada como el piso 16 fue la sexta obra de la dramaturga y también la primera en la que ella interviniera en su montaje. El argumento principal de la obra es el conflicto de clase entres tres personajes que se ven atrapados en el enigmático apartamento del piso 16 de un edificio lujoso en Nueva York. Todo empieza cuando Jerome, un fontanero, llega para reparar un supuesto desperfecto en el lavatrastes. De esta forma conoce a Max, el dueño del departamento, y a Stella, la otra inquilina del lugar, quienes buscan persuadirlo para que se quede en el lugar.

Los personajes se ven envueltos en una atmósfera hostil que hace relucir en cada uno de ellos las más bajas pasiones y los más oscuros secretos, que, ante el encierro, el tedio y el ansia por conocerse unos a otros, terminarán por revelar entre sí. La trama fluye de manera lineal, como la mayor parte del teatro de ese tiempo, y partimos de un punto en el tiempo desde el que avanzamos de forma directa. Los pequeños saltos en el tiempo que existen se construyen a través de los monólogos, como también pasaba con Usigli.

La obra se compone de tres actos de una extensión de cuarenta páginas, aproximadamente, cada uno. En el primero tenemos la presentación de los tres personajes, Jerome, Estella y Max, sus ocupaciones y la forma en que el fontanero, Jerome, que llegó de manera "inesperada", se queda a vivir en el piso 16. También en este primer apartado Max y Stella explican a Jerome el motivo que los orilló a llevarlo a vivir al apartamento: el tedio y el aburrimiento que pueden experimentar dos personas solas y con recursos económicos ilimitados.

Vilalta, como hemos abordado en este capítulo, tenía un interés profundo en los temas de interés social. La lucha de clases se ve más puntualmente retratada en esta obra que en cualquiera de sus trabajos anteriores. La banalidad de las clases sociales acomodadas fue el detonante de esta obra, en donde la autora expone cómo la frivolidad encubre lo hueco y sin sentido de la vida de Max, el dueño del departamento, quien con todo su dinero compra a una amante, Stella, y a un amigo, Jerome.

Pese a no ser indispensables para este trabajo, los datos del montaje son los que aparecen en el principio de la obra:

> *Nada como el piso 16* se estrenó el 7 de noviembre de 1975 en el Teatro de la Universidad (Av. Chapultepec 409), con patrocinio del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, siendo jefe del mismo Héctor Mendoza. La escenografía fue de Guillermo Barclay y la dirección de escena de la autora. Los intérpretes, Carlos Ancira, Octavio Galindo y Mabel Martín.
>
> A su vez ganó los dos premios a la mejor obra de autor mexicano en 1975 otorgados, respectivamente, por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro y por la Unión de Críticos y Cronista de Teatro. (9)

En la dramaturgia de Vilalta, por primera vez, se incorporan elementos narrativos sobre los que se hila la trama completa. El tiempo que transcurrió desde su anterior pieza y esta obra, –siete años–, nos hace pensar que le llevó mucho más tiempo reflexionar en los puntos que empezaban a cambiar de forma orgánica en su dramaturgia, explotarlos y llevarlos de forma magistral en una pieza teatral como lo logra en *Nada como el piso 16*. Esta obra revela el verdadero potencial literario de la escritora.

Nada como el piso 16 causó una revolución en el teatro en México por el texto que creó Vilalta, sin embargo, lo que los críticos alabaron y destacaron de la obra, fue la calidad de crítica social que se lograba en una obra cuyo montaje era menor a hora y media. A su vez fue la primera vez que una dramaturga era reconocida con dos premios por la misma pieza teatral. El primer hombre en lograr dicha hazaña fue, por supuesto, Rodolfo Usigli. Finalmente, el reconocimiento que alcanzó Vilalta con esta obra catapultó sus habilidades como dramaturga y directora de escena, consiguiendo vincular ambas labores en sus piezas teatrales, con elementos que escapaban a las reglas del drama puro, impuesto de forma tácita por más de un siglo en el teatro mexicano, tal y como analizaremos en el siguiente apartado.

3.2.2 *La acidez de las mariposas*

Esta es una obra del 2013 que trata de la experiencia de una adicta a los ácidos en su proceso de consumo, abstinencia y recuperación, construyendo una analogía con el proceso de desarrollo y crecimiento de una mariposa. Se trata de un monólogo para una sola persona.[3]

La historia explota los pensamientos, sentimientos y acciones de una adicta, así que el monólogo está cargado de recursos narrativos, los cuales permiten construir la historia a partir de la diégesis y no de la exploración de una multiplicidad de personajes y situaciones diversas. Exploraremos este punto en uno de los siguientes apartados.

De acuerdo con el investigador de la UNAM Alberto Castillo Pérez el primer texto completamente narratúrgico en México es *El cielo en la piel* (2004) de Edgar Chías. Como afirmó en su artículo "De posmodernos a postmexicanos: tendencias en la dramaturgia de final y comienzo de siglo" ya que contaba con todos los elementos que Sanchis teorizó en sus postulados sobre la narraturgia "Esta obra consiguió cimbrar el medio teatral con lo que se dio en llamar, de forma popular, narraturgia, una hibridación entre el discurso narrativo y dramático." (5) De acuerdo con él los antecedentes a hazañas como esta eran nulas; sin embargo, como hemos observado en esta investigación, los antecedentes se fueron construyendo poco a poco, con pequeñas pautas que permitieron la explotación de esta forma de hacer teatro en el siglo XXI.

[3] Hacemos esta aclaración porque hay monólogos construidos para dos o más actores, ya que funcionan como un eco, como es el caso de *Psicosis 4.98* (1996) de Sarah Kane.

Mónica Perea, con su formación como dramaturga y crítica de la literatura dramática, construyó esta pieza de manera mucho más arriesgada que el *Cielo en la piel* (2004), puesto que ya habían transcurrido ocho años desde la primera muestra formal de narraturgia en México y la experimentación que se dio en torno a esta forma particular de hacer teatro, sin embargo, la mayoría de las obras que incursionaron en esta no tuvieron una respuesta favorable de parte de la crítica.

Por un lado, un sector importante de los estudiosos y críticos del teatro, notaron que la narraturgia se convirtió en un lugar cómodo para muchos dramaturgos, generando controversia entre el público en general. Para ser una forma renovada de hacer teatro pronto se volvió tediosa, debido al abuso y sobreexplotación del recurso, ya que la dramaturgia de algunos se volvió floja y de alguna manera perdió el sentido esencial de narrar para la escena, quedando sólo una representación nada contundente donde los actores contaban entre sí una historia que no tenía una ilación adecuada.

Aunque en los premios y las lecturas, la narraturgia tenía un lugar privilegiado, para muchos lectores especializados se trataba más de una fórmula que intentaban repetir hasta el cansancio con temáticas igual de reiterativas. En su artículo “La necesaria muerte de la narraturgia” el crítico teatral Gustavo Gómez Ortega aseguró en el 2015 que las últimas lecturas dramatizadas y obras a las que asistió, consistían en una descompuesta muestra actoral en donde un actor o actriz al centro narraba y describía la obra en cuestión, sin dejar lugar al drama inherente al teatro. (18)

Así como Gómez, muchos críticos del teatro comenzaron a cuestionar cuál era el verdadero papel de la narraturgia con respecto a la dramaturgia contemporánea, ya que no revelaba mayores matices que cuentos dramatizados o hasta “mal leídos” (Gómez 12) por

uno o más actores. Este mismo grupo apostaba por la reincorporación del drama puro para salvar las características fundamentales del teatro y recuperar a sus espectadores más puristas.

No obstante, la narraturgia era una corriente demasiado inserta en la producción de los dramaturgos más jóvenes, y así como la lengua, cuando algo cristaliza por sí sólo es difícil que un grupo externo intente cambiarlo por mecanismos poco orgánicos a los creadores. Así que la respuesta fue una creación más contundente de narraturgia en el panorama nacional, en donde existen obras destacables, y algunas deplorables.

Así Mónica Perea en su permanente proceso de experimentación dramatúrgica, escribe *La acidez* como una obra que oscila entre la narraturgia y el posdrama, el cual exploramos en el primer capítulo de esta investigación. Así mismo afirmamos que la tradición dramatúrgica de la que emana esta obra es más cercana a *Nada como el piso 16* que a *El cielo en la piel* (2004). En los siguientes apartados daremos razón de por qué se hacen estas aseveraciones.

3.2.3 *Iridiscentes*

Esta obra de teatro, de Gabriela Román, se publicó en el año 2016. *Iridiscentes* es una obra que hasta la fecha no ha sido montada en ningún escenario, sin embargo, al formar parte de la colección del Fondo Editorial Tierra Adentro –FETA– tiene un tiraje de 2000 ejemplares que aún no se agotan.

La historia gira en torno a un pequeño pueblo sin nombre en el que los niños y las niñas mueren o desaparecen de manera misteriosa. Al pueblo llega una periodista a investigar sobre dichas desapariciones violentas y misteriosas. Dicha periodista se interesa por

documentar e indagar las causas que llevan a los niños a suicidarse, asesinarse entre sí o a simplemente desaparecer, mientras la autoridad del lugar se encarga de mantener el asunto lo más oculto que puede, de esa forma genera una relación con un pequeño al que entrevista y a su familia, quienes intentan también entender las razones por las que pasan tantas muertes. Toda la obra transcurre a través de las conversaciones entre la periodista, la autoridad, un niño, la madre y la abuela del mismo.

Estructuralmente se trata de una obra que se organiza por medio de 26 escenas de duración variable. Hay algunas de estas que consisten en breves monólogos, sobre todo de parte de la autoridad y la periodista, que funcionan más como decretos o conferencias en el caso de la primera, y reflexiones en el caso de la segunda.

Como observaremos en el análisis de *La acidez* no nos encontramos ante una obra extensa –unas 90 cuartillas– en donde el recurso de la narración se encuentra de forma completamente diferente a la obra de Mónica Perea. Aquí las conversaciones son las que nos ayudan a reconstruir los hechos.

El cielo en la piel (2004) nuevamente como nuestro referente de lo que la academia declara como el primer caso de narraturgia en México, no apunta a la misma clase de narraturgia que tenemos en esta obra de Gabriela Román. Volvamos un poco a la historia de la dramaturgia actual en México.

Tras el estreno de la obra de Edgar Chías, esta clase de obras tuvo un recibimiento sumamente cálido y así se estrenó *Sensacional de maricones* (2012) de Luis Eduardo Gómez Ortiz Monasterio, mejor conocido como LEGOM, en donde los tres personajes que la constituyen son Juanito, el protagonista de la historia, y dos narradores que le ayudan al

mismo a contar su propia historia, así como prestan sus cuerpos y voces para dar vida a los personajes que iban apareciendo en su camino. Así, LEGOM logró perfeccionar y pulir la hazaña de Chías, casi ocho años más tarde.

De la misma forma podríamos enlistar una serie de obras que continuaron la tradición de Chías y LEGOM, que al parecer para la academia, es la más obvia y certera al respecto de la narraturgia, ya que no oscila entre diversas formas o estructuras teatrales y es contundente con los postulados de Sanchis Sinisterra, sin embargo tanto *Nada*, *La acidez* e *Iridiscentes* practican una forma menos pura de la narraturgia y el posdrama, ya que lo incorporan a través de una tradición distinta, como nos hemos encargado de apuntar en lo que va de este análisis.

Así, proseguimos con los rasgos formales de la obra de Román. En la obra nos encontramos ante la incógnita constante de lo que mata o desaparece a los niños, que, de acuerdo a las conversaciones entre los personajes, siempre es un destello de una belleza sin igual lo último que alcanzan a ver sus víctimas y quienes presencian su arbitraria desaparición de este mundo. El mérito de esta obra es la reconstrucción de los hechos a través de la conversación, ya que no sólo resultó sumamente impactante a nivel formal del análisis de la obra, sino que ayuda a generar una atmósfera que es completamente funcional al tema y al desarrollo propio de la misma.

3.3 Análisis de los elementos dramáticos

3.3.1 Recorrido de las obras

Vale la pena hacer un pequeño recuento de lo que para este trabajo entendemos por drama. A lo largo de un breve recorrido realizado en el capítulo 1, comprendimos por drama a la

calidad escénica interna en una obra, donde los elementos que facilitan o permiten el montaje de la misma son los que funcionan como hilo conductor de la pieza literaria, ya que la carga de la representación, o ficción escénica, predomina sobre cualquier otro elemento en la obra.

También comprendemos que el drama, de acuerdo con José Luis García-Barrientos, principal investigador contemporáneo del término en los estudios del teatro como pieza literaria, consiste en "[…] congregar las acciones más representativas dentro de una obra literaria y explotar su representación a través de la misma […]" (184) ya que nos permite encontrar, después del largo recorrido hecho en el primer capítulo de esta investigación, el resultado de muchos años de una tradición en donde el drama era el eje medular del teatro.

Los elementos sobre los cuales indagaremos la calidad dramática en *Nada como el piso 16, La acidez de las mariposas* e *Iridiscentes* son las acotaciones, desde tres ópticas: la acotación para la escena, la acotación para el texto y la acotación para el diálogo y finalmente la secuencia dramática de los diálogos, esto de acuerdo a la clasificación hecha por Szondi y profundizada por Sarrazac.

3.3.1.2 Acotaciones

En *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), Jean Pierre Sarrazac explica la labor de las acotaciones en las dramaturgias modernas con respecto a lo que en la Europa anglosajona se conoce como crisis del diálogo, en donde la forma dramática pura queda relegada a un arquetipo anquilosado y añejo al que ya nadie quiere recurrir, del que, sin

embargo, emanan las acotaciones como últimas sobrevivientes, porque se vuelven necesarias y útiles para funciones que se diversifican de su uso original. (74)

En la escuela de la que proviene Vilalta las acotaciones tradicionales eran vitales para una obra en donde funcionaban como guía para el montaje. El drama puro aún funcionaba como pilar central de la forma en que se construía una pieza teatral. Las primeras obras de Vilalta estaban cargados excesivamente de estos elementos como podemos observar en este fragmento de *El 9* (1965):

MARTINA

(*Con voz suave*) No tendríamos por qué pelear más.

JOSÉ

(*Gritando*) Está sumamente claro que es la única forma en que pueden entender necias como tú.

Se aleja e intenta esconderse.

MARTINA

No grites más, me aturdes y no puedo pensar.

JOSÉ

(*La alcanza y la jala del cabello*) Ojalá esto fuera lo último que piensas. (119)

En este fragmento la disposición de las acotaciones resulta innecesario de acuerdo con la continuidad que la propia historia ofrece frente a las especificaciones redundantes que se encuentran entre este par de diálogos.

Mónica Perea y Gabriela Román son dramaturgas con una tradición más renovada, cuyas influencias están divididas entre los clásicos y sus pares, así observaremos que en sus acotaciones encontramos sólo algunos de los tipos que procederemos a desglosar.

Las acotaciones, como afirmaba Jean Pierre Sarrazac, no son las únicas razones por las cuales una obra se distingue por su carácter dramático; para que una obra se acerque más al drama y menos a la épica, la pieza literaria debe construirse para una lectura escénica, desde la historia hasta los diálogos. Así, en la presente obra, no existen estas marcas de forma absoluta, como explicaremos a continuación.

Las didascalias son elementos cuyo uso tradicional es la escenificación. Sin embargo, existen registros del periodo del teatro del absurdo en donde estas ejercieron otra clase de funciones como en *Act without words* (1956) de Samuel Beckett, que contenía acciones por medio de una única palabra, permitiendo al actor la libertad de ejecutar dicha acción de la forma que más le conviniera para crear la historia. A su vez tenemos *Máquina Hamlet* (1977) del escritor alemán Heiner Müller en donde las acotaciones son mapas o ecos de los recuerdos de algo o alguien.

Ahora, volviendo a México, no hay que olvidar el principio de este capítulo en donde dilucidamos cómo los temas se fueron renovando de manera absoluta, no así las estructuras de las que partían las mismas. En *Nada como el piso 16* la autora consigue que las acotaciones dejen de ser excesivas y se vuelven más pertinentes como podemos observar a continuación, empero es un proceso que le llevó tiempo para reflexionar y evolucionar:

MAX

> Uno, dos, tres, cuatro, cinco… ¡cinco deditos tiene el pequeño pie blanco de la putita!... ¿No es maravilloso? ¡Cinco deditos en cada pie!... (*Se pone libidinoso con el pie de Stella, la pantorrilla, el muslo... Jerome está a punto de romper la vajilla.*) ¡Cuidado, muchacho, cuidado con los platos!
>
> STELLA *Mordiendo el zapato*
>
> El trato fue un día con cada uno y hoy le toca a Jerome… ¿No es terrible? Le toca a Jerome hoy que es la fiesta de Max
>
> JEROME
>
> También es mi fiesta (53)

Estas acotaciones fortalecen la idea mental que el lector crea de la escena, no sólo pensando en el momento del montaje y no relegándose a una serie de instrucciones para los actores y directores. En este simple párrafo observamos que la acotación fluye con la escena que se presenta. Vilalta no es la primera que logra ese fluir de las acotaciones, sin embargo, sí se consigue dar continuidad a la narración de la historia por medio de este recurso.

Vale la pena hacer hincapié en este punto, porque las acotaciones son la máxima expresión del drama puro del teatro en México, por lo cual en esta obra de Vilalta podemos notar cómo ocurre la transición de este a lo que, años más adelante, el investigador español José Sanchis Sinisterra llamaría narraturgia. Esta transición ocurrió de forma paulatina y a través de diversas obras que ayudaron a reforzar la predilección por la narración sobre el montaje en el texto.

En *La acidez de las mariposas* no hay didascalias explícitas que nos ayuden a ejemplificar las acotaciones comunes que nos ayuden a profundizar en el drama desde este

punto en particular, sin embargo, explicaremos más adelante dónde se ubican los recursos con los que la obra cuenta en lugar de las acotaciones.

Por el contrario, en *Iridiscentes*, las acotaciones son abundantes y de dos tipos de funciones, sobre todo como la que mostraremos a continuación: “LA PERIODISTA: ¿Qué sentiste cuando los viste? EL NIÑO: Nada. Sólo así (*hace un gesto sobre el corazón, simulando un latido.*) Pam, pam, pam, pam.” (Román, 55). Así como el ejemplo en *Nada…* que nos sirvió para ejemplificar la continuidad, también lo hace en esta. Los dramaturgos transformaron el uso de las acotaciones de simples marcas para el montaje a medios de dar *continuum* a la pieza literaria en su lectura particular y colectiva.

Ahora bien, pasaremos a tres formas muy particulares de cómo se encuentran las acotaciones en el texto.

3.3.1.2.1 Acotaciones para la escena

Este tipo de didascalias ayudan a crear atmósfera para el montaje. Es la función principal que de acuerdo con Peter Szondi tenían estas para el drama puro. Si recordamos cómo se encuentran estas en el teatro griego y hasta en el de los siglos de oro, podremos observar que en una lectura común entorpecen el flujo de la lectura, pues no parece tener relevancia para su lectura. La mayor parte de las versiones que leemos de estas, eliden estas acotaciones por carecer de sentido para la lectura particular de una persona.

En la presente obra estas acotaciones son mínimas y podemos notar cómo se presentan dentro del texto sin necesidad de ser híper explícitas:

STELLA

¿Por qué ibas a querer irte? Aquí tienes de todo. (*Inicia comercial*) Alfombra y calefacción. Televisión y teléfono. Radio y tocadiscos. Refrigerador. Lavadora, aspiradora, licuadora, batidora, extractor. Ropa para dama… y caballero. Todos los artículos eléctricos que fabrica la C.B. Jackson.

JEROME

¡Eso es: vivimos en pleno lujo americano! Vaya asco. (35)

Sin necesidad de que existiera esta especificación de *Inicia comercial*, como lectores comprendemos que la repetición de electrodomésticos por pares, debe ser con alguna clase de motivación, sin embargo, especificar el tono y la forma en que se va a presentar para los lectores escénicos y literarios, permite una idea más clara. Esta breve acotación podría ser prescindible porque en el texto están insertos los elementos que nos permiten descifrar esto.

El drama no puede permitirse elucubración al respecto, porque anticipa en su estructura las inferencias de los lectores, no permite ambigüedades y no relega esta importante función a la estructura del texto.

MAX

¡Es asombroso! (*abre la boca, discreto*)

JEROME

No nací electricista

MAX

Sí, ya estamos al corriente de tus magníficos empleos. Pero el whisky se impuso y un buen día eras… (*adivinando*) ¿portero, mozo, cargador?

STELLA *se une al juego*

¿Elevadorista? (18)

Las acotaciones cuyas funciones son obviedades que se interpretan desde el texto mismo son las que solían emplearse en el drama puro, sin embargo, solían ser las más usuales a principios del siglo pasado en la renovada dramaturgia mexicana. Como pudimos observar en este último ejemplo remarcan obviedades que si desaparecieran no afectarían en lo más mínimo al texto.

Es importante saber que esta clase de acotaciones se encuentran un par de veces más en las primeras treinta páginas de la obra, sin embargo, conforme esta avanza, las acotaciones dejan de ser así. Vilalta comenzó a tomar cuidado en cómo funcionaban estas y dejó el vicio por transmitir obviedades a través de las mismas. Vicio que permeó durante mucho tiempo en la dramaturgia de los años venideros, de antecesores y contemporáneos de la autora.

Así llegamos hasta *Iridiscentes.* La obra cuenta con muchos rasgos formales que nos ayudan a la ficción escénica, por lo cual podríamos afirmar que, en lo estricto del concepto, es una obra bastante prototípica de teatro, con acotaciones completamente explícitas en el mismo; no obstante, las acotaciones resultan necesarias para la conformación de ciertas acciones no escritas en la obra y que no resultan obvias.

Al contrario de lo que sucede en *Nada* las acotaciones del nivel representativo, es decir aquellas que funcionan para la ficción escénica, cambian un poco, ya que las que se encuentran en esta pieza oscilan entre la mera nota para la representación y la continuidad narrativa. “LA PERIODISTA: ¿Por qué no quieres hablar de eso? / El *niño se encoje de hombros. Dibuja en el piso con la punta del zapato.* LA PERIODISTA: ¿Tienes miedo? EL

NIÑO: Tu palabra favorita es miedo.” (73) Lo explícito de las itálicas y el corte entre diálogo y diálogo es un recurso formal del drama que ayuda a su representación y funciona plenamente para eso, en cambio vale la pena releer el fragmento y reparar en que no sólo funciona para ayudarnos a la función escénica del texto, sino a dar continuidad a lo que pasa en medio de la conversación.

En *Iridiscentes* la parte dramática confluye de manera orgánica con la narratúrgica, cosa que no sucedía en *Nada* y tampoco en *La acidez*, en ambas obras cada parte está más específicamente organizada, y se pueden notar las distinciones entre el drama y la narraturgia. Este acercamiento a través del recorrido que haremos de las tres obras, nos dejará reconocer que el progreso será constante, hasta conseguir que en una obra los dos conceptos generen unidad en una pieza literaria.

3.3.1.2.2 Acotaciones para el diálogo

Estas cumplen con reforzar o enlazar partes de la construcción de algunos diálogos, sin estas normalmente son incomprensibles las líneas de los personajes. Para Szondi estas y las del texto correspondían a la evolución natural del drama, uno que estaba más cerca de la idealización brechtiana de la épica frente al drama. Todavía en la actualidad este tipo de didascalias son muy recurrentes ya que les permiten a los personajes entablar alguna clase de interacción que no se podría adivinar con la sola lectura del mismo.

Vilalta nunca fue muy afecta a ellas, sin embargo, en esta obra recurrió a estas un par de veces, donde pareciera que lo hace para reforzar algunas interacciones entre los personajes

que engranaban la historia de una forma muy particular, que no sólo cristaliza en el montaje sino en la forma en que un lector sigue la historia de forma literaria.

> MAX
>
> ¿A qué armas te refieres? ¿Tratas de amenazarme? (*Busca a Stella*)
>
> JEROME
>
> Un reloj es un arma inocente. El reloj no tiene nada que ver en esto. Obviamente un reloj puede ser objeto de muy distintos enfoques. Un reloj o una vida. O la anatomía de una conciencia. O una taza de té… (*gira los ojos al escondite de Stella*) Creer en Dios quizás me salvaría. Me salvaría, pero no lo creo… De modo que nunca más el jazz. Nunca más Kate. Nunca más nada como este piso, como esta vida. Es como si estuviera diciendo adiós a mi vida antes de colgarme.
>
> MAX
>
> Definitivamente es una crisis. (*gira los ojos a donde ve Jerome*) Una en donde por fin entiendo todo. La verdad frente a nuestros ojos. (80)

Aquí, pese a lo que afirma Szondi, no resultan indispensables, pero ayudan a crear una atmósfera no completamente absurda como observamos en el primer tipo. Sin embargo, estas aún están más cerca del drama.

Vale la pena apuntar que esta forma no convive en ninguna de las otras dos obras a analizar. Aunque en *Iridiscentes* encontramos la continuidad narrativa, la que apunta al diálogo es más para cohesionar lo que ocurre entre los personajes y no para la historia *per se*.

Parecen muy similares, pero ocurren para dar encadenamiento a distintos elementos de la obra.

3.3.1.2.3 Acotaciones para el texto

Finalmente, esta clase es la que generó por primera vez discordia en el drama puro, los ejemplos que pusimos en el apartado 3.3.1.2 de las obras de Beckett y Müller forman parte de esta clase de acotaciones. Szondi atribuyó a esta experimentación la ruptura definitiva con la forma pura del drama y en donde aún sobrevivió, el drama puro, fue a través de los últimos dos tipos de acotaciones, que son usuales aún en la actualidad.

Las acotaciones para el texto, recordando nuestro apartado teórico, son un tipo muy peculiar de acotaciones, en donde su única función es la de brindar una ilación o coherencia interna al texto. Al contrario de los otros tipos de acotaciones, estas sólo están para la lectura y no para la interpretación.

Vilalta nunca había utilizado antes esta clase de acotaciones, precisamente porque para su generación, la lectura del teatro moderno y contemporáneo a ellos aún distaba de tener significado como algo trascendente dentro del teatro y a la literatura universal, por lo que seguramente los siete años que tardó en escribir esta obra, aprovechó para nutrirse de otras tradiciones y modelos, ya que es notoria la influencia de las formas más renovadas del teatro en esta obra.

MAX

Puedes contarles lo que quieras a los de la C.B. Jackson. Ellos también tienen sus pequeñas… (*aventuras*)

JEROME

Y la (*muy*) anciana madre de Max está en un asilo. Desde luego que nada hay de malo en ello. Al fin y al cabo, los asilos se han hecho para las ancianas madres.

MAX

¿Has estado investigando (*mi vida*)?

JEROME

Pensé hacerlo. Pero me di cuenta de que con las pruebas de lo que pasa aquí (*en el piso 16, claro*) es más que suficiente. (84)

No parece tener mucho sentido que esas palabras sean las acotaciones, sin embargo, están bien pensadas para que funcionen como tal, ya que aportan un énfasis especial en el pensamiento interno de los personajes y crean un ambiente para los lectores de complicidad frente a la historia.

Vilalta provocó un giro completo al clímax de la obra, ya que este fragmento es parte del final, y se ayudó de las acotaciones para indagar más en la lógica interna de estos personajes. El drama puro no es el que permea en el uso de estas didascalias sino las formas experimentales que devinieron en el posdrama y la narraturgia. Vilalta en esta obra inició con un tipo de acotaciones del drama de la vieja escuela, permitiéndose evolucionar la historia junto con el tipo de acotaciones que usó para rematar con un final impactante en historia y estructura.

Aunque la incorporación paulatina de estas formas cobró mucha popularidad para las generaciones posteriores a Vilalta y su teatro, no sobrevivió con la misma popularidad hasta

las otras dos autoras que forman parte de este análisis, sobre todo porque los usan más obras cercanas a la tradición del absurdo, que a las otras corrientes.

3.3.1.3 Secuencia dramática en los diálogos

Continuando con los elementos de los cuáles se nutre el drama en el texto, tenemos la secuencia dramática en los diálogos, que consta de cómo embonan los diálogos entre sí para estructurar la pieza literaria.

De acuerdo con José Luis García Barrientos, en las bases del drama puro tenemos que las acciones en el texto son prioritarias sobre el texto mismo. Él prioriza la cuestión del tiempo por encima de cualquier otra parte del drama, sobre todo define cómo se distingue el tiempo de la narración oral, la representación, y el tiempo del texto literario al momento de su lectura individual de la siguiente forma:

> En el teatro (y la narración oral), por el contrario, el tiempo real es el de la ejecución; el tiempo de la escritura y el – único ahora – de la lectura se confunden con una temporalidad, efectiva, con una duración y una datación únicas: el tiempo de la escenificación (y de la narración oral). La representación teatral existe en el tiempo. Dicho de otra manera, el teatro cuenta con un tiempo representante real, mientras que el tiempo significante del relato escrito no puede ser más que un pseudotiempo, cuya temporalidad es "la que deriva, metonímicamente, de su propia lectura". El drama está en el texto, pero en el tiempo de la escenificación. (142)

Esto es lo que sucede como es natural en la estructuración de buena parte de *Nada como el piso 16*, que está planteada para la escena, sin embargo, no sucede así en la obra completa, como veremos a continuación del siguiente ejemplo:

> JEROME
>
> Es muy fácil, yo te enseñaré (*da un latigazo junto a los pies de Max*). ¡Vamos, mueve los pies! Lo único que tienes que hacer es mover los pies… El gerente general en acción. (*Latigazo*) ¡Muévete!.... Eso es, ya vas aprendiendo… ¡No te detengas! ¡Levanta los pies! ¡De prisa, lo oyes! ¡De prisa! (*La música va cada vez más rápida, frenética. Max acelera*) ¡Eso es!... ¡Muy bien!... ¡No te detengas!
>
> STELLA
>
> ¡Muy bien, Max, lo estás haciendo muy bien!
>
> JEROME
>
> ¡No te detengas! ¡De prisa! ¡BAILA! ¡BAILA MÁS, MAX! (89)

El drama está contenido en el texto cuando busca representación como aquí, los diálogos tienen sentido a partir de la idea mental que podemos crear a partir de esta escena.

El análisis de los elementos dramáticos en una obra, como pudimos ver en el principio de este capítulo, se realiza a través de marcas muy claras en la pieza literaria, como los son las acotaciones, marcas de los personajes, etc. En el caso de *La acidez* no hay marcas textuales que lo indiquen, ya que la pieza literaria funciona como un bloque sin marcas para el montaje.

Sin embargo, observaremos algunos elementos internos que marcan los elementos dramáticos, escasos, en la obra. El primero es una marca dentro de la obra, en donde quien narra interrumpe el tiempo verbal de la narración para poner una acción en presente "No quería comer, sin hambre, quería que la dejaran descansar. Llora sangre que no sale del vientre. Llora sangre. Quería comer y no podía." (10) El cambio de los tiempos verbales es como un paréntesis no escrito, donde marca lo importante que es notarlo y prestarle atención, ya que nos ayuda a observar que aquí el marcador de la secuencia dramática, en los diálogos, es diametralmente distinta a la de Vilalta.

Al contrario, en la obra de Gabriela Román no hay ningún avistamiento de los mismos. La explicación más prudente al respecto es que estas marcas son algo anacrónicas al tiempo de *Iridiscentes* pese a lo que sucede en la obra de Perea, en donde el cambio es mucho más discreto. Aunque esta forma particular del drama ya no es indispensable para que una pieza literaria sea considerada una obra de teatro, aún a veces se encuentran presentes en la dramaturgia contemporánea como pequeños guiños a la importancia de la representación dentro de la pieza dramática.

Sería necio negar la presencia del drama más puro en esta obra de Maruxa Vilalta, sin embargo, como pudimos comprobar en este análisis, la forma en que este aparece es menos determinante de lo que era para su teatro anterior a esta obra, en donde es notoria una evolución hacia otro rumbo, que si bien en ese entonces no tenía una manera formal de nombrarse se estaba perfilando por otro rumbo que desconocía clasificación alguna.

3.4 Análisis de los elementos narratúrgicos

El término de narraturgia como indagamos en el capítulo 1 de esta investigación, es de creación sumamente reciente, sin embargo las piezas literarias que ayudaron al autor a la creación del mismo datan de mediados del siglo pasado, como es el caso de la obra *Comment c'est* (1961) de Beckett, en donde un narrador se arrastra por un pueblo lleno de latas de conservas intentando intervenir en otras historias paralelas, que es desde donde Sanchis Sinisterra parte para averiguar cómo se vitalizó esa tendencia de narrar de manera determinante dentro de una obra.

Se entiende como narraturgia a la predilección de narrar –por encima de la de representar– contenida en una obra de teatro, comprendiendo, como vimos en la primera parte de este apartado, las vicisitudes del drama y las múltiples representaciones desde las cuáles está presente en una pieza teatral. La narraturgia se manifiesta en este análisis a través del monólogo y la dramaturgia discursiva, términos que procederemos a investigar de manera exhaustiva.

Para Szondi era muy claro que la predilección del monólogo sobre cualquier otra manifestación del diálogo era la principal característica de la crisis del mismo, al respecto dijo "[…] el diálogo se diluye frente al monólogo. Un monólogo que no sirve ya, como en las dramaturgias clásicas, para relanzar el diálogo sino suspenderlo. En este teatro de tendencia estática, los diálogos son más larvados e intrapsíquicos que patentes e interpersonales." (74) Aunque nunca nombró esta cualidad evolutiva de la literatura en el teatro, notarla nos permite comprender mejor los postulados de José Sanchis Sinisterra.

3.4.1 Monólogo

El monólogo para Sanchis Sinisterra es la representación de una dicotomía que retoma de los estructuralistas: historia y discurso. “La historia consiste en la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados en un tiempo y espacio concreto, mientras que el discurso sería, el modo en que ese relato en concreto se le presenta al lector.” (18) La principal disociación que Sanchis empezó a notar en el teatro fue en el nivel discursivo y no tanto a nivel de historia, ya que los temas, como observamos, casi siempre se repetían, mientras que la forma de presentarlos fue la que giró radicalmente en un punto de la literatura teatral.

La crisis del diálogo que ya habían advertido Sarrazac y Szondi, tomó forma, nombre y estructura a través de los conceptos creados por Sanchis Sinisterra, ya que la crisis de este nivel de la estructura dramática repercutió en una generación importante de dramaturgos, primero en Europa y luego en América. Para Sinisterra el primer nivel sobre el que se ejercía el cambio era el más susceptible al mismo: la obra literaria, cuyos cambios se fueron dando de manera paulatina hasta que las formas clásicas quedaron absolutamente en el olvido.

A nivel de discurso, el monólogo comenzó a ganar terreno como una forma de narrar en primera persona dentro de una historia, haciendo girar sobre esa narración el peso de la carga escénica, y no en el resto de elementos del drama puro como pudimos observar. En el caso de *Nada como el piso 16* esto ocurre por primera vez en la dramaturgia de Maruxa Vilalta, acá tenemos el primer ejemplo:

> JEROME
>
> “Un muchacho muy dotado”, decían mis maestros. Hasta terminé el High School y todo eso… conseguí un buen empleo en una librería. Pero leía mucho y vendía poco;

> acabé por perder el puesto. Empecé a tocar jazz en un conjunto. Pero regresó el tipo al que suplía y tuve que irme y acepté un buen empleo para decorar aparadores… en eso vino la guerra… Después me dio por el whisky. (Pausa.) La verdad es que desde entonces mis empleos entraron en un periodo de franca decadencia. Y ahora, termino tratando de llevarme un jarrón… A veces te sorprendes a ti mismo haciendo determinadas cosas como si no fueras tú sino otro, y tú únicamente lo observaras, y tú ya no fuerza tú mismo. Es como si estar en este departamento cambiara todo y nos hiciera transparentes. (31)

La manera en que el monólogo se inserta en el texto de manera fluida sin necesidad de hacer distintos apartados para realzar algún tema, la vida o la forma en que concibe algo uno de los personajes, fue el inicio de la renovación del drama, una transición paulatina, pero firme con respecto a las obras que le precedieron a la autora.

Aquí en este fragmento el monólogo es corto. Jerome les cuenta a Stella y a Max lo que era su vida antes de entrar a la enfermiza dinámica del piso 16. A través del uso de breves monólogos Vilalta cohesiona la introspección en cada personaje, logra desmenuzar las motivaciones terrenales y oscuras que arrastra a cada uno a estar ahí en ese piso y esa vida, frívola y vacía. La narración es concreta y no ahonda en detalles, sin embargo, conforme avanza la obra los monólogos siempre retoman el hilo de los personajes, avanzando en sus historias particulares, permitiéndonos develar de a poco sus intenciones y sus vidas. Veamos el siguiente ejemplo:

> JEROME

> Los favores son como las órdenes… Tú eres el que manda. Tú estás en tu nivel. Todo es cuestión de niveles… Aquí estamos al nivel del reloj eléctrico, con sus grandes números luminosos… Alguna vez, pasando por esta calle me detuve a ver el reloj. Tuve que mirar para arriba… Nunca esperé verlo de igual a igual […]
>
> MAX
>
> Desde aquí se tienen muchas cosas al alcance de la mano.
>
> JEROME
>
> Obviamente desde el interior de un departamento de lujo la perspectiva cambia. Como en un faro. Como ver el mar […] (34)

En el monólogo tradicional no hay interacción entre los personajes para ayudar a la continuidad del mismo. Esta es la clase de narración que predomina en la obra y de la que habla Sanchis Sinisterra.

El hecho de que *La acidez* sea un monólogo nos da uno de los primeros indicios de que hay factores determinantes dentro de la composición interna de la pieza literaria que se inclina por una estructura más abierta aún dentro de lo prototípico de los monólogos. Estructuralmente la obra se trata de una serie de oraciones y frases cortas que se articulan como un texto fluido de una sola escena y acto.

Ahora bien, volviendo a puntualizar el tema de este apartado, no todos los monólogos funcionan como textos narratúrgicos, sin embargo, es el caso de *La acidez de las mariposas*, donde la mayor parte de estos elementos responden a los textos de esta especie, por lo cual podemos afirmar que *La acidez* es un texto mayoritariamente inscrito en la corriente narratúrgica.

Una de las primeras razones por las cuáles podemos inscribirlo con dicha facilidad a los textos de esta especie es que presenta una dureza en la narración propia del cuento o la novela *per se*, como podemos observar en el siguiente ejemplo.

Era una tarde, tarde de mariposas.

Un silencio ausente.

Un viaje.

La universidad.

Juventud.

Una fiesta.

Cualquiera.

Revoloteo.

Cualquiera.

Science.

Anochece. Una fiesta. Cualquiera. Gente. Ruido. Científicos. Realeza. Una fiesta. Cualquiera. Casual. Música. Universitarios. Alcohol. Insatisfacción. Poder.

Movimiento. Mind-expanding. Cuerpos. Charlas. Hoffman. Prejuicios.

Mariposas. Distorsión. Una fiesta. Cualquiera. Educación. Noche.

De mariposas. Siempre viajan en masa.

Afuera: frío.

Aleteo.

Frío

Emprender la huida. (12)

Es importante recalcar que esta obra se construye de esta manera en su totalidad, por lo cual resulta representativo la extracción de este fragmento para observar tres cosas. La primera es que, de acuerdo con los elementos de la narraturgia, la narración se ve determinante en cada oración o línea, ya que no todas las líneas son oraciones. La presencia de verbos sueltos hila

la narración de una forma más libre. La segunda es que la estructura de la historia se compone por distintas narraciones que se entrelazan entre sí para generar una prominente. Y la última es el hecho de que la narración fluya sin elementos extraliterarios de por medio.

Sanchis Sinisterra afirma que "[…] los textos narratúrgicos utilizan la diégesis como plataforma para destacar los diferentes elementos que componen el texto y para concatenar acciones que no pueden ser ejecutadas al momento de la puesta en escena." (74) Esto bien es lo que sucede con *La acidez* en donde a pesar de que son muchas las acciones puestas de por medio en la obra, su realización no es precisa, por lo cual la acumulación de acciones deja de ser para la ficción escénica y sí para la obra literaria, acompañada de su lectura ya se individual o colectiva en el montaje.

Vale la pena remarcar y puntualizar esto último, porque son los motivos por los que en esta investigación llegamos a la aseveración de que la lectura de *La acidez* es narratúrgica y por lo tanto esta obra se inscribe perfectamente en la clase de textos que incorporan con mayor naturalidad lo propuesto por Sanchis Sinisterra en sus postulados teóricos.

De igual manera resulta conveniente recordar que en *Nada como el piso 16* la manera en que Vilalta logró concatenar acciones en el texto, fue a través del monólogo, en donde cada uno de los personajes describía algunas cosas del pasado, para concretar de manera personal acciones pasadas. Así, la herencia pequeña pero significativa que logra con este texto de Mónica Perea es la manera en que esa sucesión de acciones queda aislada del monólogo más explicativo en un personaje y se presenta como una experiencia transitoria para su época, en el 2012, donde en México esta clase de teatro no era tan común como en nuestros días.

En *Iridiscentes* los monólogos no son muy constantes, pero como veremos en el siguiente ejemplo tiene funciones distintas a las mencionadas en este apartado: "LA PERIODISTA: En un gesto desesperado, las autoridades han decomisado todas las cuerdas, reatas, cualquier cosa que pueda servir. Hoy los niños fueron a la escuela sin agujetas […] (Román 68) Estructura una reflexión y aporta información al texto, pero no funciona igual a como vimos pasaba con los monólogos de *Nada* o *La acidez*, para fortalecer las raíces narratúrgicas en el monólogo.

Para Sinisterra el análisis de las cualidades narratúrgicas no sólo consiste en desmembrar monólogos de una obra y asignar funciones, porque si de esto se tratara, cualquier obra sería calificada como narraturgia, ya que el monólogo es una herramienta común en la literatura dramática desde el periodo más clásico del teatro; sin embargo, las funciones que en la mayoría de los casos tienen los monólogos es de ensalzar emociones y se buscaba separarlos del resto de la obra como una escena acotada. En estructura y propósitos se distinguen de esta renovada forma de presentarlos, la narraturgia que es la narración a través de diversos elementos en el texto, mismos que vamos desglosando poco a poco.

3.4.2 Dramaturgia discursiva

No recorreremos el término fábula desde sus inicios, por cuestiones metodológicas, sino que partiremos del uso que Sanchis Sinisterra otorgó en su postulado sobre la narraturgia. De acuerdo con las bases de la narratología, –ciencia de la que parte el investigador español–, la fábula actúa como la manera en que se cuenta la historia y no en la historia misma, o sea el

discurso. Así, en la dramaturgia clásica, en donde el drama puro era la guía de la pieza literaria, no sólo tenía predilección el montaje y los elementos que ayudaban a contar la historia desde la escenificación, sino que la manera en que se contaba (tiempo, espacio) también figuraban como marcadores definitivos en la misma. A esto se le conoce como dramaturgia fabular. Cualquier obra de William Shakespeare entra en estos parámetros.

Ahora bien, la dramaturgia discursiva fue la épica de la que hablaba Brecht. Discurso dramatizado. El texto literario, por sí mismo, como guía en la lectura individual y la escenificada. “En gran parte de los relatos contemporáneos, el discurso es lo esencial y la fábula, a veces, queda reducida a ser un mero pretexto narrativo” (77). Sanchis Sinisterra comprende la predilección por el discurso y sus elementos en la organización interna de una obra teatral como una cualidad evolutiva consecuencia del estancamiento de los esquemas tradicionales durante siglos, ya que la fábula y el drama avanzaron, pero el discurso no.

Como observaremos en el siguiente fragmento de la obra notaremos como la fábula es el pretexto para la narración.

JEROME

“Un muchacho muy dotado”, decían mis maestros. Pero no sirvió para nada.

MAX

¿Mataste a muchos en la guerra?

JEROME

Maté a los que tuve que matar… Okey, Max, no sueño siempre. Ya ves, hace unos momentos traté de robar… De pronto sentí que debía llevarme algo de todo eso tan

> bonito que habías estado mostrándome… Pero Jerome todavía se da el lujo de tener principios. Increíble ¿no? Jerome no es un ladrón. […] (46)

El tiempo del que habla no es el tiempo de la narración, sin embargo, no es lo importante de la forma en la que presenta Vilalta el diálogo entre Max y Jerome, sino que sí es el pretexto bajo el cual busca narrarnos esta vivencia entre ellos.

Para Sinisterra las primeras obras de teatro en transitar del drama a la narraturgia, son dramaturgias mixtas que, por la transición, no eran bien logradas, se cargaban mucho de elementos de una u otra forma y no siempre envejecieron bien al tiempo. Sin embargo, *Nada como el piso 16*, pese a ser de las primeras obras en México en incorporar de a poco y con trabajo esta clase de elementos, consiguió hacerlo, a gusto de esta investigación, de forma interesante y renovada para el estudio y también para la lectura recreativa.

En *Iridiscentes*, las extrañas desapariciones de los niños en el pueblo son la manera de evidenciar las distintas situaciones de violencia que viven los niños y ante las cuales los adultos y la sociedad que los rodea se ve imposibilitada de comprender por más explicaciones que busquen para entenderlas.

La continuidad entre diálogos es uno de los elementos principales que de acuerdo con José Sanchis Sinisterra permite que el texto dramático transite hacia la narración; observemos el siguiente ejemplo:

> LA PERIODISTA
>
> ¿Usted los encontró?
>
> LA MADRE

Y de qué forma.

LA PERIODISTA

Cuéntenos.

LA MADRE

¿Para qué?

LA PERIODISTA

Para saber.

LA MADRE

Nomás se revuelve el agua.

LA PERIODISTA

Tiene que revolverse. Sólo así veremos el fondo del estanque.

LA MADRE

¿Y si no nos gusta lo que encontramos? *Pausa larga.*

LA PERIODISTA

Los archivos están cerrados. Todo está rodeado por un absoluto secretismo. Sólo he podido ver algunos de los reportes, pero no bastan. Cada uno de ellos merece su propio archivo. Se los debemos.

LA MADRE

¿A quiénes?

LA PERIODISTA

A ellos

LA MADRE

¿Los pequeños? Ellos me deben a mí. Me deben el sueño, la tranquilidad.

LA PERIODISTA

Eran unos niños.

LA MADRE

Que sabían lo que hacían. (69)

Esta clase de continuidad tan fluida no es tan común en el teatro contemporáneo, ya que la narraturgia normalmente se aborda desde el monólogo; en este apartado la conversación entre la madre y la periodista se prolonga en la búsqueda de respuestas, de esta manera la explicación que da la madre nos deja saber que la búsqueda de la periodista empieza a volverse egoísta y deja de escuchar lo que la madre como vocera de todas las madres que perdieron a sus hijos tiene que decirle.

Es importante remarcar que en *Iridiscentes* el juego de los diálogos es el que construye la historia y da cuerpo a la narración. La presencia de los monólogos no es muy constante y mucho menos representativa de acuerdo con las funciones que ya analizamos para *Nada* y *La acidez*; sin embargo, sobre las fases que tienen que ver con la narración por medio de la interacción entre diálogos, es mucho más cercana a esta última, por lo cual podemos afirmar que la narraturgia en *Iridiscentes* es más cercana a *Nada* de lo que es *La acidez*, en cuanto a este punto en específico.

3.5 Análisis de los elementos posdramáticos

El posdrama, si recordamos el apartado 1.4 del primer capítulo, es una de las teorías en las que se indaga sobre la transmutación del drama dentro del teatro como un arte sin drama. Pese a que la narraturgia no está dentro del posdrama, el término pudo acuñarse gracias a las precisiones que consiguió Lehmann sobre el texto en el posdrama.

Para Lehmann, en la literatura teatral, estaban contenidas las precisiones más relevantes sobre el fin del drama. En el texto se habían dado las más importantes revoluciones de la estructura formal de la literatura teatral, por lo cual el texto también tendría que quedar rebasado dado el momento.

No obstante, la superación total del texto nunca fue del todo viable en la cúspide del posdrama. El lenguaje aún contenido en un texto no plasmado en el papel, continuaba cumpliendo con sus elementos literarios, para que siguiera siendo considerado literatura teatral.

Ahora volviendo a la narraturgia, esta es parte de las consecuencias de la ruptura del posdrama frente a la obra literaria del teatro, ya que, habiendo pasado la etapa del auge, se consolidaron movimientos que incluían bases clásicas del drama puro, como lo fueron el posdrama metodista de Inglaterra y el minimalismo en Francia. En *Nada* no existen elementos determinantes que nos inclinen a pensar en esta como una obra parte del posdrama, en cambio como explicamos anteriormente, el hecho de que la narraturgia sea parte de las consecuencias de este, resulta importante resaltarlo.

Así como en *Nada…*, la presencia del posdrama es exclusivamente por medio del acercamiento que la teoría del español tuvo con Hans-Thies Lehmann al profundizar en las

posibilidades del texto en el nuevo contexto de la dramaturgia. La obra estructuralmente cumple con los recursos formales que Peter Szondi especifica: listado de personajes, diálogos, acotaciones, actos y/o escenas. Como ya nos encargamos de remarcar la pertinencia del análisis de esta obra es que los diálogos son los únicos que construyen la narración de la historia.

Como hemos observado y analizado a lo largo de la historia de la literatura, las transiciones no son simples ni inmediatas, un periodo nunca se termina de manera abrupta y da paso al otro de la misma forma. Así, los elementos del teatro posdramático que se incorporan a esta obra resultan más evidentes que en *Nada* por lo cual daremos inicio al análisis.

Hans-Thies Lehmann postulaba a finales del siglo pasado, en 1999, algunas ideas generales y particulares sobre una clase de teatro que se desarrollaba en Europa con amplia soltura y que no tenía una definición concreta por parte de los críticos. Algunos coincidían en que formaba parte de una corriente artística que permeaba en todos los niveles del arte, que además repercutía en su facultad textual y representativa, sin embargo, otros apuntaban a un fenómeno más orgánico dentro de la propia evolución del teatro por separado; sin embargo como observamos en el primer capítulo de este trabajo de investigación, el posdrama es un término más bien reciente, que no llegó al español hasta el año 2013, por lo cual incorpora a sus ideas, diversas clases de manifestaciones teatrales: el *happening*, el *performance*, el teatro ensayístico, la pieza documental escénica, etc.

Lo que nos compete en esta investigación son los elementos que se incorporan en *La acidez* que son claras marcas del posdrama, no de la misma forma en que en *Nada* hablamos de que la narración en el texto era uno de los elementos que enlistaba Lehmann en su teoría.

Así la mayor parte de la estructura en la pieza teatral de Mónica Perea responde a elementos posdramáticos, como podemos ver a continuación:

Mind-expanding.

Kaleidoscopic vision.

Psychedelic

Colorful, colorful.

Wonderful.

Wonder.

Full.

FULL.

Ya no era naranja.

Ya no era negro. (5)

Esta estructura nos revela dos cosas. La primera es que la sucesión de imágenes que se representan en el texto tienen un flujo que solamente se puede ver representado en el montaje. La segunda es,a su vez, esta lectura, no significa que la ficción escénica esté sujeta a una sola instrucción que encuentre respuesta mediante el texto, sino todo lo contrario, que el abanico de posibilidades que media entre el texto y la serie de representaciones que pueden ser posibles se encuentran en la parte no escrita de la propia pieza literaria.

El posdrama encuentra en ciertos rasgos de los textos dramatúrgicos respuesta a algunas problematizaciones que tenía en relación a que no siempre los montajes quedaban registrados mediante una obra escrita, aunque ha de admitirse que fuera de que no existe texto físicamente escrito, una obra representada es un texto viviente, como afirmaba Lehmann (378); así con el paso del tiempo se fueron perfeccionando las relaciones entre texto-montaje

y el posdrama logró valerse de elementos puramente literarios para demarcar inclinaciones y preferencias en relación con las ideas que se proponían con respecto a la puesta en escena de la misma.

Así en *La acidez* nos encontramos ante una obra que no rehúye al texto como sustento material de la ficción escénica, pero que, por algunos elementos, como el hecho de que sólo la conformen 16 cuartillas, nos recuerda que el texto es una guía y no el valor único y determinante de la misma. Esta obra es una experiencia sensorial que emana del texto a través de una narración de acciones preponderantes, que se ayuda de los verbos y las frases adverbiales para acuerpar y dar seguimiento. No obstante, debemos recordar que por la brevedad de la misma se vuelve una experiencia más cercana a la guía escénica de la que hablaba Lehmann, que mencionaba textos que por su extensión eran sugerencias literarias que funcionaban perfectamente como obras, pero no siempre como instrucciones irrevocables para la ficción escénica.

Es valioso recordar a la altura de este análisis particular que, pese a la aparente distancia que existe entre la estructura de la dramaturgia de Vilalta y la de Perea, la narración a través de acciones es una técnica que se observó en Vilalta a una época temprana para el panorama de la dramaturgia mexicana de esos tiempos, y que aunque después de muchos años, Mónica Perea, seguramente, por influencia de otros tantos dramaturgos, incorporó a su propuesta en esta obra las acciones consecutivas y fluidas para hacer teatro.

Entre Vilalta, Perea y Román hay un hilo fino y delgado que conecta sus escrituras en una consecutiva de paralelismos entre sí, donde los tres textos se sitúan en una línea del tiempo que responde a fenómenos consecutivos, donde como fichas de dominó, unos dan paso a otros respecto a muy particulares elementos dentro de la dramaturgia. Las tres

escritoras cuestionan sus parámetros y la literatura teatral por medio de sus temas, sus formas y sus estructuras.

4. Conclusiones

El presente trabajo, además de ser un recorrido arduo, requirió de herramientas teóricas precisas para indagar en los orígenes del drama y su recorrido en la historia del teatro, así como los términos que evolucionaron a la par de la historia de la literatura. Los teóricos retomados en esta investigación podrán servir en futuros trabajos y análisis literarios. Resulta importante también destacar que la bibliografía de cada autor es sumamente difícil de conseguir, por lo que resulta importante que a partir de ahora exista un vínculo entre posibles lectores de estos autores y sus textos por medio de este documento.

Jiri Veltrusky es un teórico sobre el que se ha indagado poco, por lo cual esta investigación considera un acierto al retomar sus conceptos, ya que, pese a ser las bases de todo lo que vino después en la teoría teatral, en la actualidad ya no es estudiado fuera de una mención superficial sobre sus postulados. Aún se requiere tratar a Veltrusky con profundidad y objetividad en torno al teatro actual.

Bertolt Brecht, usualmente, es estudiado como autor, pero no como teórico, por lo cual este trabajo es uno de los pocos que lo recuerdan bajo este espectro, y nos recuerda postulados importantes sobre la literatura dramática que legó a los estudios teatrales, y así posibilita abrir caminos a partir de este punto. Sería interesante analizar la conceptualización del drama brechtiano superviviente hasta nuestros días, por medio de literatura del siglo pasado hasta ahora, ya que es claro que podría existir una relación de esta índole.

Peter Szondi y Jean Pierre Sarrazac, al contrario de Veltrusky, son autores editados y reeditados en español y en sus idiomas originales, no obstante, no son tan conocidos en la literatura como otros estructuralistas, y tienen bases importantes que no sólo sirven para

analizar el teatro, sino la literatura en general. A su vez tenemos a Hans Thies Lehmann y José Sanchis Sinisterra, quienes están en la cúspide de las investigaciones teatrales, por lo que retomarlos fue uno de los mayores aciertos en esta investigación, ya que nos abrió la posibilidad de nutrirnos de sus propios textos y de las perspectivas de otros investigadores sobre sus teorías para retomar ópticas en este trabajo y ampliar el espectro de análisis.

El posdrama no es sólo Hans Thies Lehmann, sin en cambio, por cuestiones metodológicas resultó no ser vital indagar en más teóricos que lo abordan desde la deconstrucción y los estudios culturales, como lo hacen algunas investigaciones actuales en torno al teatro desde la literatura. Es importante tomar esto en cuenta, porque en esta ocasión el posdrama fue abordado desde un espectro diferente en la investigación, lo cual anhelamos funcione en futuros trabajos.

Ahora, pasando a la parte del análisis de las obras, como pudimos observar, la literatura de Maruxa Vilalta posee una virtud inigualable, derivada del empleo de formas innovadoras para la dramaturgia en México, que después, como pudimos comprobar, se hicieron presentes en una tradición dramatúrgica de la cual tenemos vestigios hasta nuestros días.

Pese a tener otra clase de influencias, como el posdrama y el drama puro, la narraturgia en nuestros días, no sólo tiene las representaciones tradicionales que, como investigadores del teatro moderno, observamos en obras teatrales como las de LEGOM, Edgar Chías o Alejandro Ricaño, sino que también se encuentra inmerso en el teatro más experimental y desconocido, gracias a la tradición que se fue replicando con el paso de los años, y que tuvo, como una de sus bases más firmes, a la escritora Maruxa Vilalta.

Maruxa Vilalta, como fuimos verificando en este proyecto de investigación, fue una escritora que, pese a todos sus logros dramáticos, escénicos y narratúrgicos, hoy en día no está en el lugar que se merece en las letras mexicanas, al contrario, después de su muerte, sus obras han pasado a ser, en el mejor de los casos, bibliografía de los estudiantes de teatro y artes escénicas, cuando es una escritora con grandes aciertos literarios.

La trascendencia inherente en el teatro mexicano que consiguió Vilalta, nos hizo rastrear en esta investigación a dos autoras que nos mostraron las líneas que logró trazar con su literatura la autora catalana. Mónica Perea y Gabriela Román sólo son dos ejemplos de lo que el teatro actual está haciendo con la narraturgia y el propio drama puro, ya que mientras en algunos autores este drama anquilosado aún prevalece como un pilar inquebrantable, otras autoras y autores se reinventan desde diversas trincheras. En esta ocasión ambas autoras resultaron imprescindibles para evidenciar la línea que Vilalta trazó y sus alcances en la actualidad.

Mónica Perea, por sí misma, presenta una obra que desde la superficie se puede encasillar en posdrama inclinado al performance, no obstante, con el análisis de esta investigación pudimos retomarla como una obra en donde el posdrama en la obra se encuentra más cerca de la narraturgia que del performance. La dramaturgia de Perea aún se encuentra en proceso de construcción, sin embargo, tiene en esta obra una noción firme y consciente de los elementos literarios necesarios para hacer de su obra un texto maduro y consistente, que hereda en sí mismo, una tradición literaria y teatral nutrida y diversa.

Gabriela Román tiene en su haber una serie de obras cuya construcción siempre resultan demoledoras. En su narraturgia es clara la noción de una tradición clásica en la estructura y contemporánea en el tema. En la obra tratada en este análisis, combina

equilibradamente ambas partes de su propia estilística. Los elementos narratúrgicos heredados de la escritura de Vilalta se ven relacionados concretamente a forma de una cartografía que se visualiza firme en una llanura extensa.

El análisis de las tres obras nos permite afirmar que el drama es inherente al teatro y su escritura, no obstante, su esencia difuminada en el teatro contemporáneo responde a otras formas renovadas que han llegado a él para quedarse e innovar en este momento de la literatura teatral. También nos permitió observar que la narraturgia no es un concepto que José Sanchis Sinisterra inventara para crear una literatura nueva, sino que es el resultado de la observación de la evolución del teatro y sus formas literarias, no es un concepto que responda a obras que se crearan en este siglo, sino que emanan de una tradición pulida y perfeccionada en el siglo pasado.

La narraturgia es sólo la punta del iceberg en las investigaciones contemporáneas en torno al teatro. Aún nos queda trabajo por hacer y caminos que trazar en torno a conceptos que hasta ahora han tomado mayor relevancia para los estudios teatrales y también para los literarios. Esta investigación será un precedente para los estudios posibles que se hagan sobre el teatro y las diversas escritoras y escritores que forman parte del mismo, ya que con este trabajo de investigación pudimos observar que aún hay muchos interrogantes sin develar en torno al teatro como texto literario y como representación escénica.

5. Bibliografía

Aristóteles. *Poética*. México: Porrúa, 2005.

Barrientos, José Luis García. *Principios de dramatología: Drama y Tiempo*. Madrid: Paso de Gato, 2017.

Brecht, Bertolt. *El teatro épico*. Madrid: Cátedra, 1931.

Canziani, Roberto. *El drama y lo espectacular: Repercusiones teóricas de la semiótica teatral* . Valladolid: Aceña, 1989.

Castillo Pérez, Alberto. "De posmodernos a posmexicanos: tendencias en la dramaturgia de final y comienzo de milenio." *Revista Digital Universitaria* (2015): 99-121.

Lehman, Hans-Thies. "Panorama del teatro posdramático: performance text." Lehman, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Chihuahua: Paso de Gato, 1999. 148-184. Impreso.

Lehman, Hans-Thies. "Texto." Lehman, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Chihuahua: Paso de Gato, 1999. 255-277. Impreso.

del Monte, Fernanda. «Narración y drama: dos universos que parecen fundirse.» *Tierra Adentro* (2014): 2. Digital.

Magnarelli, Sharon. "Discourse as content and form in the works of Maruxa Vilalta." *Hispanic Journal* (1988): 99-111.

Perea, Mónica. *La acidez de las mariposas*. México: FETA, 2012.

Platón. *La República*. México: Porrúa, 2003.

Reyes Lozoya, Gisel Alejandra. *La construcción del lenguaje femenino en el teatro Mexicano del siglo XXI a partir de cuatro miradas* . Puebla: BUAP, 2015.

Roman, Gabriela. "Iridescentes." *Teatro de la Gruta XVI*. México: FETA, 2016. 45-90.

Sanchis Sinisterra, José. *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*. Chihuahua: Paso de Gato, 2012. Impreso.

Sandoval, Enrique. "El papel de la mujer en el teatro latinoamericano." *Cyber Humanities* (2004): 717-869.

Sarrazac, Jean Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Chihuahua: Paso de Gato, 2013.

Schmidhuber, Guillermo. *Dramaturgia mexicana: Fundación y Herencia* . México: s/f, 1993.

Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno y contemporáneo: Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Clásicos Dykinson, 1956.

Veltrusky, Jiri. *El drama como literatura*. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 1990.

—. *Semiótica teatral*. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 1996.

Vilalta, Maruxa. *Nada como el piso 16*. México: Joaquin Mortiz, 1976.