

Luis Mario Moncada, Edgar Chías, Legom, Alejandro Ricaño, Bárbara Colio, Richard Viqueira, Martín Zapata... La generación de dramaturgos y dramaturgas mexicanos que comenzó a estrenar en los años 90 del siglo XX forma parte de la corriente universal de recuperación de la palabra en escena, pero una palabra renovada que abandona la función mimética propia del drama y abraza la naturaleza performativa del teatro postdramático. Narraturgia es el nombre que recibe la tendencia de los dramaturgos mexicanos de esta generación a utilizar formas de escritura que subrayan la presencia del público y el diálogo entre este y los artistas. ¿Y qué público es ese con el que dialoga la dramaturgia mexicana contemporánea? El nuevo sistema de financiación de las artes surgido en 1989 de la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) acrecentó la autonomía del campo teatral mexicano y puso como aspecto central de todo proyecto la comunidad a la que se dirige. El diálogo con el público que se establece por medio de la corriente narratúrgica y a causa de los nuevos sistemas de financiación afecta también a una cuestión tan importante como la del compromiso del texto teatral. El teatro de la generación Fonca tiene un marcado carácter ético, pero su capacidad de resistencia ante la sociedad neoliberal y espectacularizada no reside en un discurso de denuncia o en sustentar el argumentario de las instituciones de izquierdas, sino precisamente en la búsqueda de un diálogo no espectacular con el público.

**Daniel Vázquez Touriño** es doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid. En la actualidad trabaja como profesor de literatura hispanoamericana y como responsable académico del Grado en Lengua y Literatura Españolas en la Universidad Masaryk (Brno, República Checa). Como miembro del grupo de investigación del proyecto "Análisis de la dramaturgia actual en español" (ADAE), participó en los volúmenes dedicados al teatro en México y en Chile. Es autor de *El teatro de Emilio Carballido. La teatralización de la realidad como enfoque ético* (Peter Lang, 2012) y colaborador en los libros *El exilio teatral republicano de 1939 en Europa* (Renacimiento, 2015), *Métissages de la création théâtrale. Amérique latine. Espagne. France* (L'Harmattan, 2018) y *Experiencias límite en la ficción latinoamericana (Literatura, cine y teatro)* (Vervuert/Iberoamericana, 2019).

I.S.B.N 978-84-1337-310-2



9 788413 373102



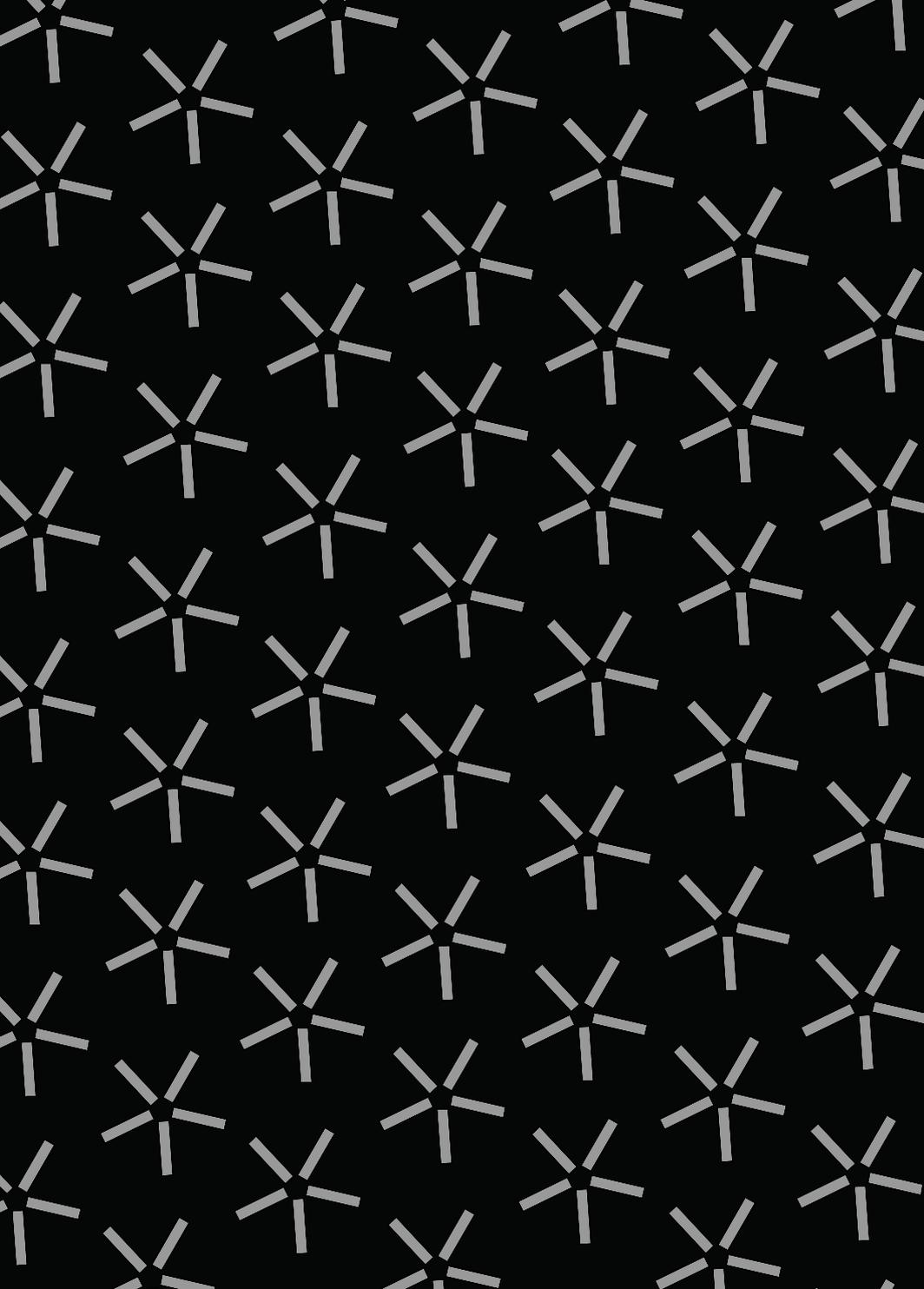
DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO

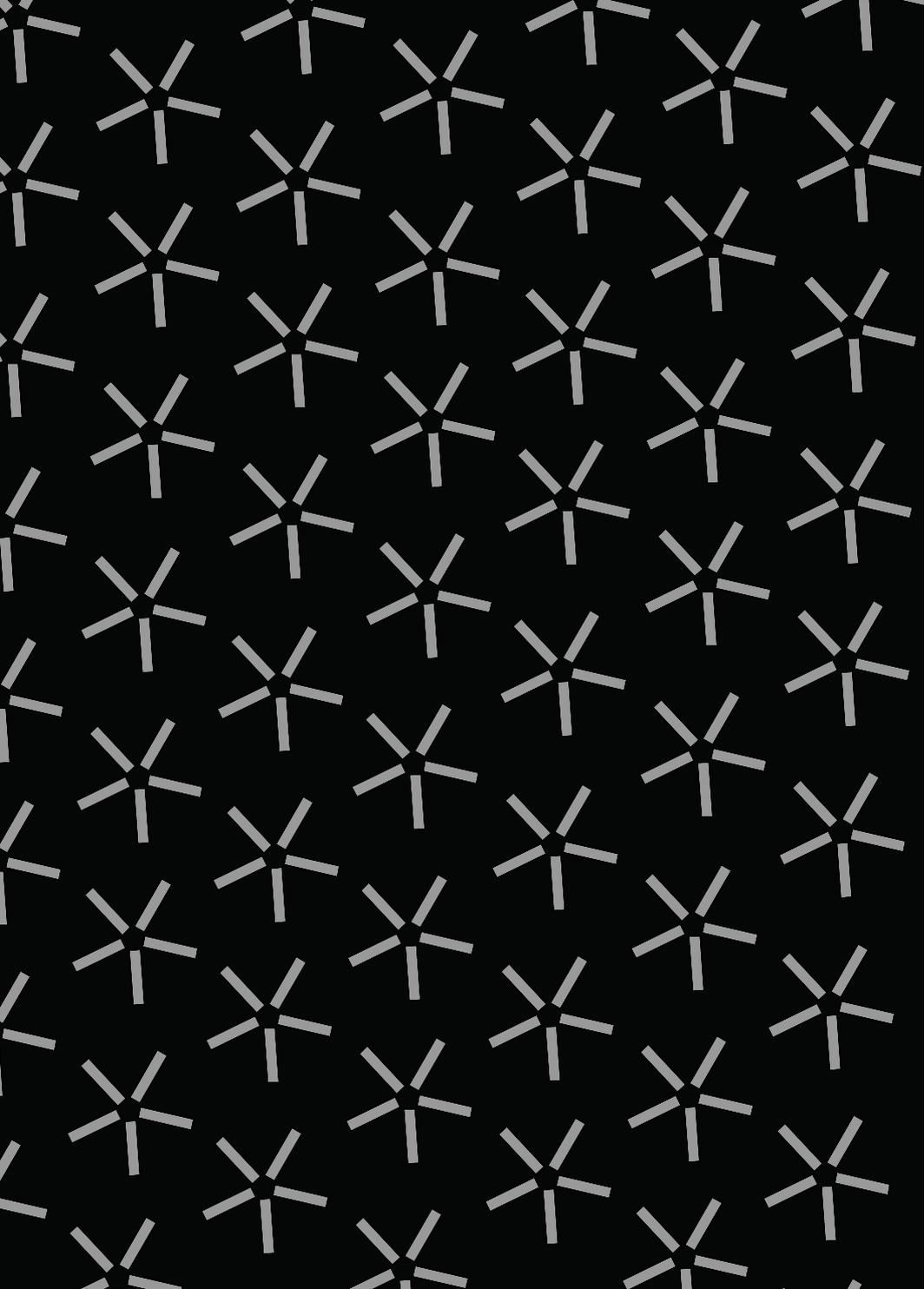
# Insignificantes en diálogo con el público



El teatro de la generación Fonca







VERBUM  ENSAYO

INSIGNIFICANTES EN DIÁLOGO  
CON EL PÚBLICO  
EL TEATRO DE LA GENERACIÓN FONCA



Verbum Ensayo se enfoca en los campos de la filología, la estética, la filosofía y la historia, fundamentalmente. Atesora las obras de los ensayistas y estudiosos más importantes de todos los tiempos y presta especial cuidado a estudios de autores hispanos como José Ingenieros, Miguel de Unamuno, José Enrique Rodó, José Olivio Jiménez, Roberto González Echevarría, Humberto López Morales, Leonardo Padura Fuente, Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, José Carlos Rovira, Virgilio López Lemus, Jesús G. Maestro, Alejandro Martínez, Ángel Díaz Arenas, Rolena Adorno, Enrique Gallud Jardiel, Vicente Cervera Salinas, Jesús Jambriña, Gema Areta, Ángel Esteban, José Luis Villacañas, Carlos Javier Morales, Javier Huerta Calvo, José Manuel Camacho, Elena Poniatowska, entre otros. Muchos de estos títulos forman parte de las referencias bibliográficas de numerosos cursos doctorales, másteres y grados en universidades de España, resto de Europa y EE.UU.

DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO

**Insignificantes en diálogo  
con el público**  
**El teatro de la generación Fonca**

ESTE LIBRO SE HA PUBLICADO GRACIAS AL APOYO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DE LA UNIVERSIDAD MASARYK (REPÚBLICA CHECA).

**MASARYK  
UNIVERSITY**

Masaryk University, 2020

Imagen de portada:

© Editorial Verbum, S. L., 2020

Tr.ª Sierra de Gata, 5

La Poveda (Arganda del Rey)

28500 - Madrid

Teléf.: (+34) 910 46 54 33

e-mail: [info@editorialverbum.es](mailto:info@editorialverbum.es)

<https://editorialverbum.es>

I.S.B.N.: 978-84-1337-310-2

Diseño de colección: Origen Gráfico, S. L.

Printed in Spain / Impreso en España

Fotocopiar este libro o ponerlo en red libremente sin la autorización de los editores  
está penado por la ley.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución,  
comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada  
con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.  
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org))  
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

## ÍNDICE

Introducción: Dramaturgia mexicana (1990-2015) .....	9
Capítulo 1. La generación Fonca: el teatro de autor es un teatro de espectador .....	15
Capítulo 2. Nuevo paradigma estético: el giro performativo .....	39
Capítulo 3. Nuevo paradigma social: la globalización .....	59
Capítulo 4. Estrategias autorreferenciales en la escritura dramática de la generación Fonca .....	73
Capítulo 5. Edgar Chías, el rapsoda .....	115
Capítulo 6. Legom y el antagonismo binario .....	131
Capítulo 7. Alejandro Ricaño: el rapsoda insignificante .....	165
Capítulo 8. De rodeos e intermedialidad .....	205
Conclusión .....	241

## Introducción: Dramaturgia mexicana (1990-2015)

La escritura teatral en México ha desarrollado a lo largo del último siglo una sólida tradición propia. Publicaciones como *Un siglo de teatro en México* son prueba de ello y, aunque el mismo coordinador de dicha publicación, David Olguín, lamenta que «México llega tarde al banquete del canon teatral de Occidente» («Introducción» 13), lo cierto es que, al menos desde la aparición de la Generación del 50, las tendencias dramáticas surgidas en México acaparan de forma continuada la atención del público especializado y de la crítica, tanto nacional como extranjera.

La elección de la Generación del 50 como punto de partida de esta introducción no es casual. La aparición de jóvenes talentos dramáticos a mediados del siglo XX no fue un fenómeno que se redujera a eso, a la irrupción de unas brillantes individualidades que hoy reconocemos como colectivo con identidad propia. La Generación del 50 supuso «la reconfiguración del mapa teatral mexicano a partir de una realidad distinta y promisorio.» (Moncada, «El *milagro* teatral mexicano» 102) No es un grupo de talentos: es el teatro que responde y corresponde a un cambio fundamental tanto a nivel mundial –la reconfiguración económica y estratégica de la Guerra Fría– como nacional –el asentamiento de la Revolución Mexicana y el desarrollo económico y social conocido como «milagro mexicano»–. A esto hay que añadir que la Generación del 50 reconfigura el mapa teatral mexicano al introducirlo definitivamente en el «banquete del canon teatral de Occidente», que, a la sazón, estaba degustando una segunda ola vanguardista de mayor impacto para el teatro que la primera (Beckett, Ionesco, Brecht, Kantor, Grotowski, Barba, Living Theatre, etc.) De esta manera es fácil hacerse una idea de la magnitud del cambio que supuso la Generación del 50.

No es extraño tampoco que, incluso cuando el idilio entre Estado y creación teatral concluye (durante el sexenio de Díaz Ordaz), y cuando el ímpetu económico desaparece, las direcciones en que se movía la literatura dramática mexicana siguieran en cierta forma determinadas durante décadas por el mapa teatral desplegado con aquella generación. A pesar de los cambios y sacudidas que sufrió el mundo teatral entre 1950 y 1990 (de todo lo cual da buena cuenta el mencionado *Un siglo de teatro en México*), existe una fluida continuidad (no inmovilidad) en la evolución de la escritura dramática, hasta el punto de distinguirse una hebra de oro (por utilizar un título de Carballido) entre los autores de aquel «milagro» (Carballido quizás el que más, pero también Argüelles, Hernández, Ibargüengoitia, Garro...) y las siguientes «camadas» de dramaturgos: Vicente Leñero, Óscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman... Ni la aparición del teatro independiente, ni la –así llamada– tiranía del director rompieron esta hebra que cose la escritura de maestros y discípulos y que conforma, como decía al principio, una sólida tradición dramática.

A esta tradición de dramaturgos y dramaturgas se corresponde una tradición paralela de estudios y crítica sobre teatro mexicano. La crítica, sobre todo la académica, también ha constituido un paradigma de estudios sobre la dramaturgia en México, y ha desarrollado –como es lógico– una serie de conceptos y una terminología para caracterizar las principales tendencias, movimientos y autores, así como las relaciones entre ellos. Dado el carácter eminentemente literario de las obras teatrales con las que comenzó el «milagro» teatral mexicano –y que configuraron el canon de la escritura dramática mexicana que se mantuvo durante cuatro décadas–, no es de extrañar que la crítica académica haya enfocado sus estudios desde planteamientos literarios. Este tipo de estudios ponía los textos en relación con su contexto sociocultural, con sus influencias dramáticas –nacionales y extranjeras– y con la producción literaria contemporánea. Aspectos referidos al campo de la producción teatral, a la interacción de la dramaturgia con otras disciplinas teatrales o artísticas más allá de la literatura, o a las conexiones del teatro mexicano con otras teatralidades del mundo no eran, en general, tenidos en cuenta por la crítica académica, puesto que

poco podían aportar a la comprensión de un tipo de escritura fundamentalmente literario en un campo teatral claramente autosuficiente.<sup>1</sup>

El trabajo colectivo *Un siglo de teatro en México* es una muestra de cómo la crítica teatral académica va buscando otros derroteros, puesto que incorpora, junto a estudios de periodización e interpretación de literatura dramática, otros dedicados a diferentes disciplinas teatrales e incluso a formas teatrales marginales. Parece, en efecto, que el estudio de las obras de teatro, sin necesidad de abandonar el sólido soporte del análisis literario, puede atreverse a explicar los textos desde otras perspectivas. Más aún, yo diría que esta nueva mirada al texto dramático es necesaria si aceptamos, como propongo en este estudio, que las coordenadas en las que se produce la literatura dramática más interesante en México han cambiado drásticamente.

En efecto, los indicios señalan que la tradición de la dramaturgia mexicana ha alcanzado en su última generación un cambio de paradigma. No se trata de que los autores nieguen el linaje de sus mayores, puesto que hay en los textos de Chías, Moncada o Ricaño maneras, gestos, que hacen pensar en Emilio Carballido, en Óscar Liera o en Sabina Berman. Pero lo cierto es que la dramaturgia mexicana contemporánea presenta una serie de rasgos particulares que invitan a ser interpretados con herramientas críticas apropiadas y a ser contextualizados más allá del impacto local que producen en su medio teatral. En los últimos 30 años han sucedido cambios de enorme magnitud que reclaman nuevos planteamientos en el estudio de las obras dramáticas. Se trata de cambios de muy variada índole, desde una profunda transformación del orden mundial (el fin de la Guerra Fría y la implantación de la economía globalizada), hasta nuevas concepciones de lo teatral que se alejan de la mimesis, pasando por una radical modificación del papel del teatro en la sociedad y del dramaturgo en la producción teatral mexicana. Todos estos cambios invitan a reevaluar criterios como el de la mimesis, el compromiso político del artista, los géneros literarios e incluso la mexicanidad del teatro mexicano.

<sup>1</sup> En el estudio –generacional, como el nuestro– que Ronald Burgess dedicó a la «Nueva Dramaturgia» ya encontramos una reflexión acerca de la autonomía de la creación dramática mexicana. (12-13)

Para ello, el presente estudio intentará caracterizar la nueva generación de dramaturgos a partir de una serie de consideraciones teóricas que espero desvelarán de forma efectiva los rasgos fundamentales de la escritura dramática contemporánea en México. Los aspectos que se tratará de determinar teóricamente, y cuyos efectos será posible rastrear en los textos más interesantes del último cuarto de siglo son los siguientes:

En el primer capítulo intentaré explorar los estímulos que determinan el trabajo artístico de quienes escriben teatro, puesto que —más allá de la fecha de nacimiento— la respuesta afín a dichos impulsos (el posicionamiento en el campo de creación, en términos de Bourdieu) es lo que convierte a los artistas en una generación. La hipótesis sería que la reforma en la financiación del teatro mexicano con la inauguración del Fondo para la Cultura y las Artes (Fonca) en 1989 significa un cambio fundamental en el campo teatral, hasta el punto de que determina los planteamientos artísticos de toda la generación. Este capítulo, por tanto, debería ofrecernos la imagen de un teatro que se crea para gente de teatro o —lo que es lo mismo— que surge de una comunidad formada por artistas y espectadores.

Un segundo aspecto que caracteriza la nueva escritura dramática es el paradigma estético en el que se imbrican o del que surgen las principales respuestas creativas a dichos estímulos generacionales, así como las causas por las que determinadas estrategias estéticas predominan en el teatro de esta generación; es decir: la razón por la que algunas prácticas dramáticas suponen una respuesta más efectiva a los estímulos comunes que guían a los escritores y las escritoras de esta generación. La hipótesis en el segundo capítulo será que la escritura teatral de esta generación parte de la estética de lo performativo como nuevo paradigma de las artes escénicas, por lo que encontraremos una notable aspiración en las piezas analizadas a ser acontecimiento y proceso antes que mimesis y objeto.

Finalmente, el tercer capítulo tratará del valor particular del teatro de esta generación en el contexto social y cultural en el que se produce. Aquí la hipótesis será que el contexto sociohistórico de la globalización se convierte no solo en referente de las piezas, sino en ámbito social e ideológico en el que el carácter ético del teatro adquiere

rasgos nuevos, puesto que se trata de un teatro de resistencia gracias a los dos aspectos anteriores, es decir, por ser un proceso que sucede en comunidad.

La cristalización dramática más evidente de estos tres aspectos (teatro de resistencia que surge como acontecimiento de una comunidad que se reconoce como tal) es la fuerte tendencia a la autorreferencia en muchos de los principales textos de esta generación. Por esta razón, el capítulo 4 presentará algunos de los recursos de autorreferencia más significativos. La tendencia a la hipertrofia de los elementos narrativos en los textos teatrales —conocida como *narraturgia*— no es sino uno de estos recursos de autorreferencia, que ha llegado a convertirse en tarjeta de visita del teatro mexicano contemporáneo.

La narraturgia como escritura teatral permite introducir —siquiera aparentemente— al artista como sujeto de un diálogo real con el espectador, así como superar las limitaciones de la representación mimética. La actitud del rapsoda, en tanto figura que sustituye a la del autor y los actores, parece haber proporcionado una especie de caja de herramientas nueva a los dramaturgos de la generación Fonca. La actitud del rapsoda, presente en las artes escénicas desde el origen de estas, subyace a los experimentos de la narraturgia, entendida esta como la tendencia a escribir obras teatrales partiendo de esta actitud entre los dramaturgos mexicanos de los últimos veinticinco años.

Las obras de Edgar Chías, Legom y Alejandro Ricaño son las que han explorado más a fondo y con resultados más ricos esa imaginaria caja de herramientas del rapsoda, y los capítulos 5 a 7 tratarán de examinar los universos dramáticos de estos autores. El teatro de Legom desvela una riqueza de planteamientos excepcional, y presenta reveladores desafíos estructurales, que trataré de clasificar y analizar en el capítulo 6. Por su parte, el enorme éxito del teatro de Ricaño nos permitirá enfocar un aspecto temático que, en cierta forma, puede considerarse emblemático de la generación Fonca. Se trata de un tipo de personaje, el insignificante, el perdedor de los tiempos líquidos, que corresponde perfectamente con la naturaleza de resistencia de este nuevo teatro.

Finalmente, el capítulo 8 tratará de dar cuenta de otros recursos dramáticos distintivos de esta generación que no pueden ser asimilados a la narraturgia, lo que nos permitirá apreciar el enorme valor de otros

artistas como Luis Mario Moncada, Martín Zapata o Richard Viqueira. Una de las asunciones de las que parto en este trabajo es la de que, sin dejar de ser un campo de creación notablemente autónomo y «al servicio» de su comunidad, la dramaturgia mexicana abandona el impulso nacionalista que era la razón de ser de la tradición teatral mexicana desde sus orígenes hasta los años noventa del siglo XX. A partir de la conciencia de formar parte de corrientes globales que determinan la vida de la comunidad, una parte de la mejor dramaturgia contemporánea se sirve de planteamientos como el rodeo y la intermedialidad, que, aunque a primera vista no lo parezca, a mi juicio armonizan perfectamente con muchos de los planteamientos del nuevo teatro.

## Capítulo 1

### La generación Fonca: el teatro de autor es un teatro de espectador<sup>2</sup>

Un primer desafío al rigor de este empeño es el propio término *contemporánea*, que, por su misma naturaleza deíctica, es ambiguo. El estudio de John B. Nomland de 1967 ya se titulaba *Teatro mexicano contemporáneo* y, desde entonces, han sido muchos los *teatros contemporáneos* que se han estudiado. Por supuesto, el presente estudio tampoco será el último, de manera que la tarea inicial que se presenta consiste en acotar a qué dramaturgia contemporánea se está haciendo referencia, tanto por oposición a las anteriores y a las siguientes, como discriminando formas dramáticas que, pese a ser contemporáneas, no comparten los rasgos particulares que suscitan esta investigación.

El primer criterio que se ofrece en cualquier historia crítica del arte es el de generación. Pese a ser comprensible de manera inmediata e intuitiva, este criterio plantea una serie de dificultades, principalmente acerca de la idoneidad de vincular un hecho demográfico a valoraciones estéticas, así como la incertidumbre al tratar de señalar con acierto los límites entre generaciones.

Como se verá a continuación, la mayoría de las clasificaciones que la crítica ha ensayado para definir el teatro mexicano de los últimos años parten –implícita o explícitamente– de la etiqueta «generación». En un repaso de estas clasificaciones se advertirá que, en la mayoría de las investigaciones al respecto, la reducción del concepto de generación a una cuestión demográfica tiene como consecuencia un cierto vacío al determinar el valor estético de las obras estudiadas. En otras ocasiones, la capacidad para desvelar las particularidades de la creación dramática contemporánea queda restringida cuando la

<sup>2</sup> Una versión reducida de este capítulo se publicó como artículo en la revista *INTI* (Vázquez Touriño, «La comunidad implícita»).

naje queda sometido al lenguaje, al discurso externo a él, de forma que su enunciado pierde cualquier función pragmática, y por lo tanto es incapaz de funcionar como expresión de acciones dramáticas. Para Lehmann, los personajes de Heiner Müller se convierten de esta forma en «vehículos del discurso» (32), y Abichared encuentra lo fundamental del teatro del absurdo en el hecho de que el lenguaje se independiza de la realidad, profundiza en lo irracional, provocando que los personajes pierdan lo que les constituye como tales (370).<sup>70</sup> En el mundo hispánico, el teatro de Angélica Liddell o el de Rodrigo García son ejemplos de esta tendencia, en la que la voz del autor “impide” la aparición de un personaje.

En resumen, buena parte de los dramaturgos mexicanos contemporáneos han coincidido en que la narraturgia es la forma de escritura idónea a la hora de legitimar la subjetividad de un personaje de ficción que comunica su historia al público, superando las limitaciones del drama (en el que el personaje no se dirige directamente al público), evitando que el discurso quede por encima del personaje (Müller, teatro del absurdo), y rescatando a los individuos ficticios de las garras de la abstracción escénica (Artaud, Craig, Wilson) o de la generalización antropológica (Barba).

La narraturgia, como tendencia principal de la escritura dramática mexicana contemporánea, se caracteriza por la hipertrofia de los elementos narrativos que potencian la figura del autor-actor como rapsoda. Resalta la teatralidad del acto de narrar poniendo en primer plano la legitimidad de contar una historia ante un público que es a un tiempo receptor y origen de dichas historias. La narraturgia parte de una estética performativa que rechaza el espectáculo y plantea el hecho teatral como acto ético con una capacidad intrínseca de resistencia derivada de un diálogo auténtico entre artistas y espectadores.

<sup>70</sup> Cfr. Ubersfeld: «En torno al personaje se produce una dialéctica *permanencia-cambio* encargada de cuestionar algunos de sus rasgos distintivos» (96). Los personajes del teatro del absurdo pierden el polo *permanencia* y dejan de ser reconocibles como representaciones de seres humanos.

## Capítulo 5

### Edgar Chías, el rapsoda

Edgar Chías es el miembro de la generación Fonca que ha explorado las posibilidades estéticas de las estructuras rapsódicas con mayor profundidad y acierto. Ha defendido y analizado esta forma de escritura en entrevistas y ensayos (Salvat; Chías, «Historias del elefante», «Rapsodia, bohemios»; Varona), y la primera antología de sus obras dramáticas, de 2010, llevaba el nombre de *Rapsodias para la escena*. Chías es el narraturgo por excelencia, la punta de lanza de esta tendencia fundamental del teatro mexicano contemporáneo. Ya hemos estudiado una obra suya (*Circo para bobos*) como ejemplo de autorreferencialidad del texto dramático, y aún veremos otra (*Nacido de un muslo*) en el capítulo dedicado al rodeo. En este capítulo se estudiará la variedad y el alcance de los recursos rapsódicos desplegados por este autor en cuatro de sus piezas más importantes.

#### TELEFONEMAS

*Telefonemas*<sup>71</sup>, obra pionera de la narraturgia, es una pieza tan oscura como exuberante. Si estamos ante un texto experimental, no es solamente en el aspecto de la narración escénica. El propio tema —el del desdoblamiento de personalidad—, con raíces en *El doble*, de Dostoievski, y en *El club de la lucha*, de Chuck Palahniuk (Moncada, «Introducción» 15), plantea interesantes retos al concepto de personaje dramático, y el autor se regodea en un juego turbio de sustituciones y *doppelgänger* que pretenden explotar al máximo las posibilidades de

<sup>71</sup> La pieza se estrenó en el teatro La Capilla de la Ciudad de México en 2004 bajo la dirección de David Harari, pero ha sido puesta en escena al menos en otras dos ocasiones: en 2006, en Querétaro, por la agrupación Los Desesperados con la dirección de Uriel Bravo; y en 2014 la dirigió en Mérida Anahí Alonzo con la compañía Índigo.

la narración escénica, teatralizando, no la subjetividad de un personaje cualquiera, sino la de uno que es dos seres al mismo tiempo. Hablando de tiempo, la obra juega también con una complicada estructura temporal con desorden cronológico, saltos e inmersión en sueños que hacen difícil establecer el orden de los acontecimientos.<sup>72</sup>

El caso es que el planteamiento previo del autor, que explica en el paratexto titulado «Breves advertencias al osado» remite claramente a dos de los pilares del nuevo teatro: la palabra del rapsoda como hilo transmisor de la acción subjetivizada, y el juego como base del hecho teatral. Respecto a la primera, Chías aclara que

la estructura es la misma de la que se sirve para referir anécdotas, chistes o mentiras: se desarrolla una narración, con delicadas o burdas descripciones insertas, de sucesos, se encarna a más de un personaje que interviene en ellos, [...] y se tiene tiempo para comentar lo que se cuenta, sin dejar de ser narrador, personaje y analista, todo al mismo tiempo. («Telefonemas» 158)

El concepto de rapsoda remite, como se aclaró en los capítulos introductorios, a la supremacía del actor sobre los seres que invoca.<sup>73</sup> Esta supremacía tiene como efecto tanto el rechazo de la representación como la acentuación del convivio, de la copresencia de artistas y público, creando las condiciones adecuadas para la estética de lo performativo. La performatividad viene dada por la potencialidad creadora de la contingencia, es decir, de la posible participación del público en la aparición del significado del acontecimiento. En términos de Guénoun, el juego es la necesidad que cubre el teatro contemporáneo, y de juego, precisamente, habla Chías en sus «advertencias»: «Si cupiera mencionarlo, que no, pero valga la insistencia, el estilo de actuación no es tal. Se requiere de personalidades dispuestas al juego y re-juego que exige el contar una historia con todos los recursos que la naturaleza [...] les haya dotado.» («Telefonemas» 158) El estilo de

actuación que «no es tal» no es otra cosa que un rechazo de la representación en favor de la presencia.

Por lo que respecta a la estructura textual que se corresponde al propósito enunciado en las advertencias, el autor renuncia a determinar en su texto cómo se debe llevar a cabo la ejecución en escena de dicho juego. No existen acotaciones que expliquen cuándo y cómo se convierte el rapsoda en narrador, en personaje o en analista. Chías explica que «para reducir al mínimo la didascalia a favor del ejercicio de la imaginación», («Telefonemas» 158) el texto se sirve únicamente de saltos de línea y del uso de la cursiva. Sin embargo, este recurso al que se refiere no resuelve el mencionado reto de la actitud del rapsoda. Los saltos de línea y el uso de la cursiva se usan únicamente en las ocasiones en que cada uno de los narradores, Ulises y Wanda, mantienen discusiones, dentro de su cabeza, pero proferidas en voz alta, con su personalidad desdoblada:

ULISES: *Está pinche loca, llévatela y te la coges. ¿Cómo crees? Apenas la he visto, no sé quién es. Mejor, así te evitas problemas, la picas y te vas.* No, no, no... (Chías, «Telefonemas» 166)

Este procedimiento tipográfico que sirve para orientar la puesta en escena consigue un interesante efecto de inmersión en la subjetividad del personaje. En realidad, el procedimiento remite a algo tan tradicional como el aparte. Siendo el aparte «el diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes, para los que resulta no oído (mientras que para el público es perfectamente audible)» (García Barrientos, *Cómo se comenta* 76), esto es exactamente lo que sucede en las ocasiones en las que Ulises (o Wanda, en menor medida) habla consigo mismo. La teatralidad del recurso queda potenciada por el hecho de que solo las réplicas en cursiva quedan ocultas para los demás personajes. Las réplicas en letra redonda, que son la respuesta de Ulises a su «voz interior», no son apartes, y Wanda sí las percibe:

ULISES: *Pero sigue ahí mirándote.* Es un decir, mira: entrecierra los ojos y a veces los pone en blanco, nada más, qué loca. *Está*

<sup>72</sup> No se puede sino estar de acuerdo con Luis Mario Moncada cuando dice que a la obra de Edgar Chías «puede sobrarle, pero nunca le falta.» («Introducción» 16)

<sup>73</sup> En entrevista a Varona, Chías afirma que entiende «[e]l actor como portador del discurso y no como un instrumento.» (175)

*drogada. No, está loca. No, quiere que le hagas el favor... Que no. Por lo menos dile algo, invítale un trago. Me da vergüenza. Pinche putín. Basta, por favor.*

WANDA: Yo no he dicho nada. («Telefonemas» 165)

Así pues, la distinción tipográfica ofrecida por Chías sirve aquí como una acotación para organizar el diálogo de dos personalidades dentro de un mismo personaje, diálogo que se realiza por medio de apartes en cursiva. Sin embargo, este procedimiento textual no sirve para señalar los cambios de actitud «rapsódica» del narrador. Dichos cambios de actitud son la base del juego, y suceden a menudo en medio de una réplica, sin que haya una convención textual que ayude a imaginar estos cambios. En el siguiente ejemplo, algo más largo, se pueden apreciar distintos fenómenos. Por una parte, encontramos dos acotaciones dramáticas «comunes y corrientes». Aparece también la convención anunciada por el autor que señala las dos voces en el interior de la mente de Ulises: la audible y la del aparte. Además de todo ello, las intervenciones de Ulises no reproducen únicamente el diálogo interior en su cabeza. Su palabra también funciona, alternativamente, como la palabra del narrador, la del comentarista, y la del personaje en la situación dramática (hablando con Wanda), tal y como anunciaba el autor en las «Advertencias». Para estos cambios de función del rapsoda, sin embargo, no hay ninguna marca:

ULISES: [...] Buscar entre un revoltijo de ropa las pertenencias, el reloj que avisa con pereza que son las once y media de la mañana. (*Incorporándose, deseando salir.*) Puta.

WANDA: (*A su lado en la cama.*) Antes dime buenos días.

ULISES: ¿Qué haces aquí?

WANDA: Despertar. Bienvenido, estás en mi casa.

ULISES: Y detenerse. A ver, a ver, a ver. ¿Qué fue lo que pasó? Saliste de terapia, hablaste en un puente con una desconocida y luego... ¿luego? *Te la tiraste, ¿ya no te acuerdas? Qué lástima, estuvo de pocas, hasta te desconocí, maestro, un as, una verdadera fiera, bueno, hasta hacías ruido.* No puede ser...

WANDA: Pues sí, y estuvo bien. El efecto de las pastillas se me pasó sin sentir.

ULISES: Las pastillas... Y la ridícula sensación de advertirse ahí, desnudo y abochornado ante la impudicia agradable, hay que decirlo, de una tipa...

WANDA: Wanda, por dios, Wanda.

ULISES: De Wanda, pues, y la conciencia en retorno. ¿Viste mis pantalones? («Telefonemas» 169)

En este ejemplo se puede comprobar que la situación comunicativa que propone Chías es incluso más sofisticada de lo expuesto arriba, es decir: diálogo dentro del personaje con apartes, por un lado, y réplicas de rapsoda con tres funciones distintas: diálogo, narración, comentario, por otro. En el fragmento aquí reproducido resalta, además de esto, una situación de metalepsis que cuestiona todavía más las convenciones, tanto de la objetividad dramática, como de la subjetividad del narrador. El personaje de Wanda, que forma parte de la narración de Ulises, es capaz de escuchar y reaccionar a dicha narración. Y es que la esencia del rapsoda es la traición a los dos modos de representación, el narrativo y el dramático. Cuando Wanda contesta al Ulises-narrador, demuestra que ambos seres están en el mismo nivel de ficción: el nivel que comunica con el público.<sup>74</sup> La mediación narrativa de Ulises queda, de esta manera, demostrada como imposible, ya que la naturaleza escénica de ambos personajes es la misma y ninguno de ellos puede ser verdadero narrador de lo que el público está presenciando.<sup>75</sup> La naturaleza de ambos personajes no es otra que la de su copresencia inmediata con el público. Por otra parte, la objetividad inherente a la copresencia y al modo dramático es continuamente desafiada por la subjetividad de Ulises, por la mencionada «estructura de chiste» –en la que Ulises indiferentemente actúa, narra y comenta.

<sup>74</sup> Por supuesto, el público para el que narran los personajes ficticios es el público dramático y no el escénico (real). Al hablar de la pieza *Circo para bobos* (también de Chías) se ha discutido la (im)posibilidad de reflejar la copresencia del verdadero actor con su verdadero público en un texto dramático.

<sup>75</sup> «El seudonnarrador es titular de una doble impostura, pues se trata de del falso narrador de una falsa narración, esto es, de una ficción que no se narra sino que se representa, en la que no puede haber, por tanto, ningún narrador “auténtico”» (García Barrientos, *Cómo se comenta* 212).

El novedoso acercamiento al texto dramático que propone aquí Edgar Chías –derivado, como hemos visto, de la dramatización de textos narrativos llevada a cabo por Moncada y Acosta– conlleva una importante consecuencia para la creación teatral: la exigencia de una nueva forma de actuación y de puesta en escena. Como el propio Chías señala en las advertencias iniciales, se trata de entrar en el juego sacando provecho de los propios recursos naturales para tener gracia en la tarea de presentar la narración. La labor del actor ya no está relacionada exactamente con el hecho de encarnar un personaje. La función que define por excelencia el carácter del rapsoda es su actividad de narrador, en la cual la habilidad para jugar es mucho más importante que la de crear una ilusión realista.

#### EL CIELO EN LA PIEL

*El cielo en la piel* es probablemente la obra más representativa de Edgar Chías.<sup>76</sup> La pieza se subtitula «Rapsodia escénica», con lo que queda claro desde el principio que nos movemos de nuevo en el ámbito de la presencia y no de la representación, de la fábula teñida de subjetividad y no de la imitación de acciones frente al espectador. Así lo reafirma el autor en la acotación escénica titulada «Instrucción» –similar a las «Advertencias preliminares» que precedían a *Telefonemas*–, en la que insiste en el carácter de juego de la puesta en escena. El rapsoda, en este caso, son «varias voces no necesariamente indicadas por el autor», y la configuración de esas voces no ha de ocultarse tras la partitura del texto, sino «atreverse a mostrar y conocer». (Chías, *El cielo en la piel* 2) La subjetividad reina desde la primera réplica, cuando la voz se apremia a sí misma: «Tienes que decir la verdad». Al igual que en *Telefonemas* –con la cual comparte el planteamiento teatral–, en *El cielo en la piel* el narrador-rapsoda dialoga consigo mismo, pero en este caso el diálogo

<sup>76</sup> *El cielo en la piel* también fue estrenada en 2004 en el teatro La Capilla, en este caso bajo la dirección de Mahalat Sánchez. Entre las múltiples puestas en escena posteriores, cabe destacar las de la compañía teatral de la Universidad de las Américas Puebla, dirigida por Ileana Azor en 2008; la del Colectivo Teatro Sin Paredes, de Puebla, en 2010, y la que se presentó en 2013 en el Teatro La Caja de Xalapa por colectivo teatral Cielo 12, dirigido por Freddy Palomec. Además, la obra ha sido traducida y publicada en inglés y en francés.

remite más bien a una convención literaria de narrador que discute consigo mismo (como en algunas novelas de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa) que a una personalidad desdoblada.

La estructura de la narración también es compleja en *El cielo en la piel*, como lo era en *Telefonemas*. La protagonista agoniza en la mesa de operaciones de un hospital tras haber sido bestialmente agredida y violada. La primera y última escenas (más otra escena en la mitad, titulada «Esther Torcito») sirven de marco, y en ellas la joven pierde y recobra repetidamente la consciencia, sumergiéndose en sus recuerdos, que forman, narrados en presente, el resto del relato. Una vez más, encontramos que la porosidad de los géneros literarios y la explícita maleabilidad de las convenciones de la ficción son los principales focos de humor y placer estético en el teatro de Chías. Así sucede en esa escena intermedia, en la que el grotesco diálogo del personal médico que está intentando resucitarla se intercala entre los pensamientos de la protagonista. Esta situación contradice laseudomediación narrativa que, según acabo de afirmar, rige toda la pieza, por lo que plantea un problema de interpretación:

Miras tus labios morados que besan el aire viciado. Pierdes el miedo. Tu piel es traslúcida y el brillo de tu mirada, esa expresión final, húmeda, te devuelve un reflejo, es un guiño y miras cómo te miran, miras mirarte a tu muerte. Arcada. Calor en el pecho. Dolor.

–Uno más... La tenemos...

–Esther Tor... puta madre, no puedo.

–No te rías, hijo de la chingada. No te rías. Uno más... Uno más...

–Esther Tor...

–Esther Torsito. (*El cielo en la piel* 16-17)

Si, como mantengo, la rapsodia es el marco comunicativo de toda la obra; y si la narración de la protagonista va dirigida a sí misma y se produce dentro de su pensamiento, ¿cómo es posible que la escena del equipo médico que la atiende se presente sin mediación, es decir, en estilo puramente dramático y no a través de la subjetividad de la narradora? La transgresión de la convención propuesta se corresponde

muy bien con el tono cínico e insensible de lo que sucede en la escena, y se puede considerar una suerte de contrapunto destinado a aliviar la sobrecarga de tragedia.

Dado que la esencia de este teatro es el juego, las salidas de tono de este tipo, que hacen dudar de la seriedad del tema tratado, son un acierto. Al reírse del horror que está narrando y renunciar a la compasión con los personajes, el texto muestra que no da por sentada la existencia de un acuerdo previo con el espectador, es decir, cuestiona su propia legitimidad. Esta estrategia de contradecir y ridiculizar lo que parecía ser el tema de la pieza es especialmente aprovechada en el teatro de Legom, como se verá más adelante. Se trata de una actitud contraria al teatro comprometido habitual, aquel que, dando por hecha una sintonía ideológica con el espectador, se cree legitimado para pontificar opiniones incuestionables que obligan al público a adoptar una actitud pasiva en la recepción del mensaje acabado. El cinismo y la ambigüedad que revelan escenas como la recién citada obligan al espectador a cuestionarse continuamente cómo se ha de tomar lo que está escuchando. El texto se constituye, por tanto, como una llamada de atención sobre el proceso de percepción, lo cual es una de las características fundamentales de la estética de lo performativo. Por eso sorprende que, en otros fragmentos de *El cielo en la piel*, así como en otras de sus piezas, Chías caiga en la debilidad de compadecer a sus personajes, en ocasiones hasta proporciones cercanas al patetismo. La compasión no es sino una forma de asignar una posición predeterminada al espectador, lo cual desvirtúa las demás estrategias textuales destinadas, precisamente, a resaltar su participación.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Un ejemplo de esta compasión que tan mal casa con el resto de las estrategias sería el siguiente fragmento: «Feo. Eres feo como pegarle a Dios, como escupirle a un niño o dejarlo morir de hambre, como aplastar un ratón con la rugosa suela de tu más nuevo zapato. Parece que no es nada grave, pero duele. Duele mucho. Es una especie de minusvalía funcional en la que sirves... para servir, para nada más. Si tu sonrisa no es armoniosa, malo. Si estás demasiado chaparrito, malo. Si gordo o si flaco, malo. Malo, malo, malo. No ser flaco, ni güero, ni en moda es ser feo. Ser feo es casi tan malo y tan triste como ser negro en Alemania, o árabe en España, o indígena por acá. Casi tan malo como ser pobre en cualquier parte del mundo. No vales nada. Pero ser feo es peor. Porque siendo negro, árabe o indígena todavía tienes la posibilidad de estar más o menos salvable, no tan tirado en la calle de la amargura. Si eres guapo

El carácter rapsódico de la obra viene reforzado por su estructura de cajas chinas. En sus desplazamientos en autobús, la protagonista, Esther Torsito, lee una historia que, por su extensión, adquiere tanta importancia como la suya misma, como su historia de abuso sexual. La historia del libro que Esther lee en sus desplazamientos por la ciudad se desarrolla en una cultura exótica y en un pasado indefinido (ambientación remota y enigmática con algo de paródico que recuerda la de los relatos de Mario Bellatin), a pesar de lo cual es evidente que se trata de una alegoría acerca de la necesidad de la educación en México y de la posición de la mujer. En la historia que lee la narradora, por tanto, el Personaje Principal (así llamado siempre) es un ser «propenso a usar falda» y «sentarse para orinar», además de feo, pero que consigue aprender a leer y, finalmente, se dedica a escribir. Dentro de esta narración de segundo nivel (narrada/leída por Esther Torsito) aparecen, claro está, otras narraciones, siendo de especial importancia un libro erótico que abre nuevas perspectivas al Personaje Principal.<sup>78</sup> En esta estructura de diversos niveles de ficción es importante señalar que el «modo rapsódico» de presentación es común a todos ellos. Las «voces» para las que está escrito el texto desempeñan la función de narrador, de comentador y de personaje alternativamente y, al igual que en *Telefonemas*, las metalepsis están a la orden del día. Se puede comprobar esto en el siguiente fragmento. Con la etiqueta [N1] he señalado el parlamento que corresponde a la primera narración, la de Esther, que narra en segunda persona, dirigiéndose a sí misma desde la mesa de operaciones del hospital. A continuación, [N2] sería el narrador de la historia que lee Esther en el autobús. Este narrador, en realidad, puede ser la misma Esther reelaborando la narración que lee, dado que esta historia también parece teñida de la subjetividad de la joven. En cualquier caso, es una situación narrativa distinta, que se produce en un tiempo y espacio diferentes, para otro narratorio distinto y contada en tercera persona, por lo

eres casi negro, o casi árabe o casi indio. Si no eres feo te salvas de los infiernos de la indiferencia y la timidez quintaesenciadas, de la adolescencia tardía de no poder sentirte bien contigo en ninguna circunstancia.» (Chías, *El cielo en la piel* 12)

<sup>78</sup> En un juego barroco muy caro a Chías, otro de los libros que lee Personaje Principal es la historia de Esther Torsito, que Personaje Principal considera un libro de ciencia-ficción (*El cielo en la piel* 58).

que la etiqueta [N2] es adecuada incluso aunque ambos narradores sean la misma persona. Seguidamente encontramos una réplica enunciada por el propio Personaje Principal de la segunda narración, que convertiría la situación de narrativa en dramática con simplemente asignarle la réplica a otra voz.<sup>79</sup> La penúltima intervención del diálogo, por otra parte, podría atribuirse tanto a la voz del personaje como a otra voz narradora [N2']. En el primer caso, estaríamos ante una metalepsis en la que el personaje discute con el narrador de su historia. Si interpretamos esa intervención como una segunda voz del narrador estaríamos ante un efecto que ya vimos en *James Joyce. Carta al artista adolescente*, de Moncada, y que explotará con brillantez Legom. Al dividir la instancia del narrador en dos voces (no necesariamente dos personajes), dos voces que discuten acerca de la forma de contar la historia, el foco se traslada inevitablemente al acto de narrar, potenciando los mencionados efectos de procesualidad y búsqueda de legitimación tan propios del teatro como arte performativo y convivial:

[N1] Respiras, sacudes las piernas que ya se te estaban entumeciendo y reparas en él. Te mira. Te das cuenta que de nuevo está ahí, pero ahora más cerca. Te sonrío y no te quita la vista de encima. No te parece mal, se ve limpio e interesante. Pero por qué te sigue. O será coincidencia que se suba siempre en el mismo camión, a la misma hora, se baje contigo y camine tras de ti. Podría ser tu vecino. Pero no. No es tan invisible como para no haberlo notado antes. No importa. Continúas con lo tuyo.

[N2] Se entretuvo Personaje Principal de camino a casa con la lectura del texto. Frotaba sus ojos para poder ver mejor lo que se describía en él.

[Personaje Principal] –No puede ser.

[N2] Una secreta agitación se apoderó de su vientre plano y como un hilo rojo que oculta su nombre y a todos les dice que no se llama como se llama: DESEO, le humedeció el asuntito.

[N2'] –La parte noble.

[N2] –La cosa esa, pues. (*El cielo en la piel* 9)

<sup>79</sup> Voz que, por supuesto, puede ser la del mismo actor que narra con alguna variación acústica o gestual...

Esta segunda gran obra de la narraturgia de Edgar Chías aborda una cuestión de profundo calado y urgencia social como es el del machismo y su más terrible consecuencia: el feminicidio. Además, consigue ser una de las obras más logradas dentro de esta temática precisamente gracias a su estructura experimental, de manera que, como afirma Bixler, *El cielo en la piel* consigue «un nivel de profundidad temporal, ficcional y psíquica difícil de alcanzar en una representación teatral convencional.» («Historias para ser contadas y la 'onda'» 512) La forma rapsódica del texto teatral ya no es solamente el barroco juego de espejos y dobles que ofrecía *Telefonemas*. En *El cielo en la piel*, la oscilación entre subjetividad y objetividad propio de la narraturgia permite evitar el compromiso ideológico convencional en cuanto que duda de su propia legitimidad al cuestionar no ya a los narradores, sino el acto de narrar. Más allá de esto, el significado de *El cielo en la piel* reside en el poder de la palabra y de la narración. No solo el hecho de recurrir a la forma de rapsodia, sino el contrapunto que se establece entre la historia de Esther y la de Personaje Principal señalan el poder liberador de contar y escuchar historias. Esta renovada fe en la función social del teatro parte, por supuesto, del rechazo del teatro como representación y del refuerzo de su carácter de presencia y proceso.

#### DE INSOMNIO Y MEDIANOCHÉ

*De insomnio y medianoche*<sup>80</sup> es otra pieza de Chías caracterizada por la oscuridad. Define su género de una forma similar a las dos anteriores, «Pieza para dos voces». La mención a las voces no remite al carácter rapsódico de la obra teatral, como en las obras anteriores, puesto que aquí no encontramos esa forma de narración «como de chiste», sino un puro diálogo dramático. Un diálogo, entre las dos voces, que desarrolla una relación que básicamente es un mutuo contarse historias en las que las intervenciones de quien escucha –correcciones,

<sup>80</sup> *De insomnio y medianoche* se estrenó en 2007 en el Foro La Gruta de la Ciudad de México bajo la dirección de Martín Acosta. Ha sido traducida al francés y puesta en escena por el Royal Court Theatre en el Theatre Upstairs de Londres en 2006, con dirección de Hetti Macdonald y traducción de David Johnston. El teatro La Nada, de Guadalajara, la puso en escena en 2010 bajo dirección de Miguel Lugo.

rectificaciones, puntualizaciones— tienen tanto significado como la historia que se cuenta. Una vez más, se nos presenta el efecto que resalta las dudas sobre la legitimidad del acto de narrar, efecto que entronca con lo ensayado por Moncada y Acosta en *Las historias que se cuentan los siameses* y, más en el fondo, con las tentativas de José Luis Sanchis Sinisterra y derivadas, en última instancia, de la revolución experimentada por la narrativa en la primera mitad del siglo XX.

El hecho de insistir en que sus textos han de ser declamados por voces, y no por personajes, es algo común, no solo en varios textos de Chías, sino también en otros autores de la narraturgia. Las voces son indicaciones de que la construcción del personaje es un proceso que, en la dramaturgia de la generación Fonca, presenta características particulares que se derivan de una nueva concepción del hecho teatral. En *De insomnio y medianoche*, como en la mayoría de las obras de Legom, por ejemplo, los personajes no son tanto entes acabados y encarnados por los actores como caracteres que se desarrollan en el devenir de la obra. En esta pieza —y en algunas de Legom lo veremos más claramente— adquiere más relevancia el proceso de construcción del personaje, el ir formándose a partir de sus palabras (la voz) que las propias acciones que realice. Lo que hace el personaje, de hecho, es construirse. Esto está muy relacionado con la necesidad de una nueva técnica de actuación apropiada para el nuevo teatro. Dado que el personaje no está «hecho» cuando comienza la función, una excesiva caracterización por parte del actor podría destruir el efecto de esta escritura. No en vano *De insomnio y medianoche* parece dominada por la oscuridad (Ella pide continuamente encender la luz): esta escritura, en la que la acción la constituye el proceso de construcción del personaje, parece reclamar una oscuridad que impida que el cuerpo del actor interfiera en dicho proceso, algo parecido a lo que sucede en el radioteatro.

#### TERNURA SUITE

La violencia es el tema principal de *Ternura suite*<sup>81</sup>, y la violencia es un tema especialmente problemático para ser ficcionalizado por

<sup>81</sup> La pieza fue escrita en 2006, pero el texto se remodeló para el estreno dirigido por Richard Viqueira en 2011, con los actores Beatriz Luna y Emmanuel Morales, en

medio de recursos rapsódicos. En *El cielo en la piel*, la violencia era narrada por la protagonista con un lenguaje poético, repleto de metáforas y sensaciones subjetivas. Más que violencia, aquella obra proponía una mirada al interior de la víctima. En *De insomnio y medianoche*, por su parte, la violencia sucedía en las elipsis, se asomaba a lo no dicho. Lo aterrador de *De insomnio y medianoche* era que, más que un ser violento, parecía mostrar un universo cargado de violencia, aunque esta no apareciera en escena. Para *Ternura suite*, sin embargo, Chías decidió poner la violencia en primer plano. Repite el esquema de *De insomnio y medianoche* y *Telefonemas*, en el que dos personajes —hombre y mujer— le permiten desarrollar un amplio abanico de situaciones de sadismo ambiguo y cambiante, poniendo a prueba las asunciones acerca de los géneros fuerte y débil, y de las relaciones de poder y sumisión. Pero, en este caso, el texto requiere que la violencia se muestre en escena: los golpes, agarrones, amenazas y torturas (con cuerdas, con el taladro), forman parte de la ficción dramática en escena.<sup>82</sup>

Lo destacable en *Ternura suite* es que, a pesar de tratarse de una representación mimética de la violencia, no renuncia a los planteamientos del convivio, y el texto insiste una y otra vez en que se ha de evitar la «desaparición» del público propia del ilusionismo teatral. La nota previa, por ejemplo, propone lo siguiente: «*Los actores, sin dejar de atender al público —la convención, entonces, es abierta a medias— interactúan entre sí, con la conciencia absoluta de que lo hacen para los que están ahí, mirando. Incluso, miran a los asistentes, en una suerte de renegrida y bastarda complicidad.*» («Ternura suite» posición 2063)

un sótano del teatro Benito Juárez. Como se verá en un capítulo posterior, Richard Viqueira concibe la obra teatral como una batalla, y el resultado fue una puesta en escena de enorme repercusión por lo explícito y preciso de la representación de la violencia (véase, por ejemplo, la reseña de Olga Harmony, «Ternura suite»). La pieza se ha representado también en Costa Rica y en España.

<sup>82</sup> El texto propone proyectar en vídeo las secuencias de mayor violencia o de tortura. Acerca de la intermedialidad entre vídeo y teatro, véase el capítulo correspondiente en este trabajo. Lo impactante de la puesta en escena de Richard Viqueira fue que estas escenas se representaban en vivo, con enorme precisión y riesgo: «con su buen desempeño y el trazo exacto y medido, como todo en las direcciones de Richard Viqueira, aumentan lo atroz de lo que se presencia» (Harmony, «Ternura suite»).

En la primera escena el planteamiento es marcadamente narrativo, con los personajes separados (uno dentro, otro fuera de la casa), desarrollando un «diálogo de monólogos» al estilo de Koltès, pero dirigiéndose al público. Pero incluso en la segunda escena, que tiene carácter casi completamente dramático, la acotación avisa: «*Ahora ya no nos hablan directamente, la relación entre ellos se torna más estrecha e intensa, aunque no dejan de mirarnos furtivamente, esperando complicidad.*» (Chías, «Ternura suite» posición 2098). También en la escena 3 hay momentos en los que los actos violentos se interrumpen y los actores miran al público, haciéndolo presente en la cruel lucha. Esto genera una desasosegante complicidad con el público, que no puede convertirse en un *voyeur* inadvertido de la brutalidad que presencia. La complicidad forzada llega a su clímax al final de la escena 6, en la que Anfitrión pregunta directamente al público, con el taladro en la mano, si ha de penetrar con él al Visitante o no: «*La pregunta no es retórica. Los asistentes decidirán si lo penetra con el taladro o no. Quizás se escuchen los argumentos, quizás solo la votación general. De cualquier modo, Anfitrión va a partir su carne. Al cabo de la encuesta, no importa el resultado, lo hace.*» («Ternura suite» posición 2666).

El intento de representar teatralmente la violencia, lo que equivale a convertirla en ficción y espectáculo, y —al mismo tiempo— mantener la convención abierta «a medias», es decir, teniendo cuidado de no borrar al público del evento, es una fórmula atrevida que obliga al espectador a plantearse su papel como consumidor de violencia. Para que el espectador enfoque su atención al hecho de que está, efectivamente, consumiendo violencia, es necesario, por una parte, que la violencia sea muy explícita (cosa que sucede en la puesta en escena de Richard Viqueira), y, por otra, que los actores rompan repetidamente el ilusionismo teatral. En este sentido, *Ternura suite* es una versión sádica, madura y más fecunda de la primeriza *Circo para bobos*.

La trama de *Ternura suite* recuerda otras obras de generaciones anteriores como *Rosas de papel*, del chileno Egon Wolff, o *La mudanza*, de Vicente Leñero. La invasión de la casa de respetables y sensibles burgueses por individuos marginales sirve en todas ellas para apelar a un debate inteligente acerca de la culpa compartida ante una situación de injusticia social. La obra de Chías coincide con la

de Wolff, además, el hecho de que es un hombre de clase social inferior el que «invade» la casa de una mujer: «¿No soy suficientemente fino? ¿Es eso, mierda? ¿No me veo lo suficientemente limpio, suficientemente rubio? Es eso.» (Chías, «Ternura suite» posición 2246) En ambas obras, el invasor trata de apelar tanto a la soledad como al sentimiento de culpa social de la mujer. En ambos casos, la crueldad del invasor desvirtúa la validez de sus supuestas reivindicaciones. En ambos casos, además, queda claro que la mujer también actúa movida más por el egoísmo que por un afán de justicia. Con la vuelta de tuerca posmoderna —en el caso de Chías— de convertir a la mujer (víctima y victimario) en un asesino en serie.

Tanto en sus textos dramáticos como en sus reflexiones teóricas, Chías explora una actitud escénica que coincide con el concepto de rapsoda estudiado por Jean Pierre Sarrazac. Al igual que en la concepción del crítico francés, Chías busca ante todo entablar un diálogo directo con el espectador. Los fecundos y admirados experimentos de este autor están orientados a establecer desde la escritura dramática una convención teatral que mantenga al público como cocreador de la experiencia estética de la puesta en escena.

Sea como sea, la representación convierte al espectador –a través de su identidad posthumana– en actor de la misma red en la que se encuentra Sofía. La proyección de tuits durante cumple una doble función: caracterizar al personaje de Sofía mostrando parte de su vida virtual y reforzar la sensación de comunidad compartida con los seres en escena y en la sala, pues sin duda habrá una buena parte de la red de perfiles de Twitter que compartan todos. De esta manera, Luis Mario Moncada muestra una aguda intuición al no limitar a un difuso esoterismo de desnudez escénica los recursos mediante los cuales se puede generar una comunidad en torno al hecho teatral.

Las redes sociales forman parte de la vida teatral contemporánea. Los autores y las compañías teatrales son conscientes de que «[a]ny theatrical production today, intermedial or not, already contends with the posthuman subjectivity of its audience.» (Remshardt 137) Fuera y alrededor de la propia obra de teatro, las redes sociales son uno de los principales instrumentos utilizados por las compañías para crear ámbitos de comunidad con su público, compartiendo y recibiendo de forma interactiva contenido e información (en definitiva: una visión del mundo y del arte). Por esto, parece muy acertado que esos ámbitos no se ignoren en una dramaturgia que pretende ser parte de un diálogo entre artistas y público.

## Conclusión

No me parece aventurado considerar el estreno de *James Joyce. Carta al artista adolescente*, de Luis Mario Moncada y Martín Acosta, como el comienzo de un ciclo que culmina con *Más pequeños que el Guggenheim*, de Alejandro Ricaño. Creo que se puede entender la sorprendente naturalidad con la que se desenvuelve el juego de narradores y niveles de ficción en *Más pequeños que el Guggenheim*, escrita apenas quince años después de los primeros experimentos «rapsódicos» de *Carta al artista adolescente*, como una muestra de la vitalidad, de la efervescencia y de la autonomía de la creación dramática y teatral en México. La puerta que abrían Moncada y Acosta en su pieza de 1995 era la que mostraba a los dramaturgos un camino por el que hacer presente la naturaleza de *juego –de devenir teatro–* que alimentaba la creación escénica desde hacía décadas y que parecía dejar al texto dramático de lado. Solamente en un campo autónomo en el que público y autores son una comunidad en diálogo continuo se puede entender la evolución tan fulminante y acertada de una tendencia como la narraturgia innovadora.

Una valoración relevante de la obra de los dramaturgos y dramaturgas que comienzan a estrenar a comienzos de los años 90 en México, del teatro escrito por los autores y autoras que surgieron hace veinticinco años, no puede limitarse a señalar rasgos posmodernos o a aplaudir denuncias del sistema neoliberal. El presente estudio debería haber mostrado que la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1989 abre un ciclo en la dramaturgia mexicana que, para ser comprendido en todo su alcance, ha de ser estudiado partiendo de la reflexión sobre el cambio que supuso para el campo teatral la adopción de un nuevo sistema de financiación. Aunque la crítica académica no suele tener en cuenta este factor,<sup>125</sup> los dramaturgos son

<sup>125</sup> Ronald Burgess se puede considerar una excepción cuando reconoce, al comparar la dramaturgia mexicana de los años 70 con la del resto de América Latina,

conscientes de que el teatro creado en estas condiciones se enfrenta a desafíos estéticos y éticos diferentes de los que afrontaba en el período anterior. Tanto en las cuestiones éticas como estéticas, la posición del público es central en la nueva configuración del campo teatral, y esto se proyecta también en el texto dramático, que aspira ante todo a convertirse en uno de los canales de la comunicación de los artistas con el público, comunicación que muchas veces desborda lo estrictamente teatral. La expresión de una identidad ética y estética colectiva que construyen conjuntamente los artistas y su público habitual aleja el texto dramático del campo de la literatura o, al menos, expande su significado fuera de él. El texto dramático se nos presenta a menudo, en la creación de estos autores y autoras, como una de la serie de herramientas con las que un determinado colectivo teatral construye su posición en el mundo.

Por supuesto, el grado en que el texto dramático se integra en el conjunto de actividades de un colectivo varía de un caso a otro. En un extremo, podríamos considerar los textos imbuidos de la estética del rodeo que produce Martín Zapata, así como los de Bárbara Colio. Sobre todo los textos del primero, aunque comparten con sus contemporáneos rasgos propios de la performatividad —como puede ser la estructura rapsódica—, se nos aparecen quizás como el producto del trabajo solitario de un escritor. En el otro extremo, el proceso de creación que vimos para la paradigmática *Circo de bobos*, de Edgar Chías, que escribió este texto (tan explícitamente partícipe de la concepción del teatro como juego y del cambio de roles actor/espectador) para una puesta en escena cuyos ensayos —sin texto— ya estaban bastante avanzados. Aún hay un paso más allá en esta escala imaginaria, pero se trata de textos que no han sido incluidos en este trabajo precisamente porque necesitan un acercamiento aún menos textocéntrico del que he llevado a cabo. Me refiero a los trabajos del colectivo Lagartijas tiradas al sol o de la autora yucateca Conchi León. Por ejemplo: la exitosa producción de Lagartijas tiradas al sol llamada *El rumor del incendio*, estrenada en 2010, es parte de un proyecto de investigación

que «economic censorship is far more prevalent» (13), considerando este factor más determinante que el intervencionismo estrictamente político.

en torno a las luchas políticas de los años 70 que tiene por objeto indagar en la capacidad de compromiso de los propios artistas y su entorno generacional. El texto dramático que da cuenta de las palabras usadas durante la representación no es aquí el origen de la puesta en escena, sino un residuo, un documento, y el proyecto en sí está compuesto por un libro y un blog, además de la propia puesta en escena.<sup>126</sup>

Si se asume esta premisa, las tareas que se le presentan a la crítica e historia del teatro contemporáneo pasan por considerar el contexto creativo en el que surge un texto teatral, sin soslayar, en la medida de lo posible, una caracterización de las actividades del colectivo dentro del cual surge determinada puesta en escena.

La especificidad de esta generación de dramaturgos —del arco creativo que va desde *Carta al joven adolescente* hasta *Más pequeños que el Guggenheim*— viene dada, por tanto, por un cambio que se produce en la función del texto dramático en la puesta en escena. Una vez producido el giro performativo, con su rechazo a la mimesis en favor del valor estético de la copresencia, la actitud de las generaciones anteriores hacia el texto dramático se vio abocada a una disyuntiva en la que ninguna opción era satisfactoria: o bien se renunciaba a utilizar un elemento tan ficcionalizador como el texto teatral, o bien se escribían dramas tradicionales de espaldas a las tendencias escénicas más profundas.

Es precisamente en los años 90 cuando la dramaturgia encuentra su encaje en la nueva estética performativa. Partiendo de algunas de las obras más influyentes de Koltès o Müller, dramaturgos de todo el mundo se giran hacia modelos escénicos en los que el uso de la palabra es fundamental, pero no como medio de representación. Recogiendo las costumbres y gestos de la tradición popular y lo que con ellas tiene en común la novela del siglo XX, es decir, el cuestionamiento de la situación narrativa, surge en todo el mundo una forma de escritura

<sup>126</sup> El texto de la puesta en escena, de hecho, no está publicado, pese a que se trata de una de las obras con mayor repercusión de la última década. Acerca de esta obra, Julie Ward ha señalado su capacidad para llevar a escena la memoria de la generación que fue joven en los convulsos años 70, mientras que yo he intentado caracterizar los mecanismos mediante los cuales esta aclamada puesta en escena consigue incorporar al público como agente de la indagación en el pasado y el presente (Vázquez Touriño, «La memoria a escena»).

teatral que Sarrazac bautizó como rapsódica, y que representa como ninguna otra el arte dramático mexicano del último cuarto de siglo.

La narratología mexicana es, por tanto, la escritura dramática correspondiente a la estética de lo performativo. La subjetividad de las instancias mediadoras (los rapsodas) sirve ante todo para presentar la construcción de personajes de ficción en presencia del espectador. Cuando uno lee los textos dramáticos de Chías, Legom y Ricaño percibe un diálogo fluido entre estos autores y el público ya desde el texto dramático.

El diálogo con el público que se establece por medio de esta corriente narratológica y a causa de los nuevos sistemas de financiación afecta también a una cuestión tan importante como la del compromiso del texto teatral. El teatro de la generación Fonca tiene un marcado carácter ético, pero su capacidad de resistencia ante la sociedad neoliberal y espectacularizada no reside en un discurso de denuncia o en sustentar el argumentario de las instituciones de izquierdas, sino precisamente en la búsqueda de un diálogo no espectacular con el público. La generación Fonca destaca por la capacidad de establecer, desde el texto dramático, este diálogo, que podría caracterizarse como el diálogo entre un artista, que se construye en escena como personaje insignificante, y un espectador, que se reconoce tanto en el personaje teatralizado como en el proceso de teatralización. En cierta forma, el teatro de la generación Fonca, atendiendo tanto a su forma de financiación como a sus postulados estéticos y al mundo que representa, puede ser entendido como un diálogo entre insignificantes que adquiere carácter de resistencia.

La insignificancia tanto del artista como del espectador se materializa en la preferencia de esta dramaturgia por la figura renovada del pelado. Como hemos visto en el capítulo 7, multitud de piezas de Alejandro Ricaño, Legom y otros autores fundan el diálogo entre artista y espectador en la actualización de una figura de reminiscencias cantinflanas. El pelado de la era global comparte muchos rasgos con su predecesor del siglo XX: su posición marginal, su desenfado, su verborrea soez, la ridiculización de valores relacionados con el éxito. Sin embargo, hay algunos aspectos por los cuales la significación de este pelado de nuevo cuño difiere de la de sus predecesores. Este tipo de personaje, al igual que los espectadores que acuden al teatro, se mueve en una sociedad que ha experimentado cambios radicales en los

últimos treinta años, cambios que afectan al paradigma fundamental de opresor/oprimido. Este paradigma, en torno al cual giraba el teatro comprometido anterior a la era de la globalización y el neoliberalismo, se ve desbordado por la aparición de centros de hegemonía extraterritoriales, que dan lugar a dicotomías de otro tipo, como inclusión/exclusión, nomadismo/arraigamiento, etc. El pelado de la generación Fonca es un perdedor de la era de la economía financiera, y no tanto un proletario oprimido de los tiempos de la economía industrial. Este cambio se refleja tanto en las formas de marginación y alienación que este teatro explora como en el diálogo directo con los demás desorientados perdedores que están sentados entre el público.

Más importante, quizás, es el cambio que produce la explotación de este tipo teatral en la relación entre teatro y sociedad. Lo que refleja la presencia de este nuevo pelado en diálogo con sus iguales entre el público es el desplazamiento desde un teatro cuya carga ética y su compromiso social derivan de su capacidad como espectáculo para reflejar y denunciar las condiciones de opresión, a un teatro cuya fuerza ética viene dada por la capacidad de crear comunidades y crear *en* comunidades. La denuncia por medios miméticos ha pasado a un segundo plano, absorbida por la falsedad del espectáculo y, por lo tanto, muy limitada en su capacidad de cambiar el mundo. El valor ético del nuevo teatro consiste, por lo tanto, en dialogar y performar realidades en un convivio que da la posibilidad de que el espectador pase a *jugar* en cualquier momento.

Muy sintomáticamente, el auge de la contingencia en el teatro, que hemos podido rastrear incluso en los propios textos, está conceptualmente relacionada con las ideas de conectividad e interactividad propias de los nuevos medios tecnológicos. El teatro de Luis Mario Moncada ha venido abriendo en las últimas décadas el camino a la incorporación de los medios tecnológicos en la escena mexicana. Pero lo que hay que destacar aquí es que la incorporación de los medios tecnológicos trasciende la mera tematización o presencia argumental. Moncada alcanza en algunos de sus textos situaciones de intermedialidad que asimilan la performatividad del hecho teatral a la de las redes sociales. El alcance de estos experimentos rebasa ampliamente lo meramente anecdótico. Moncada dramatiza la dinámica de las redes, lo

que provoca una fructífera reelaboración de aspectos dramáticos fundamentales como el del espacio escénico (real y virtual a un tiempo) y la caracterización del personaje.

Este último aspecto, la caracterización del personaje por medio de sus actos virtuales (sean sus comentarios en Facebook o la configuración de su *timeline* en Twitter) enlaza con otra característica fundamental del público de la generación Fonca. La comunidad que comparte el convivio teatral del teatro de autor contemporáneo está compuesta por perdedores de la globalización con una identidad posthumana, es decir, personas y grupos que performan parte de su yo en el espacio virtual. La incorporación de esta faceta virtual tanto en la ficción como, sobre todo, en la dramatización de *9 días de guerra en Facebook* y *Pajaritos*, podría estar avisando de nuevos derroteros muy productivos para la dramaturgia que está por venir. El teatro es el arte de la presencia, pero eso no significa que sea necesario olvidar (en una suerte de fundamentalismo antitecnológico) que parte de la identidad de los artistas y su comunidad se genera, desarrolla y verifica en el mundo virtual. La materialización escénica de esa identidad parcialmente virtual es, por lo tanto, uno de los desafíos más interesantes que se le presenta a la escritura teatral contemporánea. Al fin y al cabo, las nuevas tecnologías son fundamentales para la construcción de la comunidad en torno al grupo teatral. Por extraño que suene, la red que conecta a los artistas escénicos contemporáneos con su público es una red que se forma, en buena medida, en el mundo virtual. Por esta razón, incorporar esta faceta virtual de la identidad posthumana a la escena podría ser una herramienta para reafirmar la interdependencia de todos los agentes y la centralidad del público en este tipo de teatro.

En el momento en que concluyo este estudio, el Fonca parece estar en crisis, y su sistema de financiación de las artes escénicas fuertemente cuestionado. Desde la desaparición del CONACULTA en 2015, la comunidad teatral escruta con atención la orientación de esta institución que ha determinado el andar del teatro mexicano en el último cuarto de siglo. Este cuarto de siglo de financiación horizontal e *inter pares* ha arrojado una suerte de monopolio de cierto tipo de teatro, mientras que otras teatralidades se han quedado sistemáticamente excluidas de este sistema de financiación (Teatromexicano). La

principal singularidad de la generación Fonca ha sido la búsqueda del texto dramático que establezca un diálogo con el espectador. No con un espectador anónimo y sin atributos, sino con un espectador presente, conocido, agente de una comunidad que se reafirma mediante el juego convivial. Cabe preguntarse, sin embargo, si los interlocutores que han surgido del teatro financiado por el Fonca en los últimos 25 años no son excesivamente homogéneos, sobre todo para un país tan marcadamente diverso como México. Es posible que la siguiente generación de dramaturgos, aquella que según el esquema de Arrom estaría comenzando su labor artística alrededor de 2014, tenga como tarea principal transformar el diálogo ya iniciado entre artista y público para orientarlo hacia la inclusión de lo diverso.

## TRABAJOS CITADOS

### FUENTES PRIMARIAS<sup>127</sup>

- Chabaud, Jaime. «Talk show». *Dramática Latinoamericana de Teatro / Celcit*, n. 40, 2001. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/40/> Consultado el 21 de julio de 2018.
- . «Unipersonal de Divino Pastor Góngora.» *Nueva dramaturgia de México*, Ximena Escalante, et al., Madrid: Casa de América, 2002, pp. 309-336.
- Chías, Edgar. *El cielo en la piel*. México: TeatroSinParedes, 2010.
- . *Circo para bobos*. s.f. Archivo PDF.
- . «De insomnio y medianoche.» *Historias para no ir a la cama*. México: Mala letra, 2011. Edición electrónica. Posición 298-1223.
- . «Nacido de un muslo.» *Historias para no ir a la cama*. México: Mala letra, 2011. Edición electrónica. Posición 1223-2037.
- . «Telefonemas.» *Dramaturgia mexicana hoy*, editado por Luis Mario Moncada y Jorge Dubatti, México / Buenos Aires: Atuel / CONACULTA / Centro Cultural Helénico, 2005, pp. 157-203.
- . «Ternura suite.» *Historias para no ir a la cama*. México: Mala letra, 2011. Edición electrónica. Posición 2058-2660.
- Colio, Bárbara. *Usted está aquí*. 2009. Archivo PDF.
- Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique y Ana Lucía Ramírez. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado. Primera parte: La lógica del poder*, 2015. Archivo Microsoft Word.
- Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique. *De bestias, criaturas y perras. Si el amor fuera un ala. Pieza para cuatro manos*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- . «Las chicas del Tres y Media Floppies.» *Dramaturgia mexicana hoy*, editado por Luis Mario Moncada y Jorge Dubatti, México / Buenos Aires: Atuel / CONACULTA / Centro Cultural Helénico, 2005, pp. 83-110.

---

<sup>127</sup> De muchas piezas no he podido manejar una edición, o esta ni siquiera existe. Las obras que aparecen únicamente como «Archivo PDF» o «Archivo Microsoft Word» son manuscritos que los autores y autoras me han cedido amablemente.

- . *Cuentos para dormir infantas (o la verdadera historia de la prima hermafrodita)*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- . *Demetrius*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- . *Edi y Rudy*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- . *Estridentópolis*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- . «“Odio a los putos mexicanos” [text teatral]». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, n.º 62, 2008, pp. 240-64.
- . *Perros hinchados a la orilla de la carretera*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- . *Portal*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- . *Presidio y muerte de don Guillén de Lampart*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- . *Mi querido capitán. Pieza teatral*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- . *Sensacional de maricones. Fotonovela escénica. Primer tomo*, s.f. Archivo Microsoft Word.
- Lagartijas tiradas al sol. *El rumor del incendio*, s.f. Archivo PDF.
- León Mora, Concepción. «Mestiza Power.» *Mestiza Power*, México: Mala letra, 2014, pp. 76-123.
- Moncada, Luis Mario y Martín Acosta. *Las historias que se cuentan los hermanos siameses*, México: Paso de Gato, 2010.
- . *James Joyce. Carta al artista adolescente*, s.f. Archivo PDF.
- Moncada, Luis Mario. «Alicia detrás de la pantalla. Farsa melodramática para adolescentes y adultos.» *Reliquias ideológicas*. México: UNAM, 2003, pp. 9-54.
- . «Exhivisión. Videoteatro intimista.» *Reliquias ideológicas*. México: UNAM, 2003, pp. 55-98.
- . *FB. El fin de la amistad*. s.f. Archivo PDF.
- . *Hans Quehans. Un payaso sin opiniones*, 1999. Archivo PDF.
- . *Opción múltiple*, 2004. Archivo PDF.
- . *Pajaritos*, s.f. Archivo PDF.
- . «9 días de guerra en Facebook: Teatro Documento.» *Latin American Theatre Review*, vol. 44, n. 2, 2011, pp. 93-146.

- Olgúin, David. «Los insensatos.» *Los asesinos. La lengua de los muertos. Los insensatos*, México: El Milagro, 2012, pp. 75-150.
- . «La lengua de los muertos.» *Los asesinos. La lengua de los muertos. Los insensatos*, México: El Milagro, 2012, pp. 17-73.
- Ricaño, Alejandro. «El amor de las luciérnagas.» *CELCIT. Dramática latinoamericana*, n. 405, 2013, <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/405/> Consultado el 26 de marzo de 2018.
- . «Fractales.» *CELCIT. Dramática latinoamericana*, n. 407, 2013, <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/407/> Consultado el 6 de agosto de 2017.
- . «Idiotas contemplando la nieve.» *Historias para ser contadas. El teatro de Alejandro Ricaño*, selección y prólogo de Jacqueline Bixler, Lawrence: LATR Books, 2012, pp. 61-112.
- . «Más pequeños que el Guggenheim.» *Historias para ser contadas. El teatro de Alejandro Ricaño*, selección y prólogo de Jacqueline Bixler, Lawrence: LATR Books, 2012, pp. 1-60.
- . «Riñón de cerdo para el desconsuelo.» *Paso de Gato*, vol. 39, 2009, pp. I-XI.
- . «Timbouctou.» *Historias para ser contadas. El teatro de Alejandro Ricaño*, selección y prólogo de Jacqueline Bixler, Lawrence: LATR Books, 2012, pp. 113-150.
- Valdés Kuri, Claudio. «De monstruos y prodigios.» *Dramaturgia Mexicana Hoy*, compilado por Luis Mario Moncada y Jorge Dubatti, Buenos Aires; México: Atuel; Conaculta, 2005, pp. 111-156.
- Viqueira, Richard. «Bozal.» *Paso de Gato*, vol. 51, 2012, pp. 121-27.
- . *El evangelio según Clark Kent*. México: Paso de Gato, 2010.
- . *Psico/Embutidos*. Xalapa: Orteuv, 2015.
- . *Vencer al Sensei*. 2005. Archivo PDF.
- Zapata, Martín. «Ik dietrick fon.» *Dramaturgia Mexicana Hoy*, compilado por Luis Mario Moncada y Jorge Dubatti, Buenos Aires; México: Atuel; Conaculta, 2005, pp. 19-52.
- . *El insólito caso del doctor Morton. Comedia policíaca en un acto*, s. f. Archivo PDF.

## FUENTES SECUNDARIAS

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Traducido por Borja Ortiz de Gondra. Madrid: ADE, 1994.
- Abuín González, Ángel. «¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito.» *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 6, 1997, pp. 25–38. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx208>. Consultado el 26 de agosto de 2017.
- . «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos.» *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 17, 2008, pp. 29-56. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdn4m1> Consultado el 21 de julio de 2018.
- Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro: tiempo, espacio y vídeo en la escena moderna*. México: CITRU / INBA, 1998.
- Avante, Laura. «Esto no es Romeo y Julieta.» *33 Muestra Nacional de Teatro. Catálogo*. San Luis Potosí: Conaculta, 2012, pp. 97-99.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1987.
- Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre*. Traducido por Carmen Corral Santos. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Bay-Cheng, Sarah. «Interactivity.» *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 186-187.
- . «Temporality.» *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 88-96.
- . «Virtuality.» *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 142.
- Beck, Andreas. «Roland Schimmelpfening, el desarrollo del postdramatismo.» *Paso de Gato*, vol. 26, 2006, pp. 31-32.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge, 1997.

- Bixler, Jacqueline Eyring. «Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño.» *Historias para ser contadas: tres obras de Alejandro Ricaño*, editado por Jacqueline Eyring Bixler, Lawrence: LATR Books, 2012, pp. v-xiv.
- . «Historias para ser contadas y la onda de la ‘narraturgia’ en el teatro mexicano del nuevo milenio.» *Revista de estudios hispánicos*, vol. 52, n.º 2, 2018, 505-525.
- . «‘In Yer Face’: la irrupción de lo real en el teatro de Rascón Banda, Olmos, Legom y Ricaño.» *Semiosis*, 21, 2015, pp. 171-180.
- Bixler, Jacqueline Eyring y Shana Morris. «Del humor negro al discurso esperanzador: Entrevista con Alejandro Ricaño.» *Latin American Theatre Review*, vol. 44, n. 2, 2011, pp. 147-153.
- Boltanski, Luc, y Ève Chiapello. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Traducido por Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Burgess, Ronald D. *New Dramatists of Mexico 1967-1985*. The University Press of Kentucky, 2015.
- Chavero, Patricia. «Compañía Nacional de Teatro.» *Paso de Gato*, vol. 49, 2012, pp. 35-43.
- Chías, Edgar. Entrevista con Ricard Salvat. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, n.º 62, 2008, pp. 165-74.
- . «Historias del falso elefante falso.» *Paso de Gato*, vol. 26, 2006, pp. 14-16.
- . «Rapsodia, bohemios, o de cómo el drama no está solo.» *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, vol. 62-64, 2008, pp. 131–139.
- Chri Chri, El. «En el fastigio: 9 días de guerra en Facebook, “me gusta”». *En el fastigio*, 11 de mayo de 2010, <http://enelfastigio.blogspot.com/2010/05/9-dias-de-guerra-en-facebook-me-gusta.html>. Consultado el 12 de julio de 2018.
- Cordero, José Antonio. «La primera pregunta.» *Paso de Gato*, vol. 36, 2009, pp. 42–43.

- Cornago Bernal, Óscar. *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005.
- Cuadros, Ricardo. «El método generacional: Latinoamérica (hasta Cedomil Goic).» *Crítica.cl*, 08 de junio de 2005, <http://critica.cl/literatura/el-metodo-generacional-en-latinoamerica-hasta-cedomil-goic>. Consultado el 16 de julio de 2017.
- . «El método generacional: origen y desarrollo.» *Crítica.cl*, 08 de junio de 2005, <http://critica.cl/literatura/el-metodo-generacional-origen-y-desarrollo>. Consultado el 16 de julio de 2017.
- Dalton, David S. «Borderline Technologies: ‘Bear Life’ and Cyborg Theatre in the Work of Alejandro Ricano.» *Latin American Theatre Review*, vol. 52, n.º, 2018, pp. 65-82.
- Day, Stuart A. *Staging Politics in Mexico: The Road to Neoliberalism*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducido por José Luis Pardo. Madrid: Pre-textos, 2000.
- Díaz Sandoval, Arturo. «De los productores privados a la organización corporativa.» *Paso de Gato*, vol. 49, 2012, 60-62.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral: teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Ejea Mendoza, Tomás. «El Fonca y el estímulo a la creación teatral.» *Paso de Gato*, vol. 49, 2012, 45-48.
- Enríquez, José Ramón. «Los noventa, una década polifónica.» *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olgún, México: FCE/CONACULTA, 2011, pp. 271-281.
- Ernst, Wolf-Dieter. «Connectivity.» *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 185.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha, 2.ª ed., Abada, 2011.

- Franco, Israel. «El tercer circuito del teatro y las políticas culturales públicas.» *Paso de Gato*, vol. 49, 2012, pp. 55-59.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2012. Primera edición corregida y aumentada.
- . «Teatro y narratividad.» *Arbor*, vol. CLXXVII, n. 699-700, 2004, pp. 509-524
- . «9 tesis sobre la narración en el drama y contra la “narraturgia”.» *Paso de Gato*, vol. 26, 2006, pp. 24-26.
- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Gidi, Claudia. «La figura del pelado en el teatro popular mexicano.» *Risa y géneros menores*, editado por Luis Beltrán Almería et al. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- Godoy Navarro, Zaida. «Beyond Chingones and Chingados: Performing Masculinities in Contemporary Mexican Theatre.» Tesis Doctoral, City University of New York, 2015.
- Góngora, Zully. «XV años de Teatro de Ciertos Habitantes.» *Paso de Gato*, vol. 51, 2012, pp. 74-82.
- Groot Nibbelink, Liesbeth. «Displacement.» *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 97.
- Guccini, Gerardo. «La narración teatral.» *Paso de Gato*, vol. 26, 2006, pp. 21-22.
- Guénoun, Denis. *¿El teatro es necesario?* Traducido por María Ortega Máñez. Madrid: Antígona, 2015.
- Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique. Entrevista con Mayté Valencia. *La ciudad de frente*, s.f., <http://www.frente.com.mx/luis-enrique-gutierrez-ortiz-monasterio-legom>. Consultado el 14 de agosto de 2017.
- . «Introducción a las secuencias adjetivas.» *Versus Aristóteles. Un acercamiento a las prácticas de la dramaturgia contemporánea*, editado por Luis Mario Moncada, México: Anónimo Drama, 2004, pp. 42-47.

- . «La ruptura del canon.» *Paso de Gato*, vol. 26, 2006, pp. 41-42.
- Harmony, Olga. «El teatro del Seguro Social.» *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olguín, México: FCE/CONACULTA, 2011, pp. 117-128.
- . «Ternura suite.» *La Jornada*, 11 de agosto de 2011, <http://www.jornada.com.mx/2011/08/11/opinion/a04a1cul>. Consultado el 17 de julio de 2018.
- Hühn, Peter et al. (eds.) *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>. Consultado el 29 de agosto de 2017.
- Hühn, Peter y Roy Sommer, «Narration in Poetry and Drama.» *the living handbook of narratology*, editado por Hühn, Peter et al., Hamburgo: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama>. Consultado el 31 de enero de 2018.
- Latour, Bruno. 1997. «On Actor-Network Theory. A Few Clarifications». *Soziale Welt*, vol. 47, n.º 4, pp. 369-381
- Ita, Fernando de, «Lo que queda de Ricaño.» *teatramexicano.com.mx*, 17 de junio de 2016. <http://teatromexicano.com.mx/5513/lo-que-queda-de-ricano/>. Consultado el 25 de marzo de 2018.
- . «Un rostro para el teatro mexicano.» *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, coordinado por Fernando de Ita, Madrid: FCE, Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 11-77.
- , coordinador. *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Madrid: FCE, Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.
- Jiménez López, Lucina. *Teatro y públicos: el lado oscuro de la sala*. México, D.F.: Escenología, 2000.
- Kattenbelt, Chiel. «Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity.» *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 29-37.
- . «Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships.» *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation*, vol. 6, 2008, pp. 19-29.

- Kovalčuk, Josef. *Téma: Autorské Divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducido por Diana González. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato, 2013.
- Leñero, Vicente. Introducción. *Nueva Dramaturgia Mexicana*, selección de Vicente Leñero, México: Ediciones El Milagro / CONACULTA, 1996, pp. 9-39.
- , selección. *Nueva Dramaturgia Mexicana*. México: Ediciones El Milagro / CONACULTA, 1996.
- McConachie, Bruce A. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. New York; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- . *Theatre & Mind*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013.
- Millán Carranza, Jovita. «Política teatral del Estado mexicano a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (panorama histórico).» *Paso de Gato*, vol. 49, 2012, pp. 23-31.
- Moncada, Luis Mario. «Claves dramaturgias.» *Reliquias ideológicas*, 1 de mayo de 2012, <http://reliquiasideologicas.blogspot.cz/2012/05/claves-dramaturgias.html>. Consultado el 14 de agosto de 2017.
- . «Introducción.» *Dramaturgia mexicana hoy*, editado por Luis Mario Moncada y Jorge Dubatti, México / Buenos Aires: Atuel / CONACULTA / Centro Cultural Helénico, 2005, pp. 9-17.
- . «El milagro teatral mexicano.» *Un siglo de teatro en México*. Coordinado por David Olguín. México: FCE, 2011, pp. 94-116.
- . «Percepción y nuevos lenguajes: una perspectiva teatral.» *Educación artística. Gaceta de las escuelas profesionales y los centros de investigación del INBA*, vol. 3, 1995.
- , compilador. *Versus Aristóteles. Un acercamiento a las poéticas de la dramaturgia contemporánea*, México: Anónimo Drama, 2004.
- Monroy Zuluaga, Leonardo. «La posmodernidad y las redes sociales en 9 días de guerra en Facebook.» *Latin American Theatre Review*, vol. 47, n.º 1, 2013, pp. 61-71.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2006.

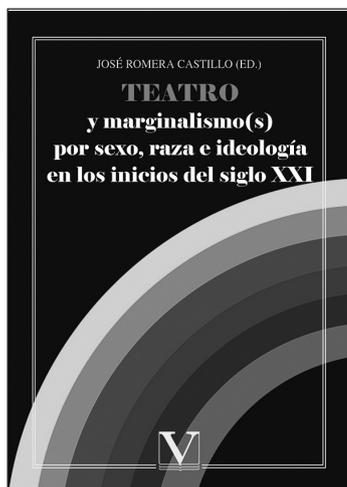
- Mora, Vicente Luis. «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal.» *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, vol. II, n.º 2, 2014, pp. 319-43.
- Mora Heredia, Alfredo. «Después de 13 años: El Tratado de Libre Comercio de América del Norte y su incidencia en el empleo. 'El Caso México'.» *Observatorio de la Economía Latinoamericana*, vol. 131, 2010, <http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/mx/2010/amh.htm>. Consultado el 9 de agosto de 2017.
- Muylem, Micaela van. «La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos.» *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, vol. 6, n.º 2, 2013, pp. 330-47.
- Nelli, M. Florencia. «Usted Está Aquí: Antigone against the Standardization of Violence in Contemporary Mexico.» *Romance Quarterly*, vol. 59, n.º 1, 2012, pp. 55-65. *Taylor & Francis*, doi: 10.1080/08831157.2012.626379. Consultado el 28 de marzo de 2016.
- Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo; 1900-1950*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Dept. de Literatura, 1967.
- Obregón, Rodolfo. «Divino Carlos Cobos.» *Proceso*, 1 de julio de 2001, pp. 76-77. *Reseña histórica del teatro en México*, <http://critica-teatral2021.org/html/resultado.php?ID=6008>. Consultado el 5 de setiembre de 2017.
- Olguín, David. «Introducción.» *Un siglo de teatro en México*. México: FCE/CONACULTA, 2011, pp. 9-16.
- , coordinador. *Un siglo de teatro en México*. México: FCE/CONACULTA, 2011.
- Ortiz, Rubén. «Hacia una etología del espectador (1º Parte).» *(R)registromx*, 18 de junio de 2013, <http://registromx.net/ws/?p=2736>. Consultado el 31 de enero de 2014.
- , «Precariado escénico.» *Paso de Gato*, vol. 49, 2012, pp. 70-71.
- Pardo, Luisa y Gabino Rodríguez. «Lagartijas Tiradas al Sol.» *33 Muestra Nacional de Teatro. Catálogo*. San Luis Potosí: Conaculta, 2012, pp. 94-95.
- Partida Tayzán, Armando. «La cultura regional: detonador de la Dramaturgia del Norte.» *Latin American Theatre Review* vol. 36, n. 2, 2003, pp. 73-93.

- , «La novísima dramaturgia mexicana.» *Teatro mexicano reciente: aproximaciones críticas*, compilado y editado por Samuel Gordon, El Paso: The University of Texas at El Paso, 2005, pp. 15-53.
- Paul, Carlos. «Llevan a escena una metáfora de cómo se desarrolla la vida real en Internet.» *La Jornada*, 3 de mayo de 2010, <http://www.jornada.com.mx/2010/05/04/cultura/a06n1cul>. Consultado el 13 de julio de 2018.
- Ponte di Pino, Oliviero. «Instrucciones de uso.» *Paso de Gato*, vol. 26, 2006, p. 23.
- Popova, Elvira. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010.
- Portes, Alejandro, y Kelly Hoffman. «Latin American Class Structures: Their Composition and Change during the Neoliberal Era.» *Latin American Research Review*, vol. 38, n.º 1, 2003, pp. 41-82.
- «9 días de guerra en Facebook.» *Proceso*. 27 de junio de 2010, <https://www.proceso.com.mx/81260/9-dias-de-guerra-en-facebook>. Consultado el 13 de julio de 2018.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1951 [1934].
- Remshardt, Ralf. «Posthumanism.» *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Laverder y Robin Nelson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 135-139.
- Reyes, Eduardo. «Entrevista con Richard Viqueira.» *TimeOut México*, 23 de setiembre de 2015, <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/teatro/entrevista-con-richard-viqueira>. Consultado el 30 de junio de 2018.
- Rizk, Beatriz J. «9 días de guerra en Facebook, de Luis Mario Moncada, de cuándo el dominio privado deviene público.» *Latin American Theatre Review*, vol. 44, n.º 2, pp. 89-92.
- , «La sociedad del espectáculo y la “estética de lo real” en el teatro latinoamericano contemporáneo.» *Gestos*, 60, 2015, pp. 33-46.
- , «El teatro ante la globalización: el caso mexicano.» *REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, vol. 16, n. 20, 2013, pp. 77-88. <https://portalseer.org>.

- ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8726. Consultado el 17 de julio de 2017.
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato, 2012.
- Sánchez Caro, Lidio. «El teatro mexicano entre dos siglos (1990-2005).» *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olguín, México: FCE/CONACULTA, 2011, pp. 282–294.
- Sánchez Prado, Ignacio M. «La ‘generación’ como ideología cultural: El FONCA y la institucionalización de la ‘narrativa joven’ en México.» *Explicación de textos literarios*, vol. 36, n. 1-2, 2008, pp. 8–20.
- Sanchis Sinisterra, José. *Dramaturgia de textos narartivos*, Ciudad Real: Ñaque, 2003.
- . «Narraturgia.» *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, vol. 26, 2006, pp. 19–25.
- Sarrazac, Jean-Pierre y Víctor Viviescas. *El drama en devenir: apostilla a L’avenir du drame*. México: Pasodegato, 2009.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L’avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: Editions de l’Aire, 1981.
- . «El impersonaje: una relectura de *La crisis del personaje*.» *Literatura: teoría, historia y crítica*, vol. 8, 2006, pp. 353–372.
- . «Reparto de voces.» *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, vol. 40, 2011, pp. 22–25.
- . *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. Traducido por Víctor Viviescas. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2011.
- Schmidhuber, Guillermo. *Dramaturgia mexicana: fundación y herencia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006.
- Shevtsova, Maria. *Sociology of Theatre and Performance*. Verona: QuiEdit, 2009.
- Silva Escobar, Juan Pablo. «Cantinflas: Mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular.» *Atenea*, vol. 516, 2017, pp. 107-20.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Teatro de Ciertos Habitantes*, <http://www.ciertoshabitantes.com/es/>. Consultado el 6 de setiembre de 2017.

- Teatromexicano. «Repensar el FONCA». *Teatromexicano*, [http://teatromexicano.com.mx/8369/repensar-el-fonca/?fbclid=IwAR3iXHFFH4rhYOSSPPWfL9Wh6M8owaE7KIns6iVVNq52oE\\_oxZ1zZ5RSss/](http://teatromexicano.com.mx/8369/repensar-el-fonca/?fbclid=IwAR3iXHFFH4rhYOSSPPWfL9Wh6M8owaE7KIns6iVVNq52oE_oxZ1zZ5RSss/). Consultado el 23 de marzo de 2019.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Traducido por Francisco Torres Monreal. Madrid / Murcia: Cátedra / Universidad de Murcia, 1998.
- Uribe, Laura. «Teatro en código.» *33 Muestra Nacional de Teatro. Catálogo*. San Luis Potosí: Conaculta, 2012, pp. 97-98.
- Valdés Medellín, Gonzalo. «El show business en el teatro mexicano.» *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olguín, México: FCE/CONACULTA, 2011, pp. 185-209.
- Valencia, Mayté. «Ricaño en tres actos. ¿El rockstar del teatro mexicano?» *La ciudad de frente*, vol. 142, 2014, 20-27. *ISUU*, [https://issuu.com/frentemx/docs/frente\\_142](https://issuu.com/frentemx/docs/frente_142). Consultado el 23 de marzo de 2018.
- Varona, Alfonso. «Entrevista a Edgar Chías.» *Latin American Theatre Review*, vol. 52, n.º 1, 2018, pp. 173-188.
- Vázquez Touriño, Daniel. «La comunidad implícita en la obra teatral. Estrategias de autorreflexión en la dramaturgia mexicana en la globalización.» *INTI, Revista de literatura hispánica*, vol. 83-84, 2016, 46–61.
- . «Frustración magnífica y drama puro: el teatro de Legom.» *Latin American Theatre Review*, vol. 47, n.º 2, 2014, pp. 63-80.
- . «Idiotas del mundo, ¡uníos! El perdedor como seña de identidad del público de lengua española en los tiempos líquidos.» *Métissages de la création théâtrale. Amérique latine. Espagne. France*, editado por Marie Galéra Antonia Amo Sánchez, L’Harmatann, 2018, pp. 83-94.
- . «La memoria a escena. El giro performativo en la representación teatral de la historia mexicana contemporánea.» *Experiencias límite en la ficción latinoamericana. Literatura, cine y teatro*, editado por Daniel Nemrava y Jorge J. Locane, Vervuert/Iberoamericana, 2019, pp. 277-88.
- . «Metalepsis y transformismo. (Dramaturgia de *Sensacional de maricones*)». *Análisis de la dramaturgia mexicana actual*, dirigido por José-Luis García Barrientos, Ediciones Antígona, 2019, pp. 289-324.

- . «Claves de la dramaturgia de Legom». *Análisis de la dramaturgia mexicana actual*, dirigido por José-Luis García Barrientos, Ediciones Antígona, 2019, pp. 325-339.
- Villarreal, Alberto. «Largo viaje de fin de siglo a inicio del presente.» *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olguín, México: FCE/CONACULTA, 2011, pp. 316-326.
- Vyškovská, Eva. «Narración y „juego“ en el teatro de Alejandro Ricaño.» Trabajo de Fin de Máster, Masarykova univerzita, 2017.
- Wagner, Meike y Wolf-Dieter Ernst. «Networking.» *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 173-183.
- Ward, Julie. «Staging Postmemory: Self-Representation and Parental Biography in Lagartijas Tiradas Al Sol's El Rumor Del Incendio.» *Latin American Theatre Review*, vol. 47, n.º 2, 2014, pp. 25-43.
- Weiss, Peter. «Diario del viaje», traducido por Francisco J. Uriz. Weiss, Peter y Francisco J. Uriz, *Viaje a la España de Franco*, Zaragoza: Erial ediciones, 2016, pp. 91-148.
- Wiens, Birgit. «Spaciality.» *Mapping Intermediality in Performance*, editado por Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 91-96.
- Wisbrot, Mark, *et al.* «¿El TLCAN ayudó a México? Una actualización 23 años después.» *Center for Economic and Policy Research*, marzo de 2017, <http://cepr.net/publicaciones/spanish-reports/el-tlcan-ayudo-a-mexico-una-actualizacion-23-anos-despues> Consultado el 9 de agosto de 2017.



JOSÉ ROMERA CASTILLO

**Teatro y marginalismo(s)  
por sexo, raza e ideología  
en los inicios del siglo XXI**



I.S.B.N.: 978-84-1337-586-1

La cadena de estudios del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el Dr. José Romera Castillo, sobre estos ámbitos artísticos es ya muy numerosa. Este volumen, *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, consta de dos partes: la primera, se dedica a examinar diversos tipos de marginalismos por orientaciones sexuales (gays, lesbianas, transexuales, bisexuales, prostitución, etc.) -que se ha querido que coincidiera con la celebración del World Pride Madrid 2017-; y la segunda, se centra en los marginalismos por raza y, sobre todo, por ideologías. A las reflexiones de destacados dramaturgos (Borja Ortiz de Gondra, Fernando J. López, Jerónimo López Mozo) y dramaturgas (Carmen Resino, Carmen Losa, Juana Escabias) se unen unos pormenorizados estudios, publicados tras previa selección, de 28 investigadores, procedentes de diversas universidades tanto de España como fuera de ella. La universidad, como una institución inserta en un contexto social, no puede -ni debe- dejar de lado el estudio de unas situaciones, claramente marginadas (aunque sea en diversos grados) e injustas, que se dan en su seno y que el teatro -tanto en sus textos como en sus puestas en escena- recoge en nuestro siglo. De ahí, la novedad y pertinencia de esta publicación; una más en la ya larga cadena de estudios del SELITEN@T.

