



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO  
FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**LA PROPUESTA DRAMATÚRGICA DE BÁRBARA COLIO.  
COMPARACIÓN SEMIÓTICA DE LAS OBRAS: *LA  
HABITACIÓN Y PEQUEÑAS CERTEZAS.***

**(Tesis Individual)**

**Que como parte de los requisitos para obtener el grado de**

**Maestro en Artes con Línea Terminal en Arte  
Contemporáneo y Sociedad**

**Presenta**

**MARÍA TERESA PATLÁN TORRES**



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Bellas Artes  
Maestría en Artes con Línea Terminal en Arte Contemporáneo y  
Sociedad.

LA PROPUESTA DRAMATÚRGICA DE BÁRBARA COLIO. COMPARACIÓN  
SEMIÓTICA DE LAS OBRAS: *LA HABITACIÓN Y PEQUEÑAS CERTEZAS*.

(Tesis Individual)

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Maestro en Artes con Línea Terminal en Arte Contemporáneo y Sociedad

**Presenta:**

María Teresa Patlán Torres

**Dirigido por:**

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez

**SINODALES**

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez  
Presidente

Firma

Dra. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic  
Secretario

Firma

Mtra. Celene Alejandra López Becerril  
Vocal

Firma

M en A. Alma Rosa Martín Suárez  
Suplente

Firma

M en A. Atzimba Elena Navarro Mozqueda  
Suplente

Firma

12

Dr. Eduardo Núñez Rojas  
Director de Facultad

Goana

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña  
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario  
Querétaro, Qro  
Octubre, 2016  
México

## RESUMEN

La investigación está dividida en cuatro aspectos: El teatro mexicano de la primera década siglo XXI. Semiótica del texto dramático. La dramaturgia de Bárbara Colio. Análisis comparativo semiótico de las obras *La habitación* y *Pequeñas certezas*. La indagación es documental y se respaldará de material bibliográfico y hemerográfico. Se enfatizarán las propuestas de los investigadores Armando Partida Tayzan referente al teatro mexicano y Benito Cañada Rangel en cuanto a los aspectos de semiótica y semiología teatral. Se dará un breve bosquejo de la dramaturgia mexicana partiendo de 1950 a 2000, con la intención de explicar una panorámica del cambio que se suscitó en el pensamiento, temática y formas de escritura de la última mitad del siglo XX. Esta generación se nombrará Novísima Dramaturgia. Se expondrá a los dramaturgos más representativos de la primera década del siglo XXI, que se reconocerá como Generación Narratúrgica y su forma de escritura conocida como Narraturgia. La cual plantea la ruptura con la estructura aristotélica. Estos dramaturgos afirman que lo narrativo se supedita a lo dramático y se rompen los márgenes miméticos del texto dramático. Se hará una diferenciación entre semiótica y semiología teatral, se explicarán aquellos signos reconocidos por el lector y espectador, reiterativos de los mensajes sociales; signos que se universalizan bajo la perspectiva de la globalización, marcando la diferencia entre Narraturgia y Posmodernismo. Se analizarán las obras dramáticas de Bárbara Colio, trascendencia, importancia y legado dentro de la dramaturgia mexicana contemporánea. Se ratificará que Colio es representante de la Generación Narratúrgica y se comprobará que su escritura se anexa más a los aspectos del posmodernismo y no tanto a los narratúrgicos. Se compararán tres signos teatrales mostrados en las obras *La habitación* y *Pequeñas certezas*: la lluvia, el perro y la playa. Estos tres signos refuerzan los temas de la autora: la soledad, la muerte y la desolación. Realidad de una sociedad mediatizada, posmoderna y globalizada. Posmodernidad más que Narraturgia, es lo que se concluirá en este análisis de *La habitación* y *Pequeñas certezas*. Dejando como propuesta una reflexión del teatro mexicano narratúrgico y estudio semiótico de la dramaturgia de Bárbara Colio.

**Palabras clave:** (Teatro mexicano, Narraturgia, Posmodernismo, Semiología, Semiótica, Bárbara Colio)



## ABSTRACT

Our research is divided into four aspects: Mexican Theater of the first decade of the 21<sup>st</sup> century. Semiotics of dramatic text. Dramaturgy of Bárbara Colio. Comparative semiotic analysis of the plays: "La habitación" and "Pequeñas certezas". Investigation is documentary and is based on bibliographic and newspaper material. Proposals from Armando Partida Tayzan, related to Mexican theater and Benito Cañada Rangel related to semiotics aspects and theater semiology will be stressed. A brief outline on Mexican dramaturgy from 1950 to 2000 will be presented with the aim of explaining a panoramic view of the change in thinking, thematic and types of writing in the second half of 21<sup>st</sup> century. This generation is named new dramaturgy. The most representative dramatists from the first decade of 21<sup>st</sup> century will be presented, which are identified as the Dramatists Generation and their way of writing will be known as "Dramatism", which brings out the rupture with the Aristotelian structure. These dramatists state that narrative depends on drama and dramatic text from mimetic margins are broken. We differentiate between semiotics and theater semiology and explain those signs recognized by readers and spectators, who carry social messages; signs which universalize under the perspective of globalization, making a difference between Dramatism and postmodernism. Dramaturgy of Bárbara Colio is analyzed, their transcendence, importance and legacy in the contemporary Mexican dramaturgy. We ratify that Colio is a representative the Dramatists Generation and prove that her writing is attached better to postmodernism aspects than dramatism. We compare three theater signs shown in the plays "La habitación" and "Pequeñas certezas": the rain, the dog and the beach. These three signs reinforce the author's themes: loneliness, death and desolation, reality of a globalized, postmodern and mediatized society. Postmodernity rather than Dramatism is the conclusion of this analysis of "La habitación" and "Pequeñas certezas", leaving as a proposal a reflection about dramatic Mexican theater and semiotic study of Bárbara Colio's dramaturgy.

**Key Words:** (Mexican Theater, Dramaturgy, Postmodernism, Semiology, Semiotics, Bárbara Colio)



*Ahondo en mi diferencia, me clavo en la superficie  
de esa A que me cifra y descifra no totalmente,  
pero en buena medida; recojo buceando en  
historias de mujeres pasadas. Busco en su lecho  
arenoso los estratos biológicos de una belleza  
femenina que al surgir al aire, al mundo,  
a lo expresado puede ser femenino  
y universal sin disyuntiva.*

*Sabina Berman  
Dramaturga mexicana*

Agradecimientos:

A mi madre Margarita Torres Campos: la que con fe inquebrantable supo educar y dar valores a sus nueve hijos, creyendo en su potencial infinito. Quien asumió su propia muerte con la valentía de las verdaderas y admirables mujeres.

A mi padre Gustavo Patlán Pérez: constructor de sueños, ilusiones y mundos creativos. Quien sostuvo mi infancia en alguna época perdida y hoy recuperada. En aquellas tardes de domingo en que al entrar a su taller, me edificaba mundos de madera, protegiendo mi inocencia y mis historias creativas.

A mis hermanos: Leti, Norma, Paco, Gustavo, Lupita, Alma, Víctor y Magali. Recuerdos de toda una vida de aventuras, reuniones y entremesas al lado de mis padres. Seres que respetan mi espacio intelectual, mis preferencias y locuras teatrales.

A mi asesora: Crisitina Medellín.

A mis lectoras y colegas: Pamela, Alma, Atzimba y Celene.  
Su impulso, anécdotas, vivencias, apoyo y ejemplo los llevo en mi corazón.

A Maru Fernández: por todos los días de plática, por las risas y el llanto. Por la energía universal y el amor que mueve los espacios más inhóspitos de nuestro ser. Por desatorar y “liberar” este proyecto atascado en las creencias y aseveraciones. Y principalmente por el gusto que encuentra a mi redacción.

A Alondra Ariza Covarrubias: por los años de psicoanálisis, el choque, la confrontación, el enojo en impulsión y la ruptura de creencias. Porque al traerla atravesada en mi mente, he logrado entender el potencial absoluto que me conforma.

Al amor corporeizado, al encuentro y desencuentro, al azar y el destino. A la intención de que ese “alguien” que ando buscando en mi camino intrincado, aparecerá cuando el universo infinito y sabio lo determine.

## **Contenido temático.**

### **Introducción.**

#### **Capítulo 1.**

##### **El teatro mexicano de la primera década siglo XXI.**

1.1 Antecedentes: la Novísima Dramaturgia.	12
1.2 Generaciones del teatro mexicano: mediados del siglo XX y principios del XXI.	21
1.3 La Generación Narratúrgica.	27
1.4 Autores representativos de la Generación Narratúrgica.	30
1.5 Propuesta de escritura de la Generación Narratúrgica.	40
1.5.1 La narraturgia.	41
1.5.1.1 Características del texto dramático narratúrgico.	43

#### **Capítulo 2.**

##### **Semiótica del texto dramático.**

2.1 Signos del texto dramático.	46
2.2 Divisiones del texto dramático.	57
2.2.1 Obra abierta o cerrada.	57
2.3 Las didascalias o acotaciones.	59
2.4 Personajes.	61
2.5 Escenografía.	62
2.6 Utilería.	65
2.7 Diálogo.	66
2.8 Lenguaje.	66
2.9 La semiótica y la narraturgia en la Generación Narratúrgica.	68

#### **Capítulo 3.**

##### **Bárbara Colio.**

3.1 Bárbara Colio como dramaturga.	71
3.2 Obras teatrales.	74
3.3 Propuesta dramaturgía.	85

3.4 Bárbara Colio como representante de la Generación Narratúrgica.	88
3.4.1 La narratúrgica en la obra dramática de Bárbara Colio.	91

#### **Capítulo 4.**

#### **Análisis comparativo semiótico de las obras *La habitación* y *Pequeñas certezas*.**

4.1 La habitación.	95
4.2 Pequeñas certezas.	100
4.3 Análisis comparativo semiótico de <i>La habitación</i> y <i>Pequeñas certezas</i> .	100
4.4 Comprobación narratúrgica de las obras <i>La habitación</i> y <i>Pequeñas certezas</i> .	104

#### **Conclusiones.**

#### **Bibliografía.**

## Introducción

El texto dramático siempre mantendrá una intención social en su contenido, el autor es un ente que observa su realidad y sobre ella escribe; no puede romper sus vínculos con el medio que lo circunda.

Todo el teatro es de carácter didáctico, las épocas históricas en la literatura dramática marcan la necesidad de mensajes sociales. Esta circunstancia no se descarta en Bárbara Colio, mujer preocupada por su realidad inmediata, ella observa su material de creación, su dramaturgia enfatiza las psiques mexicanas y se universaliza bajo las líneas del temor y soledad humana.

*Pequeñas certezas*, marca el viaje de su personaje principal: Natalia, tras la desaparición de su novio Mario, decide emprender un viaje de México a Tijuana en busca de su paradero, está embarazada y tiene el dilema de un posible aborto. Quiere obtener la evidencia, una fotografía que la lleve a la pequeña certeza de que no todo fue un sueño. Su madre adoptiva no se separa de ella y tras sus consejos, ayuda a Natalia a entender que la vida tiene una serie de matices y que no es bueno aferrarse a alguien que no se tiene.

El mensaje de este viaje se universaliza tras las expectativas del reencuentro de un pasado perdido y la búsqueda de antiguas identidades.

Lo más importante en los viajes internos y externos es que al final de éstos ya no se vuelve a ser el de antes, se genera una disposición a enfrentar nuevas visiones, pues de ellas los hombres constantemente se están constituyendo.

*La habitación* plantea a dos personajes centrales: Él y Ella viven en una codependencia sentimental y enajenante. La visión del hombre posmoderno se hace evidente. Él observa a Ella por medio de la Webcam en una actitud obsesiva, Ella no conoce a Él pero está convencida que detrás de la pantalla existe Él y que viven una relación real. Él ha dejado de trabajar, no duerme y su sobrevivencia está supeditada por el café, el día en que éste se termina, decide ir a comprar una lata con lo poco que le queda de dinero, está ansioso por ver despertar a Ella y tras la deficiencia de la Cajera del “Supermercado de confianza”, la mata

impulsivamente. Ella empieza a creer que Él no existe, resuelve conocerlo pero esto jamás se lleva a cabo pues Él es apresado por el asesinato de la Cajera. Ella queda en medio de la calle, sola y sin la protección de algún amigo o familiar.

El mensaje es de una realidad contundente, los medios cibernéticos están generando que los hombres pierdan su capacidad de sorpresa y su entorno real es suplantado por realidades virtuales.

El desamparo e incapacidad de generar afectos y emocionalidades concretas se enfatiza a lo largo de toda la obra.

Estas dos obras se plantean en una realidad social del hombre contemporáneo, las dos albergan el aislamiento de hombre posmoderno en busca de una afinidad afectiva.

La investigación de esta tesis está dividida en 4 aspectos:

1. El teatro mexicano de la primera década siglo XXI.
2. Semiótica del texto dramático.
3. Bárbara Colio.
4. Análisis comparativo semiótico de las obras *La habitación* y *Pequeñas certezas*.

### **1. El teatro mexicano de la primera década siglo XXI.**

Se dará un breve bosquejo de la dramaturgia mexicana partiendo de 1950 a 2000, con la intención de explicar una panorámica del cambio que se suscitó en el pensamiento, temática y formas de escritura de la última mitad del siglo XX. Esta generación se nombrará Novísima Dramaturgia.

Se expondrá a los dramaturgos más representativos de la primera década del siglo XXI, que se reconocerán como Generación Narratúrgica y su forma de escritura conocida como narraturgia.

Esta generación plantea la ruptura con la estructura aristotélica: disociación del tiempo, acción y espacio. Estos dramaturgos afirman que lo narrativo se supedita a lo dramático y se rompen los márgenes miméticos en la creación teatral. Es el impulso violento y de incomunicación que está sufriendo la sociedad mexicana.

## **2. Semiótica del texto dramático.**

Se aclarará en este apartado la diferencia entre semiótica y semiología teatral, se hará énfasis en los aspectos señalados por el investigador y catedrático Benito Cañada en su libro *El análisis del texto y la creación del personaje*: la semiología se ocupa del texto escrito y la semiótica de los aspectos de representación teatral. Con ello se podría subrayar aquellos signos que son reconocidos por el lector y espectador teatral y que son reiterativos de los mensajes sociales; signos que se universalizan bajo la perspectiva de la globalización, haciendo la diferenciación entre Narraturgia y Posmodernismo. La Narraturgia corresponde a un estilo de escritura y la Posmodernidad además de considerar al texto escrito, accede a la forma de ser y hacer de la sociedad contemporánea.

## **3. Bárbara Colio.**

El propósito de este capítulo es hablar acerca de las obras dramáticas de Colio.

Se intentará corroborar si Bárbara Colio es representante de la Generación Narratúrgica y si su escritura se anexa a la llamada “narraturgia”.

Se está tomando a consideración una entrevista realizada a Colio en la cual ella destaca que no le preocupa averiguar a qué generación pertenece y que su forma de escritura está supeditada por el diálogo y la acción, puesto que no se siente atraída por la escritura narrativa.

Se especula que su teatro se atiene más a los aspectos del posmodernismo.

Sin importar que su escritura sea narratúrgica o posmoderna, es significativo resaltar la necesidad que esta dramaturga tiene acerca de la observación y el ejercicio mimético. Su teatro es el reflejo de lo que observa y medita; sus personajes son trasladados a una realidad artística, reflejo de hombre contemporáneo ante su entorno.

## **4. Análisis comparativo semiótico de las obras *La habitación* y *Pequeñas certezas*.**

En este capítulo se compararán 3 signos teatrales mostrados en las dos obras: la lluvia, el perro y la playa. Estos tres signos refuerzan los temas de la autora: la soledad, la muerte y la desolación.

Realidad de una sociedad mediatizada, posmoderna y globalizada. Posmodernidad o Narraturgia, es lo que se concluirá acerca del análisis de las obras *La habitación* y *Pequeñas certezas*.

## Capítulo 1.

### El teatro mexicano de la primera década del siglo XXI.

#### 1.1 Antecedentes: la Novísima Dramaturgia.

La dramaturgia mexicana resurgió en los años 50's "Del progreso civil", como lo nombra el investigador Armando Partida Tayzan<sup>1</sup>; bajo el ímpetu de una escritura nacionalista y auténtica, a partir de las propuestas de Rodolfo Usigli.<sup>2</sup>

Nombrado "el patriarca del teatro mexicano"<sup>3</sup>, dramaturgo y conocedor de las innovaciones del teatro europeo y norteamericano, Usigli deja un testimonio escrito acerca de las teorías dramáticas.

De esa *poética*, muchos de sus discípulos se formarán, tal es el caso de Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña los cuales apelan a un realismo psicológico y a un respeto de las formas clásicas de escritura. El reflejo de la familia mexicana de la clase media, se determina bajo aquello que se oculta, pero que nadie es ajeno a ello. El valor y trascendencia de estos dramaturgos, estriba en el manejo hábil de temas que se universalizan: el incesto, el nacionalismo, la injusticia, la igualdad y el machismo.

En esta década surgen varias interrogantes centradas en la necesidad de una identidad mexicana:

La búsqueda de una identidad propia ha sido la constante de una sociedad como la mexicana, conformada biológica y psicológicamente por la catástrofe de la caída de Tenochtitlán en manos de los españoles. La reivindicación del pasado indígena dio pie a obras formidables, como el muralismo y la música de concierto; propició la reflexión filosófica, la revisión de la historia, el florecimiento de la arqueología, la antropología, la lingüística, las ciencias sociales; la narrativa. La conclusión fue: éramos hijos del Sol y la conquista nos hizo hijos de la Chingada. (De Ita, 2014:2)

---

<sup>1</sup> Partida Tayzan. Armando. Décadas de la dramaturgia mexicana del siglo XX. En [orizonte.blogspot.mx](http://orizonte.blogspot.mx). Obtenido el día 7 de febrero de 2016, de [https://www.google.com.mx/search?sclient=tabletgws&client=safari&cannel=ipad\\_bm&site=&source=décadas+de+la+dramaturgia+mexicana+del+siglo+XX+de+Aramando+Partida&gs\\_l=tablet](https://www.google.com.mx/search?sclient=tabletgws&client=safari&cannel=ipad_bm&site=&source=décadas+de+la+dramaturgia+mexicana+del+siglo+XX+de+Aramando+Partida&gs_l=tablet)

<sup>2</sup> Rodolfo Usigli. (1905-1979). Dramaturgo nacido en México, lleva a cabo una completa renovación escénica. Estuvo convencido de que la función del teatro era decir la verdad sobre la sociedad. Su trabajo inspira a toda una generación de dramaturgos. Conocedor de las teorías dramáticas, establece lineamientos para el análisis genérico, siendo fuerte influencia para dramaturgos como Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y Emilio Carballido.

<sup>3</sup> De Ita, Fernando. (2014). *Las dos puertas*. P. 2

Este sentir se verá expuesto en la obra dramática **Moctezuma II** de Sergio Magaña.<sup>4</sup> Esta tragedia tendrá como personaje central a Moctezuma, víctima de la lucha interna de cualquier héroe trágico: lo que es, frente a lo que debería ser. Su impulso espiritual y su duda acerca de los dioses lo llevará a su error trágico; los españoles conquistarán a la gran ciudad prehispánica.

Elena Garro<sup>5</sup> trascenderá dentro de la historia del teatro mexicano, su obra innovó las propuestas creadas en la década de los 50's. Dada a conocer en Poesía en Voz Alta, fuerte impulsora del realismo mágico, rompe con la obra aristotélica y manifiesta un teatro poético en donde el rol de la mujer mexicana y su sometimiento del mundo machista serán expuestos de forma onírica, mágica e imaginativa. Oscar Liera<sup>6</sup> recibe una fuerte influencia de este tipo de teatro; de este dramaturgo significativo sobresalen obras como **El jinete de la Divina Providencia** y **Camino Rojo a Sabaiba**. Respecto a la primera obra, Armando Partida comenta:

En esta obra sobre uno de los mitos de los “bandidos generosos”, Malverde, que abundan en nuestro país, el personaje culiacanense cuyo culto surgió en las dos últimas décadas de siglo XX y fue convertido por los narcotraficantes en un santo patrono -según algunos-; pero que ayuda por igual al agricultor a obtener buenas cosechas o el crédito requerido, que al desempleado, el enfermo desahuciado, todos ellos necesitados de un “milagro”; en esta obra nos muestra dos mundos: el histórico sinaloense de principios del siglo XX, y el del momento de la escritura de la obra. Momento en el que Liera plantea el proceso de santificación del héroe en cuestión, en el que se mezclan la ficción con la imaginaria y la mitificación de éste por el pueblo, representados escénicamente a través de recuerdos y relatos de segunda mano de los personajes de la realidad contemporánea, con su respectivo desdoblamiento al desplazarse su relato a la memoria del pasado; de manera que conviven simultáneamente ambos tiempos y espacios, transformándose los testigos de los milagros en los protagonistas de estos relatos contemporáneos mitificados. (Liera, 2008:21-22)

De Liera sobresalen aspectos de escritura que van a ser aceptados o rechazados en la dramaturgia ulterior: rescate de los mitos, santificación de los

---

<sup>4</sup> Sergio Magaña (1924-1990) autor representativo de la dramaturgia mexicana. Su búsqueda explora la historia de México y la vida cotidiana del hombre común de la ciudad, bajo un manejo de tono melodramático, trágico y neutro cotidiano.

<sup>5</sup> Elena Garro (1916-1998) Dramaturga y novelista, su obra es fundamental para las letras mexicanas e hispanoamericanas. Sus personajes y lenguaje poético recrean la atmósfera del campo y la ciudad, al tiempo que cuestionan la revolución, el trauma de la conquista y la desigualdad social.

<sup>6</sup> Oscar Liera (1946-1990) es reconocido por sus obras en las que hace uso del humor y la crítica despiadada contra la iglesia y el gobierno, por sus novedosas estructuras dramáticas, pero sobre todo por el profundo respeto con el que trató las costumbres y el habla popular de su tierra.

héroes contemporáneos, integración del mundo real y el imaginario, el juego temporal, la memoria del pasado convertido en un presente perpetuo.

La crítica social y política es evidente en Liera, en la Generación Narratúrgica; se verá un sentir a no crear un teatro politizado, aunque no se puede dejar de ver que en la creación artística dramática, la política se involucra como un medio para el acto creador, al respecto Chías comenta:

Y es que al menos en mi generación, el grueso de los autores se desmarca de la posibilidad de hacer teatro político. Les sale urticaria, lo desdeñan, les parece de mal gusto. Urge hacer un deslinde. En nuestro contexto –me refiero a México capital solamente- se evita hacer teatro político pensando en teatro partidista. Eso sí creo que no pasa casi nunca, aunque hubo un par de excepciones en el pasado inmediato. Desde donde lo veo yo, todo es político. Evitarlos a toda costa en un ejercicio estrábico para consagrarse a la fantasía, también es político. (Salvat, 2007)

Al llegar las décadas de los 60's y 80's, el teatro mexicano deja a un lado el realismo costumbrista y psicológico y se nutre de nuevas concepciones dramáticas:

...del teatro épico de Brecht, del teatro documental de Peter Weiss, Rodolf Hohutt y Heiner Kiphart, del teatro del absurdo. Influenciados por estos modelos, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda, Oscar Liera, Jesús González Dávila y Sabina Berman experimentaron con el realismo a través de la fragmentación de la estructura, de la simultaneidad y la alinealidad de la acción, de los juegos con el tiempo y el espacio, de la introducción de lo onírico y de lo simbólico como parte de la realidad, de la narración y del distanciamiento en el sentido brechtiano. (Popova, 2010:12)

Uno de los aspectos significativos de la década de los 60's "Los Precursores", fue la importancia que se dio a la puesta en escena y el director escénico. El siglo XX deja al teatro mexicano nombres memorables de directores que fueron acogidos por el teatro universitario: Julio Castillo, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, José Luis Ibañez, Ludwick Margules, Héctor Azar, etc. Su importancia reside en el compromiso docente y en la actitud creadora individual que fue respaldada económicamente por el estado.

El hecho teatral salió a las calles, se reinterpretó el ámbito escénico a la italiana y se crearon nuevas formas espaciales para la representación.

La ruptura con el espacio escénico realista, exigió a los dramaturgos de los 80's "La Nueva Dramaturgia" la escritura de obras abiertas, en donde se proponen nuevas concepciones escenográficas:

La obra maneja dos realidades temporales una a finales del siglo XIX y otra en la época actual. Por esta razón sugiero que la escenografía delimite muy bien estos dos mundos. Un mundo mágico, contenido en un cuadro concéntrico al escenario y que esté lleno de grava o piedra de río y escasas piedras grandes, limitado por un marco de madera... Y el espacio entre el marco y las piernas del foro, que serán como una serie de largos pasillos y que estará destinado al mundo contemporáneo, contendrá sillas para los curas y bancos para los informantes, en los cuatro lados. El colorido en este mundo debe ser total. Dentro del espacio mágico, que llamaré a lo largo de la obra "interior", deberá haber una tina de baño con patas y algunos elementos que irán apareciendo a gusto del escenógrafo, tales como una mesa, un cántaro, los chribitales, etcétera. (Liera, 2008: 361-362)

En la Ciudad de México se creó un centralismo político, económico y cultural que trastocó al teatro, muchos futuros dramaturgos del interior tuvieron que emigrar al Distrito Federal y formarse en los talleres de dramaturgia.

En este centralismo el teatro recibe el apoyo del estado en el periodo de los años cuarenta y cincuenta. El Instituto Nacional de Bellas Artes, al igual que la UNAM, apoyan los proyectos teatrales de estos hacedores de teatro, crean escuelas y licenciaturas para formación de actores, escenógrafos, productores y directores escénicos.

Los años 80's marcan un cambio en los valores, la familia y la sociedad en general:

...la familia, concebida como guardián de los valores colectivos (en la dramaturgia de los 50) se ha transformado a finales de los 80 en un grupo de individuos (híper individualismo), quienes ni siquiera están preocupados por la integridad del todo, porque persiguen sus intereses personales (realización profesional, satisfacción de anhelos consumistas). (Popova, 2010:29)

En los años 90's las nuevas generaciones perdieron los beneficios que sus maestros adquirieron, el teatro y la cultura dejan de ser primordiales para el estado. Las manifestaciones teatrales se inclinaron por una mancuerna entre el teatro de arte y el comercial, con pretensiones hacia el público, considerado en este momento burgués.

Los jóvenes se forman con la televisión y las historias cargadas de ese tono melodramático y lacrimoso. Los inicios del mundo cibernético y de la llamada posmodernidad en un sentido no tan puro, están latentes:

En la posmodernidad, lo sagrado de la familia, la autoridad de los padres, están profanados, y los nuevos modelos de identificación son las estrellas de los programas de televisión o del mundo del show-bussiness. (Popova, 2010:29)

La ruptura de los ideales revolucionarios es suplantada por el individualismo, la soledad y la incapacidad de comunicación. La obra abierta y las propuestas están encaminadas a hacer latente este agobiante universo:

Los autores de los 90 se interesan por el individuo, confundido en la nueva situación social, enfrentando conflictos existenciales; y lo expresan a través de una mirada introspectiva y escéptica. (Popova, 2010:18)

Para Patrice Pavis<sup>7</sup>, el posmodernismo es una prolongación del periodo moderno y se fija a finales de los 60.

En este movimiento filosófico-estético se puede ver como se borran los rasgos de identidad humana en los personajes, autores como Beckett y Handke crean personajes “portadores de discursos intercambiadores de discursos”.<sup>8</sup> A veces se suelen incorporar erróneamente al posmodernismo algunos estilos de vanguardia como el existencialismo y el absurdo.

La dramaturgia posmoderna utiliza materiales diversos que no siempre se asignan para la puesta en escena: una novela, un artículo periodístico, un tratado filosófico o un anuario telefónico. La puesta en escena prohíbe la lectura profunda histórica del texto ya que es más importante la forma que utiliza.

El dramaturgo posmoderno rechaza: el texto clásico en tanto que éste sea escrito expresamente para la escena, la obra articulada con personajes y lógica de acción bien delineada, la reciprocidad y correspondencia en el diálogo de los personajes y la lectura crítica. No se trata de historizar el texto, época, personajes,

---

<sup>7</sup> Patrice Pavis (1947) Investigador y teórico teatral que ha profundizado en aspectos como: el texto, la relación texto-escena, la puesta en escena contemporánea, la gestualidad del actor y el mimo, la recepción del texto por una época, un público y sus directores.

<sup>8</sup> Pavis, Patrice. (1990). *Posmodernidad y su puesta en escena*. En historia de los Medios y el Espectáculo. Obtenida el día 7 de febrero de 2016, de [www.historiamedios.com.ar/pdf/posmodernidad-pavis.pdf](http://www.historiamedios.com.ar/pdf/posmodernidad-pavis.pdf)

ni se hace un análisis socioeconómico de la historia, no se intenta adaptar y anular las ambigüedades y hacer alusiones a nuestra realidad a través del texto:

Los autores y los directores buscan desnarrativizar sus producciones, eliminar toda referencia narrativa que permita reconstruir una fábula. [...] El texto está como vaciado de su sentido mimético inmediato. [...] En la perspectiva postmoderna el texto, sea clásico o moderno, ya no es el depósito del sentido en espera de una puesta en escena que lo exprese, lo interprete, lo transcriba. (Popova, 2010:23)

El público se transforma en un espectador que construye un sentido en el interior de lo que recibe. Se generan pluralidad de lecturas pues el texto es contradictorio y muestra todas esas interpretaciones y sus vínculos, logrando una forma vaga para no entrar en conjeturas. El texto como consecuencia se convierte en un sistema entre otros que pretende generar, a partir de lo que se ha dicho, una diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra; deja de ser comunicación cotidiana ya que el tiempo en su ritmo recobra importancia.

El posmodernismo teatral genera su propio metadiscurso, abriéndose sobre la infinidad de los signos. Deja de tomar importancia levantarse en contra de algo, contradecirlo u oponerse, puesto que se utiliza lo que el otro ha dicho para decir lo contrario. Lo esencial es detenerse en la superficie, exhibir en escena la falsa apariencia y el simulacro.

Como consecuencia, no se ahonda en los signos, se suprime el subtexto, no hay un discurso de oposición y no se profundiza en la búsqueda del texto subyacente.

En relación a la escenografía se emplean materiales brillantes en donde todo es válido y todo es lo mismo. Lo único es la forma en que se mezclan.

Los posmodernos ya no aceptan la puesta en escena cerrada, controlada por el director, lo cual lleva a la exaltación del fragmento, lo inacabado, lo inconcluso y la deconstrucción. El espectador niega la idea de una puesta en escena total, global cerrada y coherente. Se llega a un trabajo de autorreflexión y no de descripción del mundo.

Alfonso de Toro propone cuatro tipos de teatro posmoderno: el primero reconocido como *plurimedial* en que se integran todos los géneros artísticos, en donde la interpretación es posible y no se busca un sentido alegórico tradicional.

El segundo es el *gestual o kinésico*, en donde se presenta una pseudo-acción narrativa, reducida al gesto, en donde la interpretación tradicional semántica se hace casi imposible, pues no ofrece significados, sino significantes. El *de deconstrucción*, como tercer aspecto; que emplea el discurso, la fábula, el espacio y el tiempo teatral, como pseudo-discurso, pseudo-fábula, pseudo-espacio y pseudo-tiempo. Este tipo de teatro es como cita del teatro hablado, realista, del comprometido, del social, del absurdo, del historizante, sin ser nada de esto, sino sólo citas, a través de las cuales se constituye. De Toro explica, que se trata de una nueva forma de discurso teatral, que funciona como cita intertextual. Y por último el *deconstruccionista historizante* que retoma el teatro tradicional y sus elementos propios de representación, con la diferencia de que este tipo de teatro cita y deconstruye a la vez el teatro mimético.<sup>9</sup>

Autores como Luis Mario Moncada y Alejandro Licona<sup>10</sup>, dan su visión acerca de ello. En la obra ***La que hubiera amado tanto***, Licona expone la soledad e incomunicación. El amor humano es suplantado por una mujer sacada de una lata, calmando las ansiedades y enajenaciones del personaje masculino Odilón, un ser amargado que ha perdido su capacidad de interacción humana.

Luis Mario Moncada<sup>11</sup> en su obra ***Alicia en la pantalla*** propone la integración de la proyección, la cámara y la televisión a la realidad violenta y desoladora de los caracteres. El espectador, al igual que los personajes, se convierten en voyeristas que contemplan los actos de Alicia, una niña-mujer que ve su proceso de crecimiento rodeado de la violenta perspectiva de los adultos:

El elemento fundamental del cuarto es la televisión, que estará encendida durante toda la obra (a menos que las acotaciones señalen lo contrario) y que, sin embargo, nunca se verá, de tal manera que sólo sabemos de su presencia constante por la luz que desprende y que se refleja en el rostro de la muchacha. A espaldas de Alicia está una pantalla gigante (un marco de aproximadamente 2 x 2 mts.) que ella atravesará en distintas ocasiones. Este marco delimita las fronteras entre el plano real y el evocativo. (Moncada, 2000)

---

<sup>9</sup> *Op. cit.* Popova. P. 24.

<sup>10</sup> Alejandro Licona (1953) no sólo se ha destacado como dramaturgo y novelista. Sino también como escritor de guiones para el cine y la televisión.

<sup>11</sup> Luis Mario Moncada (1963) egresado de la Licenciatura en Literatura dramática y Teatro, UNAM. Actualmente se dedica a la dramaturgia, la actuación, la investigación teatral y la administración pública teatral.

Las propuestas apuntan a la mimetización de los planos de realidad, al juego temporal, la reinterpretación simbólica de los planos escénicos, la integración de los medios tecnológicos y virtuales, marcando la diferencia de escritura en la dramaturgia que le antecede:

En las obras de Elena Garro y Oscar Liera por ejemplo, la fusión de los planos real y ficcional no lleva una transformación total de la realidad en ficción: Garro y Liera mezclan los espacios y los tiempos por medio de metáforas poéticas y de la creación de una realidad mágica. En cambio, con los dramaturgos de los 90 podemos hablar de la profanación y deconstrucción del sentido simbólico de realidad y de un juego en lo obvio y explícito. En palabras de Baudrillard, estamos ante la transformación de los textos en "significante puro, sin significado, significándose a sí mismo. (Popova, 2010:45)

La época posmoderna es el de la nueva sensibilidad y la muerte del racionalismo. La persona desaparece para convertirse en una estadística de población. Nos enfrentamos a la sociedad de consumo, entre más exista la distancia entre los seres humanos, el control político y social será menos costoso:

...vistos desde la óptica postmoderna, los valores y los ideales como familia, felicidad, amor, preocupación social, solidaridad y heroísmo, que están presentes en los textos creados entre los años 50-80, son desmitificados y parodiados. (Popova, 2010:43)

Se operan reglas de juego a seguir para ser considerado civilizado. No existe un interés en la intertextualidad y la heroicidad. El posmodernismo trata de destruir la continuidad del tiempo para hacer de él un eterno presente.<sup>12</sup>

El constante juego entre los diferentes planos de realidad, el desdoblamiento de los personajes, el teatro dentro del teatro, la deconstrucción de la historia y la desmitificación de los héroes patrióticos le dan un lugar primordial a este periodo del teatro mexicano, al respecto el Armando Partida comenta:

...“ellos se lanzan a la escritura dramática como forma de exorcizar sus demonios”.  
...en el eclecticismo cabe casi todo: desde la fusión de la realidad y ficción, pasando por la mezcla de formas y estilos, hasta la libre coexistencia de los fragmentados y deconstruidos tiempo y espacio, o la reescritura y el reciclaje de textos, la desmitificación, la parodia y la ironía hacia toda tradición y jerarquía. (Popova, 2010:4)

---

<sup>12</sup> González Flores, José Reyes. (2014). *Posmodernidad: el gran relato unificador o la amnesia solidaria*. En Sincronía. Revista de Filosofía y Letras. Obtenido el día 01 de enero de 2016, de [sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2014/gonzalez\\_65-66.pdf](http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2014/gonzalez_65-66.pdf)

Un ejemplo de ello lo representa la obra *El ajedrecista* de Jaime Chabaud<sup>13</sup>, en donde vemos a un personaje histórico deconstruido. Fernando de Acuña enfrenta sus demonios, la pasión lo destruye, lo envía al viaje introspectivo en donde se ve envuelto por el recuerdo y el choque entre su conciencia y el frenesí: el enfrentamiento a duelo con su discípulo por el amor desenfrenado y sexual hacia Cristina. Su deber patriótico al fusilar a Maximiliano y sacar sus ojos azules y enviarlos a Benito Juárez para que éste salga de su escepticismo acerca de si existe en realidad ese color de ojos. La aparición y desdoblamiento del Pregonero representante simbólico de su lucha interna. La realidad histórica se transforma en ficción, los límites entre lo real e imaginario son anulados.

Para los autores de los 90 ya no es factible la metáfora poética, esta es sustituida por el grotesco y el uso de hiperrealidades.

En *Dolores o la felicidad* de David Olgúin<sup>14</sup> vemos al personaje de Lola Sola que por error de las Parcas, está a punto de morir, su Ángel de la guarda decide intervenir y se llega a una negociación, Lola salvará su vida si es capaz de encontrar la felicidad y mostrarla. La desmitificación del Ángel se evidencia, Lola Sola no encuentra la felicidad y el Ángel debe ofrecer sus alas ante el reto perdido y la preservación de la vida de Lola.

Al inicio del texto, el autor pone a manera de prefacio una cita de Fernando Savater:

Quizá lo que ocurre con la felicidad es que somos incompatibles con ella. Felicidad es aquello que brilla donde yo no estoy, o aún no estoy o ya no estoy. Para ser feliz tendría que quitarme yo. Y sin embargo, es el yo el que quiere ser feliz, aunque no se atreva a proclamarlo a gritos por las calles del mundo, aunque finja resignación o acomodo a la simple supervivencia, es decir, a la obligación de la muerte. Decir “quiero ser feliz” es una ingenuidad o una cursilería, salvo cuando se trata de un desafío, de una declaración de independencia, de una forma de proclamar: “Al cabo nada os debo”. En cuanto deja de ser un cebo o una reconciliación piadosa, la felicidad -por inasible, por perennemente hurtada- comienza a liberar. (Olgúin, 2000:1)

---

<sup>13</sup> Jaime Chabaud (1966) escritor, investigador, crítico, docente, gestor; es un luchador infatigable. Dirige la revista *Paso de Gato* y el *Teatro Casa de la Paz* de la UAM.

<sup>14</sup> David Olgúin (1963) dramaturgo, director de escena, catedrático, productor y editor. En su trabajo enfatiza los enigmas de la vida y contradicciones de la realidad.

Esta cita pone de manifiesto lo que acontecerá. El personaje Lola Sola, sostendrá un constante juego escénico en el que su imagen sufre metamorfosis a consideración del juego y la intención fallida acerca de la felicidad.

Los autores de los 90 mantienen en su escritura una serie de circunstancias que los ponen en la línea de la posmodernidad: reciclaje de otros textos, la intertextualidad, el juego de citas, la metanarratividad, en donde se incorpora una historia dentro de otra para perder el eje que conduce el sentido. El intertexto se emplea como una manera de relacionar el pasado y presente, estableciendo con ello la mirada introspectiva. Los personajes se emplean bajo diversos enfoques, son figuras reales en un mundo ficticio; personajes literarios y mitológicos incrustados en la ficción y personajes actuales originales.

## **1.2 Generaciones del teatro mexicano: mediados del siglo XX y principios del XXI.**

Armando Partida<sup>15</sup> hace un estudio acerca del teatro mexicano y propone una clasificación acerca de las generaciones que conforman la misma: los del Progreso civil, años 50'; los Precursores, años 60's; la Generación Perdida, 70's; la Nueva Dramaturgia, años 80's; la Novísima Dramaturgia, años 90's. Partida no clasifica a la generación de la primera década del siglo XXI, para este estudio se denominará a esta descendencia Generación Narratúrgica, con el fin de una organización y análisis más puntualizado.

Para fines prácticos, se propone el siguiente cuadro de autores y obras más representativas. Para el Doctor Partida algunos dramaturgos se consolidan y traspasan varias generaciones; se tomará a consideración en este cuadro sólo los más representativos y punto clave de esta disertación.

### **Teatro Mexicano del Siglo XX y XXI**

---

**Tomado de *Décadas de la dramaturgia mexicana del siglo XX* de Armando Partida Tayzan<sup>16</sup>**

---

<sup>15</sup> Armando Partida Tayzan investigador y catedrático de tiempo completo del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, UNAM; su labor docente de más de cuatro décadas, han contribuido a la formación de diversas generaciones de actores, directores, dramaturgos y teatrólogos.

<sup>16</sup> *Ibid.* Partida.

#	Generación	Autor	*	Obra	
1	<b>6ª. Década 1950: Del progreso civil.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Drama de costumbres.</li> <li>• Modelos del drama social y filosófico.</li> <li>• Temática del pasado prehispánico.</li> <li>• Modelo usigliano.</li> <li>• Esquema aristotélico.</li> <li>• Obra cerrada.</li> </ul>	Emilio Carballido (1925)	1	Rosalba y los llaveros	
			2	La danza que sueña la tortuga	
			3	El día que soltaron los leones	
			4	Medusa	
			5	El relojero de Córdoba	
2		Luisa Josefina Hernández (1928)	6	Los frutos caídos	
3			7	Los duendes	
			8	Los huéspedes reales	
4		Sergio Magaña (1924)	9	Los signos del zodiaco	
			10	Moctezuma II	
5		Héctor Mendoza (1932)	11	Las cosas simples	
			12	Secretos de familia (1991)	
6		Wilberto Cantón	13	Nocturno a Rosario	
7			14	¡Malditos!	
8		Federico Schoeder Inclán (1910)	15	Hoy invita la Güera	
9		Rafael Solana (1915)	16	Debiera haber obispas	
10		En continuación	Humberto Robles Arenas	17	Los desarraigados
11				18	El tercer Fausto
12	Luis G. Basurto		19	Cada quien su vida	
13	Celestino Gorostiza		20	El color de nuestra piel	
	Carlos Solórzano (1922)		21	Cruce de vías	
			Elena Garro (1917)	22	Un hogar sólido
				23	Andarse por las ramas
				24	Los pilares de Doña Blanca
		25		El Rey Mago	
26		Ventura Allende			
27		La mudanza			
28	La señora en su balcón				
14	Juan José Arreola	29	La hora de todos		

15		Octavio Paz (1914)	30	La hija de Rapaccini	
16		Juan García Ponce	31	Alrededor de las anémonas	
17	<b>7ª Década 1960: La brecha generacional. Los Precursores.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Modelo usigliano de inspiración aristotélica.</li> </ul>	Pablo Salinas (1926)	32	A caza del amor	
18		Antonio González Caballero (1931)	33	Señoritas a disgusto	
19		Felipe Santander	34	Las fascinadoras	
			35	El extensionista (1980)	
20		Maruxa Vilalta (1932)	36	Un país feliz	
			37	Cuestión de narices	
			38	Esta noche juntos amándonos tanto	
21		Margarita Urueta	39	Poderoso caballero es Don Dinero	
			40	El señor perro	
22		Norma Román Calvo (1924)	41	Ni tanto que queme al santo	
23		Hugo Argüelles	42	El tejedor de milagros	
			43	La ronda de la hechizada	
24		Héctor Azar	44	Olimpica	
			45	Inmaculada	
25	<b>8ª. Década. 1970: Del populismo a la riqueza efímera petrolera. La generación perdida.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sentir personal sobre las relaciones familiares y sociales del entorno que los rodeaba después del 68.</li> <li>Recursos del teatro no aristotélico.</li> <li>Teatro del absurdo.</li> <li>Brechtiano.</li> <li>Teatro documental.</li> </ul>	Willebaldo López (1944)	46	Los arrieros con sus burros por la hermosa capital	
			47	Cosa de muchachos	
26		Pilar campesino (1945)	48	Octubre terminó hace mucho tiempo	
27		José Agustín Ramírez (1944)	49	Los Privilegiados atardeceres de la prepa 6	
28		Oscar Villegas (1943)	50	La paz de la buena gente	
29		Vicente Leñero (1933)	51	Los albañiles	
			52	Pueblo rechazado	
30		Carlos Fuentes (1928)	53	El tuerto es rey	
31		José Agustín	54	Circulo vicioso	
32			Sabina Berman	55	El suplicio del placer

	<b>9ª. Década 1980: Del fracaso petrolero al neoliberalismo. Nueva Dramaturgia.</b>		56	Muerte súbita
33	<ul style="list-style-type: none"> <li>Recursos del teatro no aristotélico.</li> <li>Teatro del absurdo.</li> <li>Teatro Brechtiano.</li> </ul>	Jesús González Dávila	57	La fábrica de juguetes
			58	Los niños prohibidos
			59	Pastel de zarzamora
34		Felipe Galván	60	Colorín colorado... este cuento no se ha acabado
35		Alejandro Licona	61	Huélum o como pasar matemáticas sin problema
			62	Raptóla, violóla y matóla
36		Víctor Hugo Rascón Banda	63	Tina Modotti
			64	Armas blancas
			65	Cierren las puertas
37		Miguel Ángel Tenorio	66	Detrás de una margarita
			67	En español se dice abismo
38		Gerardo Velásquez	68	Hasta hacernos polvo juntos
39		Guillermo Alanís	69	El caso de Juanito y los libros
40		Alejandro Aura	70	Salón calavera
41	José Ramón Enríquez	71	Ciudad sin sueño	
42	Jorge Galván	72	Réquiem por una esperanza	
43	Armando García	73	Vamos cuentiando	
44	Hugo Hiriart	74	La ginecomaquia	
45	Oscar Liera	75	Camino Rojo a Sabaiba	
		76	El jinete de la Divina Providencia	
46	Otto Minera	77	Los niñitos de San Juan	
47	Abraham Oceransky	78	Conejo blanco	
48	Carlos Olmos	79	Fuegos fatuos	
49	Guillermo Schmidhuber	80	El día en que Monalisa dejó de sonreír	
50	Juan Tovar	81	Las adoraciones	
51	Tomás Urtusástegui	82	¿Huele a gas?	

52		Teresa Valenzuela	83	Entre todos sí se puede
53		Luis Zapata	84	De pétalos perennes
54	<b>10ª. Década. 1990. Novísima Dramaturgia.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• De la globalización.</li> <li>• Estética del posmodernismo y la ideología dominante que niega las ideologías.</li> </ul>	Gabriel Bárcenas	85	Música maestro
*		Alejandro Liconá	86	La que hubiera amado tanto
55		Jorge Celaya	87	Voces
56		Jaime Chabaud	88	Tempranito y en ayunas
57		Hernán Galindo	89	Todo queda en familia
58		Estela Leñero	90	Habitación en blanco
59		Luis Mario Moncada	91	Alicia a través de la pantalla
60		David Olguín	92	La representación
			93	Dolores o la felicidad
61		Gonzalo Valdés Medellín	94	A tu intocable persona
*		Sabina Berman	95	Entre Villa y una mujer desnuda
*		Carlos Olmos	96	El Dandy del Hotel Savoy
62		Maribel Carrasco	97	El pozo de los mil demonios
*		Jaime Chabaud	98	El ajedrecista
			99	Talk Show
*		Luis Mario Moncada	100	El motel de los destinos cruzados
			101	Súper héroes de la aldea global
*		Elena Garro	102	Parada San Ángel
			103	Sócrates y sus gatos
63	José Acosta Nava	104	De nota roja	
64	Alberto Castillo	105	El Edipo imaginario	
65	José Dimayuga	106	País de sensibles	
66	Jorge Gidi y Ricardo Ezquerro	107	El arte de la fuga	
67	Elena Guichonis	108	Mutis	
68	Cecilia Lemus	109	Anatomía de lo femenino	
69	Humberto Leyva	110	Naturaleza muerta y Marlon Brandon	
70	Gerardo Luna	111	Corazón de Melón	

71		Gerardo Mancebo del Castillo Trejo	112	Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho
72		María Luisa Medina	113	Tren nocturno a Georgia
73		Luis Mario Moncada y Martín Acosta	114	Carta al artista adolescente
74		Carmina Narro	115	Aplausos para Mariana
75		Mauricio Pichardo	116	Campo de plumas
76		Susana Robles	117	Mishima
77		Adrián Sotomayor	118	La vela de la luna loca
78		Arturo Sastré	119	Casa de comedias
79		Paulino y Rosa Segubal	120	El otro exilio
80		Rosa Segubal	121	Amor de Luna
81		Alejandra Trigueros	122	Una de las tres
82		Ana María Vásquez	123	Pan de muerto
83	<p><b>11ª. Década 2000.</b>  <b>Generación Narratúrgica.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Adopción de la narraturgia como forma de escritura</li> </ul>	Bárbara Colio	124	Cranberry
			125	El día más violento
			126	Usted está aquí
			127	Cuerdas
			128	Pequeñas certezas
			129	La habitación
			130	STUCK (ÓPERA)
			131	Gira, gira Nicolás (teatro para niños)
			132	La boca del lobo
			133	Ventana amarilla
			134	La tarde en que los amantes se encontraron por primera vez
			135	A propósito de Alicia
			136	Teoría y práctica de la muerte de una cucaracha (sin dolor)
			137	Bajo llave
			138	Ascenso
			139	Intimidaciones
84		Luis Ayhlón	140	Música para el fin del mundo

		141	El escritor de la colonia centro
85	Jorge Kuri	142	La amargura del merengue
86	Iván Olivares	143	Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna
		144	Seven Eleven
87	Zaria Abréu	145	Ángeles probables
88	Mario Cantú	146	El anticristo
89	Conchi León	147	Mestiza Power
90	Daniel Serrano	148	El cazador de gringos
91	Edgar Álvarez	149	El club de la mano amiga
92	Irela de Villers	150	Quetzalcóatl Puddle
93	Alfonso Cárcamo	151	Sara y el silencio
94	Javier Malpica	152	Todas las voces
95	Carlos Nophal	153	Pequeña sonata para un espejo muerto
96	LEGOM	154	Los restos de la nectarina
97	Noé Morales	155	Hitler en el corazón
98	Edgar Chías	156	De insomnio y media noche
99	Alejandro Román	157	Consumatum OXXO
100	Verónica Musalem	158	La Nueva Alejandría

### 1.3 La Generación Narratúrgica.

En la primera década del siglo XXI, el teatro mexicano se ha visto beneficiado del trabajo de directores y dramaturgos noveles que buscan romper las líneas de lo explícito y convencional.

Los creadores teatrales vigentes exigen que se dejen atrás a las *vacas sagradas* y se geste un pensamiento intelectual y propositivo. El artista para poder vender su obra y vivir de su profesión, se ha visto en la necesidad de involucrarse en la gestión teatral y en la exploración de nuevos mensajes que acerquen al espectador que cada vez se aleja más de las salas teatrales.

Ya no se viven los tiempos en los cuales existían los beneficios de la temporada y publicación de la obra. Los dramaturgos han tenido que buscar su sustento integrándose en la política artística; solicitando becas e incrementando

los ciclos de encuentros y lecturas dramatizadas, que abren nuevos caminos para propuestas ágiles y contundentes, en donde la inversión en la infraestructura de la producción escénica tiende a ser sobria, sintética y creativa llevando consigo la ruptura de los signos convencionales del teatro a la italiana.

Las disputas entre generaciones no se ha hecho esperar, la antigua generación de dramaturgos acusan a la nueva de haberse encontrado el camino más fácil, pero se sabe de antemano que en los medios artísticos, no hay camino sencillo a seguir. El investigador, dramaturgo y crítico teatral, Enrique Olmos de Ita en su estudio titulado *De la joven dramaturgia y otros monstruos*, afirma que no se sabe con certeza cuántas generaciones de dramaturgos han surgido después de Salvador Novo, Villaurrutia y Gorostiza; se hace mención de cinco, seis o hasta siete generaciones. Para Olmos de Ita, la nueva dramaturgia es un *monstruo polifacético*<sup>17</sup>, que ha logrado colocarse en el gusto de los hacedores de teatro, gracias a su arranque y enorme trabajo desempeñado: premios, publicaciones, montajes, lecturas dramatizadas y agrupamientos teatrales.

Es donde se hace patente que esta sociedad de artistas han tenido que integrarse a la política cultural de México y con ello hacen válido el por qué es necesario que nuestro gobierno siga invirtiendo un subsidio en beneficio no sólo del artista, sino del público mexicano que ve en las propuestas escénicas, un acercamiento con la realidad enajenante y globalizada.

La periodista María Teresa Adalid, hace una reflexión acerca de la situación actual del teatro mexicano; considerando con ello a la Generación Narratúrgica. Plantea varias problemáticas, enfatizando que la dramaturgia mexicana va a ser valorada siempre y cuando los mismos dramaturgos la defiendan. El dramaturgo mexicano se enfrenta en primera instancia a directores que prefieren montar obras de autores extranjeros, disminuyendo la posibilidad de que la dramaturgia nacional vea sus obras en escena. Otro aspecto a reflexionar sería la falta de publicación de las obras, ya que éstas sólo llegan a conocerse cuando circulan internamente de persona a persona. Una opción viable y digna para la escritura teatral, puede ser la que ofrece el teatro independiente.

---

<sup>17</sup> De Ita E. *De la nueva Dramaturgia y otros monstruos*. Obtenida el 15 de noviembre de 2010, de <http://www.teatromexicano.com.mx/revista/articulo.php?=413>

De qué sirve el talento y las propuestas renovadoras si en los espacios teatrales no hay un lleno completo. El teatro no ha logrado ser remunerativo pues el público no es constante; los únicos espectadores que asisten a los estrenos y llenan las salas son los mismos del gremio cultural: productores, críticos, directores, dramaturgos, actores, lectores e intelectuales, representantes y directivos de instituciones culturales.

Alejandro Ortiz Bullé Goyri comenta acerca de la realidad del teatro mexicano:

...el Estado y la UNAM, y multitud de Institutos de Cultura desperdigados en todo el territorio nacional invierten o reparten millonarias cantidades para promover el arte teatral en forma de becas, estipendios, encuentros nacionales y funciones compradas a los hacedores teatrales y el público sigue más interesado en ver telenovelas que en apreciar el arte escénico que nuestros creadores nos ofrecen.

Imaginemos tantito lo escalofriante que resulta el hecho de que la UNAM o el INBA produzca un espectáculo teatral en el que hay que sumar el mantenimiento del espacio teatral, nómina de tramoya, presupuesto de producción, nómina de actores, derechos de autor, honorarios del director, escenógrafo y musicalizador, mas gastos de publicidad, para que se realicen a lo sumo unas cincuenta representaciones con un promedio de treinta o cuarenta espectadores por función. ¿Vale la pena el gasto? ¿Vale la pena toda esa parafernalia? Quizás sí, quizás no... (Ortiz, 2010)

Internamente la actividad teatral llega a boicotarse pues algunas puestas en escena de éxito, extienden su temporada por espacio de tres meses, quitando trabajo y espacio a otros grupos e intérpretes.

Un dato importante a resaltar son las estadísticas desalentadoras acerca de las buenas intenciones de algunas casas editoriales:

Existen ediciones como El Milagro, la UNAM, Paso de Gato y ediciones de los gobiernos estatales, las cuales no pueden cubrir la demanda de los 4,866 dramaturgos registrados de todos los ámbitos en Sogem. Cabe aclarar que sólo 1,010 de ellos son socios activos, pero existen muchos otros en diversas latitudes del país que también pertenecen al gremio. La probabilidad de publicación es, por tal razón, altamente competitiva. (Ortiz, 2010)

La mayoría de las veces es aflictivo creer que los proyectos artísticos pueden incorporarse dentro del presupuesto gubernamental asignado a las artes. Algunos sectores y grupos que cuentan con ciertos beneficios ven amenazados sus intereses. La mala administración de recursos, aunada a la inadmisibile y

exorbitante nómina que reciben algunos funcionarios, es evidente y afecta directamente al sector cultural.

Nuestro país fácilmente pierde su conciencia en la obligatoriedad que se debe dar a la continuidad en los programas de beneficio, los cuales no llegan a resultados favorables, programas como México en Escena, Sistema Nacional de Creadores y Jóvenes Creadores son insuficientes para la demanda de los escritores teatrales.

En cuanto al sector educacional, el país ha valorado medianamente la educación artística que no ha ofrecido resultados inmediatos, pues estos sólo serán tangibles en un plazo de 15 a 20 años.

Toda esta evidencia repercute en la creación artística creando un marco de disputas, incertidumbre, divisiones, luchas de poder y malestar grupal. Es necesario que la actividad teatral mexicana revalorice su compromiso, se comunique y comulgue con todos los sectores del hecho escénico, principalmente con la dramaturgia y, con ello, haga resurgir con nuevas propuestas la necesidad del público por asistir a las funciones teatrales.

Esta realidad ha obligado a la Generación Narratúrgica a crear sus propios medios de difusión, proyección y sobrevivencia artística; en un país en donde cada vez se invierte menos en el ámbito cultural.

Esto marca una gran diferencia entre generaciones, si los cincuentas fueron de gran impulso, apoyo en recursos económicos y florecimiento para el teatro mexicano; la Generación Narratúrgica surge de la necesidad y bajo una panorámica desoladora. El reconocimiento internacional que ha logrado esta generación, es gracias a su persistencia y visión para gestionar su trabajo.

#### **1.4 Autores representativos de la Generación Narratúrgica.**

En 2003 se proyecta el trabajo de estos jóvenes dramaturgos, cabe resaltar que sus primeras intenciones de gestionar y promocionar su trabajo se encuentran registrados en la ciudad de Santiago de Querétaro en la llamada Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia. Organizado por LEGOM y Edgar Chías. La intención de este proyecto era impulsar el trabajo de autores menores de treinta y cinco años

de todo el país. Escritores que producen regularmente, trabajan en los estrenos de sus propias obras y obtienen premios de dramaturgia a nivel nacional:

El ingeniero de esta iniciativa es el dramaturgo Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM), quien dice con humor: “la creamos cuando éramos unos jóvenes prometedores antes de convertirnos en unos viejos decrepitos”.

“Nuestra generación no venía en esta tradición de maestro-alumno: nacimos en la total orfandad, sin reconocer a un maestro en específico. Así que nos inventamos esta muestra para promovernos”, comenta Luis Enrique... (Flores, 2011)

La Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia tuvo un ideal que comienza en 2003, al respecto de ello LEGOM comenta:

La Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia comenzó en 2003, en el Museo de la Ciudad, en Querétaro. El programa incluyó lecturas dramatizadas a las que asistía un público de entre 20 y 30 personas. Pero desde aquella primera edición en 2003, cuenta LEGOM: “sucedió la magia: hubo dos o tres lecturas que nos dieron muy buena promoción y a partir de ahí la Muestra ha seguido creciendo. Ahora ya nos presentamos en un teatro en forma; a las funciones acuden alrededor de 300 personas, el quórum es tal que en muchas presentaciones mucha gente se queda afuera”, comenta LEGOM. (Flores, 2011)

Esta generación, comenta que crecieron sin el amparo de un maestro guiador o el apoyo institucional, lo que los llevó a crearse sus propios espacios de promoción.

El dramaturgo Edgar Chías sostiene acerca de la dramaturgia mexicana:

Lo más interesante... son sus temáticas, su diversidad técnica, su libertad pitorrera desde donde los autores abordan la posibilidad de producir un intercambio con el público. Y sobre todo, no tiene una cara sino muchas... (Flores, 2011)

Los jóvenes dramaturgos que en ese momento gestionaron sus trabajos a partir de la creación del colectivo “Telón de Aquiles” fueron *Bárbara Colio*, Luis Ayhllón, Jorge kuri, Iván Olivares, Zaria Abréu, Mario Cantú, Daniel Serrano, Conchi León, Edgar Álvarez, Irela de Villers, Alfonso Cárcamo, Javier Malpica, Carlos Nophal, LEGOM, Verónica Musalem, Noé Morales y el ya mencionado Edgar Chías.

El Telón de Aquiles surge en el 2002 gracias a la iniciativa de Alfonso Cárcamo y Edgar Chías, después de encontrarse trabajando para la Coordinación Nacional en la formación de grupos de teatro de Calle para el primer festival de Zacatecas.

Estos jóvenes dramaturgos tenían la necesidad de crear lecturas dramatizadas para someter sus obras al público y a la crítica teatral, convocan a su amigos y surge la primera reunión de trabajo a manera de taller, las reuniones se realizaron en la escuela de la Sogem y en la Casa del Teatro de la ciudad de México, se une a ellos un grupo de trabajo similar formado por autores cercanos a la revista Paso de Gato, el grupo creció y se consolidó con el nombre de Telón de Aquiles, gracias al CITRU, editan un CD-Rom con una obra de cada autor, el colectivo empieza a hacer ruido dentro del ámbito teatral. Luis Mario Moncada que era el director artístico de El Centro Cultural Helénico, les ofrece específicamente La Gruta y Boris Schoemann, La Capilla; desembocando este esfuerzo en la primer Muestra de la Joven Dramaturgia en Querétaro.<sup>18</sup>

El Telón de Aquiles elabora un “manifiesto único” en 2002, el cual tiene el objetivo de establecer la mecánica del trabajo y la intención social del colectivo: existe una gran necesidad de suprimir la individualidad, sin dejar de tomar en cuenta la afinidad, crear espacios de comunicación ante un público.

No intentan revelarse a los que los preceden, saben que forman parte de la historia, no desean insertarse a un teatro complaciente y que cumpla con las expectativas del mercado que confeccionan sólo entretenimiento en serie.

No existe el interés en sumarse al discurso institucional y comercializante. No aspiran a salvar al teatro, ambicionan la exposición de sus propuestas dramáticas, creando la comunión con el espectador a partir de la lectura y comprensión del devenir histórico. A este colectivo le interesa el ejercicio de su presencia y su presente, incitando lo convergente partiendo de lo divergente; al movimiento en el pensar, integrando todas las voces y todas las inquietudes.

No desean los sentimentalismos políticos, quieren ser promotores de ideas y discusión. No intentan innovar o renovar la construcción dramática. Apelan a la labor, al ejercicio constante, al teatro y su quehacer general, es decir; a la acción misma.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Álvarez Estrada, Edgar (2015). *El Telón de Aquiles, colectivo de jóvenes dramaturgos mexicanos* en Facebook. Obtenido el día 10 de febrero de 2016 de <https://es-es.facebook.com/notes/edgar-alvarez-estrada/el-telón-de-aquiles-colectivo-de-jóvenes-dramaturgos-mexicanos/10155291493890534/>

<sup>19</sup> *Manifiesto del Telón de Aquiles* (2002). Obtenido el día 10 de febrero de 2016, de <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146349/231502>

Los intereses de cada integrante de este colectivo y desacuerdos, llevaron a la disolución del mismo. Lo importante a resaltar es que a partir de esta iniciativa se crearon una serie de instancias cuyos objetivos era generar una mayor divulgación dramática: el Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo; la Muestra de Dramaturgia Contemporánea en Casa del Lago; las temporadas teatrales de La Capilla y el foro La Gruta del Centro Cultural Helénico y otros encuentros en varias partes del país, en las que se van diversificando, creciendo e integrando nuevas voces.

De estos primeros esfuerzos se gesta la Generación Narrativa en donde sus autores se esfuerzan por la autenticidad y proyección de su obra.

Luis Ayhíllon afirma que no es quién para situar su trabajo en algún contexto o tendencia contemporánea. Su influencia la obtuvo principalmente de los dramaturgos Harold Pinter, Genet, Büchner, McDonagh y Elfriede Jelinek. Sus obras intentan sostener un diálogo con los nuevos públicos, su escritura es híbrida tiene una sólida estructura y una lógica en la acción en donde en ocasiones recurre al teatro dentro del teatro y al uso del narrador, remitiéndonos al teatro épico:

**Rafael:** ¿Quién podrá apiadarse de mi cruel miseria? ¿Quién pondrá en su lugar al destino? Dios, no me abandones. Bien sabes que no soy malo. Lo único que ha pasado es que no me reconcilio con la imaginación. Y tenías que salir con tus decisiones apresuradas, como si no conocieras la naturaleza humana. No me hagas maldecirte. No me hagas escupir a tu rostro.

*Entra un Narrador.*

**Narrador:** es martes. Son las cuatro y media. Es el centro de la ciudad de México. Y este hombre está desesperado.

**Rafael:** ¡No me provoquen! ¡O en lugar de tener una musa desfallecida, tendrán una hecha pedazos!

**Narrador:** ustedes notan que lleva una 9mm en la mano derecha. Yo mismo me pregunté cómo un joven tan talentoso pudo conseguirla. Lo cierto es que en Tepito se puede conseguir de todo, desde un televisor de pantalla plana, una película de vanguardia, una vagina de plástico, hasta una 9mm. (Ayhíllon, 2003:2)

Sus obras incitan a la multiplicidad de formas de lectura por la diversidad de significados en la palabra, el uso de la didascalia no es descriptiva y opera como mera ilustración. Escribe con la intención de ahondar en la parte oscura del comportamiento humano a partir del manejo del humor y la paradoja que puede

centrarse en los mitos y creencias del pueblo mexicano, como es el caso del “Guadalupismo”. De ritmo audaz y escenografía sintética, plantea una visión cinematográfica, en donde se rescata la fábula y lo onírico; al respecto de esto el autor comenta:

Los cuentos de hadas hablan sobre los miedos profundos y abren la puerta a los sueños. Como en ciertas obras de Strindberg, pienso el escenario como un lugar idóneo para los sueños. (Diva, 2016)

Muestra con ingenio la perversa realidad de nuestra sociedad, a partir de la ridiculización de sus personajes.

Jorge Kuri dramaturgo que se suicida a los 29 años marcando una lógica para el análisis de sus personajes, los cuales pasan de la amabilidad a la violencia, la alegría y el enfado; la paranoia y la neurosis. Para Kuri el dramaturgo debe vivir y experimentar en carne propia todo lo que concibe para sus personajes, a esto le da el nombre de “exploración esquizofrénica”.<sup>20</sup>

Su dramaturgia responde a una obsesión de hablar de sí mismo a través de figuras retóricas inspiradas en algunos juegos de azar.

Plantea lo bizarro y pesadillezco, al igual que lo esperpéntico y alegórico. Exhibió las contradicciones de su generación. Enrique Olmos escribe acerca de la vida y teatro de Kuri:

Estaba siempre en una condición tragicómica, ya que era un verdadero comediante en la tragedia de sí mismo. Siempre preocupado por mostrar el ambiente festivo, los esperpentos, las pesadillas y alegorías de un mundo bizarro que rescató y reflejó. (Hernández, 2007)

Jorge Kuri estaba convencido que el dramaturgo también puede tener otros roles dentro de la puesta en escena para llevar a cabo su aprendizaje dramático. Muy a la manera de Pirandello<sup>21</sup>, Kuri confronta al escritor con sus personajes y al director escénico con su actividad creadora; en un acto que podría nombrarse de comparecencia:

---

<sup>20</sup> Kuri, Jorge. (2008). *Escribiendo desde el tinglado o la dramaturgia por encargo* en Ensayos Dramáticos. Asociación de Dramaturgos de Córdoba. Obtenida el 2 de febrero de 2016 de [ensayosdramaticos.blogspot.mx/2008/03/escribiendo-desde-el-tinglado-o-la.htm](http://ensayosdramaticos.blogspot.mx/2008/03/escribiendo-desde-el-tinglado-o-la.htm)

<sup>21</sup> Luigi Pirandello (1867-1936) Dramaturgo y novelista italiano. Para Pirandello los personajes tienen vida propia; el dramaturgo les daba audiencia todos los domingos por la mañana. Pirandello comentó a esa “vieja costumbre” de dar audiencia, acudían las gentes más descontentas del mundo. Pirandello los escuchaba a todos con paciencia, pidiéndoles que no lo engañaran, para que así éste penetrara en lo más hondo de su espíritu.

**Bufón:** me presento ante usted para advertirle que está mintiendo, Señor.  
**Escritor:** (*Desconcertado*) ¿Cómo que mintiendo? ¿Yooo?  
**Bufón:** Sííí; ¡usted! Todo lo que usted está escribiendo puras mentiras.  
**Escritor:** Bueno, y eso... ¡A usted qué le importa!  
**Bufón:** (*En un gesto inglés de suma molestia*) Para su información, eso me está causando remordimientos.  
**Escritor:** ¡Bah, no les haga caso, Señor Conciencia! Son tan sólo... ideas.  
**Bufón:** Me pesa mucho decírselo, Señor Escritor, pero lo que usted está haciendo es puro teatro.  
**Escritor:** ¡Pus claro güey! Es una obra de teatro.  
**Bufón:** No imbécil; a lo que me refiero es que todo lo que hace de a mentiritas. Todo lo que escribe es puro teatro, puro chisme y una bola de mentiras. (Jorge, 2002:3)

Su noción del sacrificio era básica en su creación teatral. Para Kuri, el dramaturgo debe confiar en sus recursos literarios, en la investigación y compromiso con el proceso de montaje escénico. Sus dos obras más importantes son: ***La amargura del merengue*** y ***De monstruos y prodigios. La historia de los castrati.***

Iván Olivares director general del colectivo “Telón de Aquiles” parte medular de los inicios de la Generación Narratúrgica. Para este autor todo puede ser dramaturgia: lo plástico, el sonido, la luz, la palabra y el silencio.<sup>22</sup> La dramaturgia es acción dramática, conflicto y personajes; “creación de mundos”:

**José:** (*Aparte*): Cuando un niño nace lo bautizan con su nombre y luego el de su nahual. Porque cuando nace, algo pasa en cualquier parte del Universo, en el cielo, en las estrellas, en el mar o en el lugar más pequeño, como las raíces de un árbol o en un hormiguero, que tiene que ver directamente con ese niño. Su cordón que le sale del ombligo lo entierran afuera de la casa y un animal llega a escarbar o a dejar su huella ahí. Entonces ese es su nahual, que lo va a acompañar toda la vida. Algunos hombres tienen el poder de convertirse algunas veces en esos animales. Cuando mi abuelo nació, la huella que encontraron fue la de una bicicleta. El lechero había llevado la leche pa’la familia. Por eso, él se llama Domingo Bicicleta... (Olivares, 2002:17-18)

Plantea en su dramaturgia la necesidad de una identidad nacionalista, la crítica al falso sueño americano, lo disfuncional en el núcleo familiar y el machismo.

---

<sup>22</sup> Olivares, Iván. ***Dramaturgia de títeres.*** De Dramaturgia para títeres. Ponencias y memorias del Diplomado en Dramaturgia para Teatro de Títeres 2015. obtenido el día 2 de febrero de 2016 de [issuu.com/hidrates/docs/revista-dramaturgia-para-titeres-we](http://issuu.com/hidrates/docs/revista-dramaturgia-para-titeres-we)

Para Zaría Abreu toda pieza artística tiene una dosis autobiográfica. Aborda temas como las obsesiones humanas, violencia, entrega y las patologías que genera el amor:

**Malena:** Es muy extraño mirar las fotos que tomaste, pensar que tus ojos están en esta imagen, pero del otro lado, ¿entiendes? Atrás de la fotografía... ver lo que viste, lo que elegiste de entre una enorme multiplicidad de instantes...

Me gustaba cuando te ponías esa línea azul sobre los párpados, loquísima, y luego un ojo cerrado y el otro seleccionado, mirando a través de la cámara. La mitad de ti era ciega en esos momentos, era hermoso el instante en que te separabas del ocular y con ambos ojos bien abiertos me sonreías, tenías una manera de mirarme que me cachondeaba y enternecía al mismo tiempo... (Abreu, 2008)

Mario Cantú ve al teatro como un acto de la inmediatez, entiende que aquello que no se ve es lo que importa, lo cual se oculta bajo un tono cotidiano. Sus héroes trágicos mantienen su lucha entre lo que creen que debe ser y lo que en verdad es:

**Damián:** No, es en serio. Mi mamá tiene siete vidas, porque no le bastaba vivir con la suya; además vive las vidas de mis cuatro hermanos, la mía y la de mi papá, cuando éste se descuida un poco. Por eso me vine a vivir a otra ciudad; pero no es suficiente, siento su fantasma limpiando mi refrigerador, abriendo los cajones de mi recámara, husmeando. Cuando pongo un vaso sobre la mesita de la sala, su fantasma cruza medio territorio nacional sólo para decirme: "No le pusiste portavasos". Un día me puse a brincar sobre la cama, revolví los calcetines blancos con los de color, y cené galletas, para ver si así podía ahuyentar su espectro. (*Sin pensarlo*) Odio a mi madre más que a nada en el mundo. (*Recapacita en lo que va a decir*). ¿Lo ves? ¡Sólo alguien que odie a su madre puede ser el Anticristo! (Cantú, 2005:255)

Cantú piensa en la escena antes de escribir. Daniel Serrano comenta acerca de la dramaturgia de Cantú:

Su sentido del humor, ácido, regenera todo el tiempo la acción de la escena. El montaje de sus obras implica un estado de alerta por la capacidad de acción, -a veces paralizada por lo que los personajes están comprendiendo. Cantú no es un dramaturgo para leerse, es para llevarse inmediatamente al escenario. (Serrano, 2012)

Sus personajes deambulan entre el amor, el quiebre de la moral y la perversión.

La dramaturgia de Daniel Serrano establece la ruptura del tiempo, la vida en los estados fronterizos, la nostalgia; amores, desamores, alegrías y tragedias:

**Heberto:** Mira, cabrón. Yo sí te voy a dar una oportunidad. Si logras pasar la aduana, te deajo ir, y ni pío a nadie.

**Tony:** ¿Cuál aduana?

**Heberto:** (A Nico) A ver, mi capitán, tome el arma y vigile desde allí. (Nico se aparta) Hemos tenido informes muy precisos de un complot contra nuestro país.

*Heberto mueve un par de sacos de su trinchera, para marcar una garita.*

**Heberto:** (A Tony) Tú vienes de allá. Yo estoy aquí.

*Tony le sigue el juego. Camina hacia la garita.*

**Heberto:** A ver, a ver. ¿De qué tipo de gringo eres?

**Tony:** No soy...

**Heberto:** ¡Vale madre qué eres! Y tienes carita de Pocho. De esos que se van pallá, hacen dinero y luego regresan, muy chingones ellos, en un pick-up a toda madre, pero eso sí, con un pinchi chiclote, una vieja gorda con una camiseta que se le ven todas las chichis y el bato con unas chingadas chanclas de hule; muy chingón él. (Serrano: 2016)

Rompe con los estigmas de “teatro regional” y costumbrista.

Respecto a la dramaturga Conchi León su virtud radica en que escribe y monta sus propios proyectos. Recurre a un lenguaje cotidiano y directo. Sus personajes son reconocidos, verosímiles, vitales y auténticos; integrados en las relaciones sociales y familiares, en la vida ordinaria de hombres y mujeres en donde se manifiestan obsesiones, miedos, frustraciones y aspiraciones:

**Mestiza 1:** Es que antiguamente los papás no te dejan estudiar. Pensaban que sólo quieres aprender para escribir cartas al novio.

**Mestiza 3:** Te decían no aprendas nada porque vas a acabar manteniendo al hombre y él está obligado a mantener a la mujer; ella se tiene que adaptar a lo que buenamente le dé.

**Mestiza 2:** mi mamá sí quiso que yo estudie, pero yo me fastidié, no volvía a la escuela y mi mamá no me dejaba entrar.

**Mestiza 1:** (A Mestiza 3.) ¡No vas a clase, no entras a la casa!

**Mestiza 3:** hasta me acorretea con un palo, yo me subo en un árbol, te va a picar.

**Mestiza 1:** Ahí viene una culebra, ta enrollada en un gajo del árbol, te va a picar.

**Mestiza 3:** ni así me bajo. (León, 2008:504)

Rescata los mitos y ritos ancestrales mayas, a través de la risa y reflexión, profundizando en la enfermedad y la pobreza espiritual, bajo un humor ácido.

Edgar Álvarez su dramaturgia es no lineal y narrativa, hace uso de la metateatralidad. Para este dramaturgo lo que salvará al hombre es el regreso al amor puro y universal y por ello hace un estudio profundo en la incomunicación de la pareja, el individualismo, el miedo a la infidelidad, los prejuicios, la

superficialidad y los juegos de poder, a la crítica social, la buena actuación y la síntesis escenográfica.

Irela de Villers aborda temas cotidianos bajo un tratamiento fársico: triángulos amorosos, infidelidad, desamor, traición, paranoia, ansiedad, angustia, miedo, deseo, inmovilidad e indecisión; el instinto animal que sobrevive en cada persona. Plantea situaciones absurdas en un mundo cotidiano

Alfonso Cárcamo desarrolla sus obras en ámbitos no convencionales y sintéticos e intenta involucrar al espectador en el hecho escénico. Analiza el destino de la humanidad en manos del terror, busca generar una relación íntima con el espectador. Compartir una historia común a partir de la reflexión crítica.

Javier Malpica su necesidad es hacer que el teatro sea rentable y pueda difundirse sanamente.

Carlos Nóphal maneja en sus obras la metáfora, su teatro es poético, creador de imágenes, palabras y sensaciones, el pasado que determina el presente, no deja de perder de vista al espectador y la escena. Para el autor un texto dramático debe nacer posterior a la escena y no un pretexto para llegar a este:

Creo que el texto dramático debe ser resultado (residuo) de lo que se genere (cree) en escena... El texto para la escena (dramaturgia) es algo más que sólo signos sobre el papel, es –creo yo- una pulsión que busca reencarnar en la escena. Es y no es nada, si no toma en cuenta al espectador en escena... (INBA, 2016)

Ve a las palabras como actores de la hoja en blanco, al teatro como poesía generadora de imágenes y sensaciones.

Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio LEGOM, su escritura es mordaz, con un lenguaje ácido en donde hace presencia la sociedad mexicana. Acerca de su dramaturgia LEGOM comenta:

En mi obra está el registro de mi individualidad y de lo que pensaba yo del mundo. Estos dos modelos (la narraturgia legomiana y la novela escénica) están basados en la palabra. El teatro dialogado es hermoso pero es poco eficiente, quiero preocuparme más por la médula, por la esencia (...) quiero poder narrar una novela en hora y media en el teatro. Con la vida y el juego del teatro. (Informador, 2012)

Su visión del teatro va enfocado a la experimentación, la ruptura de la estructura y manejo temático encaminado a los derechos humanos. Se centra en la marginalidad de las grandes urbes, arquetipos con una fuerza de lenguaje.

Admira a Edgar Chías y Luis Mario Moncada a quienes ve como un referente del cambio radical que se gestó en el teatro mexicano.

Su escritura es narratúrgica por excelencia, suprime el diálogo, las didascalias y el *Dramatis personae*:

- Yo no la desprecio, lo que pasa es que no me gusta que/
- déjame terminar. Déjame terminar. Bajo la cocina, pongo un huevo en agua tibia, o dos, y procuro alimentarme. Cuando vienes, no puedo oír el béisbol porque te la pasas jodiendo la mierda con tus trastoneadas. ¿Por qué tengo que ver a tu hijo? ¿Por qué, alguien como yo, con una educación, un trabajo probable, muy probable para que lo sepas, con buenos antecedentes militares, suponiendo que tuviéramos conciencia de guerreros en este pueblo de mediocres, por qué yo debo revisar todas las tardes el ano de un pequeño gorila sin dientes que ni siquiera es mi hijo, cuando podría estar escuchando cualquier puto deporte y comiendo un huevo –o dos- pasado por sal?
- No me grites por favor. Grítame. Grítame de otra forma, en otra parte, pero no aquí, mi niño nos puede. Nos puede...
- ¿Nos va a oír? ¿Nos va a oír? ¿Tú crees que las tumbas cantan y las nubes son de aceite? No nos puede oír. Esa cosa está más sorda que un telegrama.
- No está sordo.
- Dije sorda. Esa cosa. Sorda.
- No está. Sordo, perdón, sorda.
- No voy a gritar, te aseguro que no voy a gritar. Está bien. Está bien. Esa cosa no está sorda. ¿Escuchaste? No está sorda. Dije niño. Eso escucha mejor que siete vacas pariendo al mismo tiempo... (Gutiérrez, 2013)

Verónica Musalem crea personajes míticos en desuso, la mujer en su dilema amoroso, la confrontación de ésta ante la infidelidad, la violación, la espera, el desagravio, las creencias, la integridad y las fortalezas internas.

*Eurídice en el bar está ensayando sus pasos de baile. Está con ella Caronte, que limpia todo el desorden de la noche anterior.*

**Caronte:** No lo puedo creer, ¡es realmente increíble! Estoy encabronado. No hay más que decir, me he quedado atónito. Estas mujeres son un fraude. Parecen unas pálidas copias de lo que yo pensaba que eran. Todas dulces unas con las otras. Se llevan bien, platican. Yo quería despertar las grandes pasiones, los grandes crímenes, encuentros y desencuentros pero éstas, son todas correctas y lindas. ¡No las aguanto! Lo que no puedo soportar es ver lo bien que se llevan Penélope y Circe. Después de que hice todo para confrontarlas, con un chisme por acá y otro chisme por allá; ahora son excelentes amigas, cómplices, confidentes. ¿Qué es eso? ¿Cómo puede ser? No sólo se llevan bien, hasta hablan de Ulises y comparten experiencias comunes. De las demás, mejor ni hablar: todas dulces, todas lindas. ¡Las odio, las odio! Además todas son unas inútiles. (Musalem, 2008: 20-21)

Maneja los espacios ambiguos, los juegos temporales y el rescate de los mitos.

Noé Morales confronta la sinrazón y bestialidad del hombre contemporáneo, centrándose en la interiorización de los personajes. Su dramaturgia se desarrolla a partir de testimonios, trabajo de laboratorio y materiales documentales. Toca temas como la discriminación, el sexo servicio, los roles de género y las preferencias sexuales.

Edgar Chías elabora textos sin referentes literarios inmediatos, lleva a escena asuntos de interés general, le atrae generar en el espectador la experiencia y la discusión de ideas. Suprime las acotaciones, modifica los planos diegéticos, atribuye al actor más tareas escénicas. Le agrada la idea de que la palabra se rescate del papel a través del uso de localismos y literatura en acción. Al respecto de esto Chías comenta:

En resumen, se trata de concebir una manera de decir que sea no una captura o calca del habla común, sino una construcción, y que esa construcción –a veces difícil de resolver- vaya acompañada de las claves para descifrarse y volverse en habla, acción, teatro. (Salvat, 2007)

Su inspiración parte de su realidad citadina y de lo humano. Chías considera que con el teatro se puede desestabilizar la realidad y el estado de las cosas.

La Generación Narratúrgica se caracteriza por la diversidad temática, pero con un fin común, el rechazo de las formas clásicas de escritura. Parten de lo épico y el absurdo, abordan lo narrativo, rechazan lo político, buscan nuevas dimensiones de comunicación, de interacción con el público, rescatan la herencia del teatro de vanguardia y crean una voz propia que ha trascendido y ha movido al espectador teatral.

### **1.5 Propuesta de escritura de la Generación Narratúrgica.**

Se ha establecido a esta generación como impulsora de innovadores y creativos proyectos; la mayoría de estos autores han consolidado su trabajo sin el amparo de un maestro.

La principal necesidad de esta generación es crear espacios de comunicación ante un público a partir de una dramaturgia inteligente, promotora de ideas y consciente de la realidad histórica. No desean ir en contra de la política

institucional y para ello mantienen una relación estrecha y abierta, creando espacios propicios para la exposición de sus puestas en escena, encuentros y lecturas dramatizadas.

Recurren a muchas formas de escritura, herencia del teatro que les antecede; principalmente el recurso del teatro poético, teatro dentro del teatro y el uso del narrador.

En la creación de los personajes se apela a la observación del entorno, principalmente el referente a las grandes urbes. La psicología se apoya en aspectos como: disfuncionalidad familiar, machismo, obsesiones, ruptura de la moral, perversiones, miedos, frustraciones, aspiraciones del hombre actual, marginalidad, dilema amoroso, violación, discriminación, sexo servicio, roles de género, preferencias sexuales, incomunicación, individualismo, superficialidad, juegos de poder, patologías generadas por el amor, la enfermedad del hombre contemporáneo y la pobreza espiritual.

El tono de sus obras se plantea bajo un humor ácido y negro, apegado a lo fársico, esperpéntico y grotesco. Se busca rescatar un lenguaje local, cotidiano, concreto y directo.

La escenografía es sintética, el manejo del espacio es audaz, dinámico, no convencional, buscando la reinterpretación y la multiplicidad de significados.

El tiempo se plantea en rupturas bajo el juego temporal, desembocando en acciones no lineales y estructuras abiertas.

Las didascalias se suprimen o suelen ser puntuales pues el propósito es llegar a la diversidad de traducciones.

El ritmo es audaz, apegado a las formas cinematográficas, a los juegos de azar, a la exaltación entre la vigilia y el sueño.

La Generación Narratúrgica busca un teatro que apele a la identidad nacional, a la supresión del sueño americano y a la desmitificación de los mitos.

### **1.5.1 La narraturgia.**

La Generación Narratúrgica ha dado a la escritura una mayor presteza y riqueza a través de la narrativa, los espectadores toman un papel activo en el

hecho escénico, con la consecuente exploración y experimentación de diferentes y propositivos espacios escénicos.

La revista *Paso de Gato* reflexionó acerca de este concepto; argumentó que la narraturgia se centra en lo diegético (narrativo) sobre lo mimético (dramático) y su virtualidad escénica. Lo diegético ha coexistido con lo dramático en múltiples proporciones. En este proceso el actor y el director, no jugarán un papel mimético, el actor en su creación del personaje, no materializará un contexto realista, pues la obra en sí; aborda realidades múltiples.<sup>23</sup>

Para Olmos de Ita, la narraturgia:

Incorpora una estructura abierta en donde los personajes hablan, piensan y se comunican en el mismo plano escénico, minimizando la importancia en la estructura del diálogo; es una composición enlazada con el relato y la forma dramática. Los personajes se van constituyendo a sí mismos y van organizando una poética particular. (Moreno, 2007)

El dramaturgo José Sanchís Sinisterra acuña por primera vez el término. La narraturgia rescata los aspectos narrativos de los coros antiguos, teniendo más mérito como texto para ser leído que representado. Sus características se enfocan en la reducción o nulificación de las acotaciones, la omisión del nombre del personaje, lo narrativo sobre lo anecdótico y lo implícito frente a lo explícito.<sup>24</sup>

De Ita estipula además que la narraturgia es:

Partitura escénica, pero también narración, relato y drama, diálogo y cuentito. Quienes lo niegan como forma de articulación de una escritura con posibilidad de ser teatralizable ignoran que es anterior al drama grecolatino. La narraturgia es la narración oral antes del soporte escrito, es la primera célula de representación y texto: el juglar de Cromañón. (De Ita, 2011)

Los textos dramáticos, intentan romper con el costumbrismo y explotar la multiplicidad de acciones, fragmentar el espacio y generar con la interacción de los personajes una rapidez sorprendente; todo esto se ha denominado narraturgia.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Moreno, J. (2007) Teatro / México: virgencitas. Obtenida el 14 de junio del 2009 de <http://rancholasvoces.blogspot.com/2007/02/teatro-mxico-virgencitas-critica.html>

<sup>24</sup> *Ibid.* Bicho de moda.

<sup>25</sup> Turón, Francisco (n.d) *Primera década de teatro mexicano en el siglo XXI*. Obtenida el 24 de abril de 2011 de <http://www.docstoc.com/docs/21478095/Primera-d%C3%A9cada-de-teatro-mexicano-en-el-siglo-XXI>

Con esto se hace hincapié que esta generación toma como referente lo heredado del teatro usigliano, haciendo una ruptura con este. Parten de la herencia del teatro de vanguardia europeo, para lanzarse al acto creativo y crear su propia visión del mundo que los circunda, de marcar la diferenciación entre la obra cerrada y abierta, entre el sentir nacionalista idealizado y el violento mundo globalizado.

La experiencia obtenida a nivel político de los autores que le preceden, el entendimiento de que la escritura dramática no necesariamente necesita de la formación académica y que el teatro no sólo lo escriben aquellos que de profesión se dicen dramaturgos; hace que se exacerben las necesidades de gestión, propuestas de escritura y montaje escénico.

La Generación Narratúrgica escribe a partir de la legítima necesidad de sublimar sus demonios, de exponer el asfixiante medio urbano que se expande como un virus en el mundo apacible del interior, trastocando su identidad. Diversifica sus temas y propuestas en donde el sentir actual se toma como pretexto. Se mantiene una gran necesidad en la búsqueda de formas de escritura que pueden llegar a integrarse a las ya establecidas.

#### **1.5.1.1 Características del texto dramático narratúrgico.**

Las propuestas de La Generación Narratúrgica son diversas, no sólo se observa en ellos la intuición creativa; son creadores que tienen diversas disciplinas en su formación. Parten de su tragedia de hombre actual, dejando a un lado a los héroes griegos:

El hombre actual, y particularmente el latinoamericano, no posee el pensamiento trágico que aprendimos de los griegos, después de la asimilación de la muerte de los dioses nuestra tragedia se encuentra en el sino patético, el cual apela más a la risa a modo de catarsis que el llanto o la congoja. Nuestra tragedia es la falta de sentido trágico, es la condena patética que nos lleva por un encadenamiento de sucesos que es nuestra vida sin tener opinión ni resistencia. (Serrano)

El drama convencional entendido por realismo, fue olvidado por los jóvenes creadores que trataron de adherirse a la familia teatral mexicana experimentando a su modo: poetización, incorporación de nuevas tecnologías, experimentación

lingüística, negación o sobre apreciación del personaje, preferencia por la fábula, paralelismo, esperpento y alegoría, fragmentación, exploración de mitos, dramaturgia para públicos específicos y finalmente narraturgia o relato escénico.

Todo es factible para la joven dramaturgia mexicana. “La narraturgia está dirigida al disfrute de los lectores y a los directores inteligentes”<sup>26</sup>

De Ita establece las características del teatro de la Generación Narratúrgica:

Teatro poético (o poetizado), obras que incorporan aditamentos tecnológicos, una especie de realismo sucio, experimentación lingüística, negación del personaje, sobre apreciación del personaje, preeminencia de la historia o fábula, simultaneidad, esperpento y alegoría, estructuras fragmentarias, dramaturgia para públicos específicos, indagación en los mitos, y finalmente narraturgia o relato escénico. Todo cabe en la chistera de la joven dramaturgia mexicana. (De Ita, 2010)

La narraturgia logra un teatro que probablemente gane más al ser leído que al ser representado sobre el escenario. Se evitan en la lectura los molestos tropiezos de las acotaciones, incluso en algunas obras ni siquiera aparece el nombre del personaje que tiene un parlamento. Se exponen los recursos de la narración junto con los del teatro en una proporción similar, eso es agradable para el lector.

La narraturgia al valorar la narración sobre el diálogo abre un campo infinito para la creación de mundos y posibilidades escénicas. Ya no existen las didascalias como traductora del mundo interior y exterior del personaje, al suprimirse el diálogo; el personaje pierde su nominación, será visto desde un aspecto distanciado, sin una trayectoria lógica que lleve a un bosquejo mucho más complejo en su constitución física y psicológica.

En la desarticulación de la acción, el dramaturgo genera la libertad para la creación y diversificación de imágenes que desembocan en la representación escénica. La virtud del texto narratúrgico estriba en la multiplicidad de mensajes y la libertad creativa que establece para el director y actor escénico.

La historia del teatro en México en los últimos cincuenta años del siglo XX dejan testimonio y cimiento para la primera década del siglo XXI. El teatro costumbrista, la obra cerrada y bien delineada, el apoyo institucional, la identidad nacionalista y la formación académica teatral; se vieron violentamente

---

<sup>26</sup> *El bicho de moda: narraturgia (2007)*. Obtenida el 24 de abril de 2011 de <http://impreso.milenio.com/node/7036917>

sorprendidos por la crisis política y económica. La llegada de la globalización marca la necesidad de un quiebre con las formas ya pasadas.

El teatro rompe con la forma cerrada y aristotélica, los medios cibernéticos se incorporan al teatro, generando innovadoras propuestas de escritura y visuales.

Esta transición y entendimiento del pasado histórico teatral se integra a la vida artística de Bárbara Colio.

Lo dramático, narratúrgico y la globalización son tres aspectos que se llevarán a reflexión en la propuesta de escritura de esta dramaturga mexicana.

## Capítulo 2.

### Semiótica del texto dramático.

#### 2.1 Signos del texto dramático.

La semiología es la responsable del estudio del signo. La semiología, a partir de su conjunto de conocimientos y técnicas, permitirá diferenciar dónde se ubican los signos, definir lo que los instituye, conocer sus vínculos y cohesiones.

La semiología teatral concentra su atención en la organización formal del texto o del espectáculo, no se preocupa por el sentido, sino por el modo de producción de este sentido, que va desde la lectura realizada por el director hasta la interpretación del espectador. Unifica otras semiologías, las del espacio, gestualidad, música, iluminación, maquillaje, etc., aplicando sus métodos en la organización de estos signos y sistemas escénicos.

Los semiólogos han establecido una lista de códigos teatrales, pero es importante señalar que no es viable determinarlos o reducirlos a un esquema en la representación teatral. El código, al igual que el signo, es la regla convencional que vincula el significante y el significado.

Los códigos teatrales están en perpetua evolución, a pesar de ello; se puede mencionar que estos se dividen en: específicos como por ejemplo la cuarta pared en el teatro occidental; no específicos como son los lingüísticos, psicológicos e ideológicos y los códigos mixtos como el gesto, el cual contiene dos aspectos; el que concierne a la naturaleza del actor y el que se crea en la interpretación.

La semiología establece dos planos en el texto dramático. Por un lado está el plano textual conformado por los diálogos, acotaciones, acción dramática y trayectoria de los personajes; adentrados en la lógica del texto. El segundo plano es el escénico que toma a consideración el decorado y los personajes conectados por la acción escénica.

Juan Antonio Hormigón, en su libro *Trabajo dramático y la puesta en escena*, recopila varios conceptos acerca de semiología, retomados por diversos

teóricos especialistas: Saussure definió la semiología como “la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”; Ronald Barthes determina que “es la ciencia de todos los sistemas de significación además de la lengua”; M. Foucault sostiene que es el “Conjunto de conocimientos y técnicas que permiten distinguir dónde están los signos, definir lo que los instituye como signos, conocer sus conexiones y las leyes que los encadenan”; Rezvin propone que es la “ciencia que estudia las propiedades generales de los sistemas de signos y las leyes de su funcionamiento, independientemente de la naturaleza concreta de los signos correspondientes y de su esfera de aplicación”.

De los conceptos señalados, Hormigón desentraña la significación de la semiología teatral, partiendo del postulado de Pavis.

Concluye que “la representación teatral es un conjunto (o un sistema) de signos de naturaleza diversa, puestos de relieve si no totalmente al menos parcialmente, en un proceso de comunicación, dado que ésta comporta una serie compleja de emisores (unidos estrechamente unos con otros), una serie de mensajes (en cercana unión con otros códigos estrictamente precisos), un receptor múltiple, pero situado en el mismo lugar”.<sup>27</sup>

Tadeus Kowzan enumera los signos empleados en la representación teatral: la palabra pronunciadas por los actores en el curso de la representación; el tono que comprende la entonación, el ritmo, la velocidad y la intensidad; la mímica del rostro que es el sistema de signos kinésicos más relacionados con la expresión oral; el gesto que es el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos. El gesto es movimiento en donde se involucran la mano, el brazo, la pierna, la cabeza y el cuerpo entero:

Los signos del gesto comprenden varias categorías. Están los que acompañan la palabra o la sustituyen, los que reemplazan un elemento del decorado (movimiento del brazo para abrir una puerta imaginaria), un elemento de vestuario (sombrero imaginario), un accesorio o accesorios (representación del pescador sin línea, sin lombriz, sin pescados, sin cubo). Gestos que significan un sentimiento, una emoción, etc. (Kowsan:2)

---

<sup>27</sup> Hormigón, Juan Antonio. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid. Publicaciones de la ADE.

Donde hay sistemas de signos, debe existir un código, los cuales son proporcionados por la experiencia individual o social, la instrucción, la cultura literaria y artística.

En la representación teatral, todo es signo; desde la palabra, lo visual y lo auditivo.

Greimas relaciona el orden visual con la mímica y la gesticulación:

(El orden visual) es considerado generalmente como no lingüístico. Podemos señalar, sin embargo, desde ahora que las cualidades-significantes, que situamos fuera del hombre, no deben confundirse con las cualidades-significados; en efecto, los elementos constitutivos de los diferentes órdenes sensoriales pueden, a su vez, ser captados como significados e instituir el mundo sensible en tanto que significación. Larthomas (1972) analiza en orden progresivo varios tipos de gestos teniendo en cuenta su importancia en el diálogo y, sobre todo, su independencia creciente de la palabra:

Gestos que no tienen valor significativo por sí mismos. Son movimientos necesarios, que impone fisiológicamente la expresión verbal.

Movimientos más acusados que los anteriores y que subrayan la expresión verbal. Depende de los individuos y de los países.

Gestos concomitantes con el habla y que están de acuerdo con ella. El interlocutor capta directamente su mensaje y lo comprende.

En este ascendente camino en importancia al gesto, llegaríamos a los casos en que el gesto termina, cierra la expresión oral. Comenzamos una frase, pero es el gesto el que acaba por comunicarla reemplazando a las palabras.

Por último, aquellos casos en que se utiliza únicamente el gesto y éste tiene un significado por sí mismo, a veces con más fuerza expresiva y elocuencia que la propia expresión verbal. (Carrasquero, 2007)

El movimiento escénico del actor comprende los desplazamientos del histrión y sus posiciones dentro del espacio escénico; el maquillaje cuyo objetivo es hacer resaltar el valor del rostro en ciertas condiciones de luz. Sobre el maquillaje Kowsan expone:

...el maquillaje teatral tiene por objeto hacer resaltar el valor del rostro del actor que aparece en ciertas condiciones de luz. Junto con la mímica, contribuye a dar la fisonomía del personaje. En tanto que la mímica, gracias a los movimientos de los músculos de la cara, crea sobre todo signos móviles, el maquillaje forma signos de carácter más duraderos. (Carrasquero, 2007)

El peinado es signo que determina al personaje en un área geográfica, cultural, histórica, social y generacional; el traje constituye el medio más externo, más convencional de definir al ser humano; el accesorio puede significar el lugar,

el momento o cualquier circunstancia relacionada con el personaje y el medio en el que se desenvuelve; al decorado se le reconoce como aparato escénico o escenografía. Representa el lugar donde se desarrollarán las acciones de los personajes; la iluminación delimita el lugar teatral y amplía o modifica el valor del gesto.

La iluminación es un fenómeno físico que en el teatro puede ser variada en los puntos más diversos, ya sea en intensidad o en color. La luz sobre los objetos o sobre un personaje contribuye a dar relieve a la interpretación del teatro, crea una atmósfera; su brusca interrupción permite cambios del decorado sin que los espectadores lo adviertan. Entre las fuentes abastecedoras de luz se encuentran los aparatos de proyección. (Carrasquero, 2007)

La música evoca la atmósfera, el lugar y la época de la acción; el sonido traducido como ruidos, puede significar la hora, el estado del tiempo, el lugar, el desplazamiento de los objetos y la atmósfera en la puesta en escena:

Los efectos sonoros están integrados por el conjunto de sonidos que se ejecutan voluntariamente entre bastidores para acompañar la acción y justificar ciertos pasajes del texto. (Carrasquero, 2007)

El autor dramático, el director, el actor, el decorador y el compositor crean signos en su actividad creadora.

Donde hay sistemas de signos, debe existir un código, los cuales son proporcionados por la experiencia individual o social, la instrucción, la cultura literaria y artística.

El teatro juega con el dispendio o mesura en el uso y economía de los signos comunicados:

De lo anterior se deduce que el teatro es una fuerza unificadora de recursos y operaciones semióticas, que a su vez puede ser estudiado de manera parcial, dual, etc., hasta completar los mecanismos de su simultaneidad. Pero debe acotarse que aunque parece ser una concepción generalizada, existe un caso particularmente opuesto. Se trata del teatro pobre concebido por el polaco Grotowski, quien afirma que el teatro puede prescindir del maquillaje, del vestuario, de la iluminación, del texto y demás accesorios, dándole sólo importancia a los elementos del movimiento y al comercio directo, viviente y palpable entre actor y espectador. (Carrasquero, 2007)

La obra dramática es considerada texto literario, pero también representación y hecho escénico visual. Los signos que desprende la representación deben ser traducidos desde la perspectiva del texto mismo.

En el teatro, la comunicación se determina bajo las premisas de verdad-verosimilitud; Aristóteles lo nombró mimesis. El campo de la creación dramática parte de esa verdad, observable y comprobable en el dramaturgo; no se puede crear algo sin ser visto y reconocido.

Charles Sanders Peirce propone una semiótica cognoscitiva que se inserta a una disciplina filosófica que pretende la explicación e interpretación del conocimiento humano.

Para Peirce el signo es una representación por la cual alguien puede mentalmente remitirse a un objeto. En este proceso se hacen presentes tres elementos formales de la triada a modo de soportes y relacionados entre sí: el representamen es simplemente el signo en sí mismo, no debemos considerarlo un objeto, sino una realidad teórica y mental. El interpretante es lo que produce el representamen en la mente de la persona, es decir; el significado de una representación no puede ser sino otra representación y el objeto que es la denotación formal del signo en relación con los otros componentes del mismo.<sup>28</sup>

En el texto dramático estas teorías son factibles. En la obra **Cuerdas** de Bárbara Colio, la autora parte de la denotación que se traslada a una connotación absoluta. La cuerda es el signo en donde se traduce el oficio del padre de los personajes de la obra; “malabarista” es el lazo filial de éstos. La cuerda que determina el pasado, las frustraciones, el abandono, la decepción y la tristeza de la infancia de Peter, Paul y Prince. La obra recurre al flash-back, a los recuerdos dolorosos, a las anécdotas que se generan hacia la risa reflexiva del espectador o lector:

**Paul:** Yo creo que tenía menos del año. Digo, no sé mucho de bebés pero era un niño de brazos todavía, así que tendría menos del año ¿no? Los papás eran feos y... gordos, pero al bebé lo llevaban muy bien vestido, con un pantaloncito de pana café y camisa a rayas, por eso me fijé en él. Y se me ocurrió probar mi teoría. Haz

---

<sup>28</sup> González Flores, José Reyes. (2014). *Posmodernidad: el gran relato unificador o la amnesia solidaria*. En Sincronía. Revista de Filosofía y Letras. Obtenido el día 01 de enero de 2016, de [sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2014/gonzalez\\_65-66.pdf](http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2014/gonzalez_65-66.pdf) P. 44.

de cuenta, el bebé estaba en los brazos de su papá, dándome la espalda ¿sí? Entonces, me puse a verlo, acá, directo a su nuca. Te juro que apenas habían pasado unos segundos –en serio- unos segundos o hasta menos, cuando el bebé volteó y se me quedó viendo directamente a los ojos. (Colio, 2010:5)

En el hecho escénico el intérprete o actor, trasladará los signos del texto a terreno de lo real, la verosimilitud se ejecutará y la manera en que se traduzcan estos signos teatrales, es lo que hará que una obra se integre en la triada teatral: texto dramático-actor-espectador. La realidad escénica está sujeta a la realidad del intérprete, a la lectura, observación y análisis del director y al sentir del espectador. En el teatro se ejecuta un presente perpetuo, una reinterpretación y un acto de lo efímero.

El lector se enfrenta a signos escritos; el espectador a signos visuales. El texto escrito universaliza e inmortaliza el sentir del dramaturgo. El hecho escénico sólo se perpetúa en la memoria del espectador.

La historia del teatro ha sido testigo de la gran necesidad de fundamentar y establecer reglas de escritura que suelen coincidir con el momento histórico que vive el autor.

Referente a la Generación Narratúrgica mexicana, los signos que se crean tienen mucho que ver con la situación que enfrenta el devenir histórico del dramaturgo:

El hombre actual, y particularmente latinoamericano, no posee el pensamiento trágico que aprendimos de los griegos, después de la asimilación de la muerte de los dioses nuestra tragedia se encuentra en el sino patético, el cual apela más a la risa a modo de catarsis que el llanto o la congoja. Nuestra tragedia es la falta de sentido trágico, es la condena patética que nos lleva por un encadenamiento de sucesos que es nuestra vida sin tener opinión ni resistencia. (Serrano)

La obra dramática crea discursos que nos llevan a una comunicación efectiva. No importando si estos discursos se enganchan en el estilo narratúrgico, la interpretación se diversifica y los mensajes emitidos por este tipo de textos son diversos y se ajustan a la realidad de aquel que la interprete:

Estimamos que la semiótica ayuda a deshilvanar la madeja mediática, a comprender su estructura y qué es; en definitiva, lo que hay detrás del complejo proceso comunicativo. Porque creamos discursos y qué sentidos ellos diseminan. (González:36)

La semiótica, en cuanto a disciplina, está en proceso de constitución. Existe el llamado “fenómeno semiótico” que se ejecuta a partir de que un objeto presente en el campo de la experiencia de un individuo, produce en la mente de este individuo la presencia de otro objeto ausente de dicho campo.

Benito Cañada establece la diferencia entre semiótica y semiología teatral:

A la semiótica Teatral concierne todo lo que pasa en escena en el momento del espectáculo, es decir, todos los lenguajes de manifestación que concurren a producir sentido, con excepción del texto verbal mismo. Mientras que a la semiología concierne el texto escrito y diálogos escénicos. (Cañada, 2012:63)

En el análisis semiótico teatral, no se puede dejar de tomar a consideración la intervención de la semiología. El texto escrito con todas sus variantes de signos, orientan y llevan a la concepción signos visuales. El hecho escénico teatral se respalda del lenguaje como conducto esencial en la creación de signos. La semiología ayuda a comprender a partir del lenguaje escrito, ya sea dialogado o narratúrgico, lo que hay detrás del complejo proceso comunicativo.

Para Benito Cañada los signos que aporta el texto dramático se dividen en dos: las palabras, lenguaje o signos verbales que utilizan los personajes y los signos escénicos no verbales reconocidos explícitamente o implícitamente en las acotaciones o didascalias.<sup>29</sup>

Los signos verbales puestos en interrelación por el dramaturgo por medio del diálogo o relato narratúrgico, darán como resultado la creación del personaje, conformando su trayectoria y psicología, su complejidad o simplicidad. Acerca del personaje Colio comenta:

...a todos los conozco bien. Los he visto, escuchado, encontrado por ahí. A veces aparecen en una frase, en algún gesto que veo y de ahí los armo con un tanto de imaginación. En la calle está todo lo que uno necesita para escribir. Como es la piedra al escultor, para un dramaturgo, su principal material de trabajo es el ser humano; uno, el otro, el desconocido, el que sueñas. (Frutis, 2011)

El ser humano es el amo de los signos. Ha creado muchos sistemas de signos: desde señales de humo al lenguaje de las banderas, desde la liturgia a las

---

<sup>29</sup> Cañada Rangel, Benito (2012). *El análisis del texto y la creación del personaje*. México. Universidad Autónoma de Querétaro, Serie de Bellas Artes. P. 25.

señales de tráfico. Ha convertido en códigos, según se ha visto, manifestaciones que inicialmente surgieron para la comunicación.

El teórico Saussure estudia principalmente el signo lingüístico y establece una clasificación en pares opuestos. Propone en primera instancia que los estudios lingüísticos pueden ser diacrónicos, es decir: históricos o sincrónicos, pues se genera en un momento concreto. En segundo lugar, el lenguaje puede considerarse como lengua o como habla, es decir; como el conjunto global de reglas sintácticas y semánticas de una lengua determinada o atendiendo a sus manifestaciones individuales. En tercer lugar, el signo consta de un significante y un significado; la relación que existe entre ambos es arbitraria y los dos dependen de una amplia red de diferencias. Estas teorías del significado influyeron no sólo en la lingüística, sino también en la teoría literaria, en la antropología y en el psicoanálisis.

Para Saussure el signo es un compuesto de significante y significado.

El signo es una "díada", es decir, un compuesto de dos elementos íntimamente conexos entre sí: la representación sensorial de algo (el significante) y su concepto (el significado), ambas cosas asociadas en nuestra mente: "un signo lingüístico... une un concepto con la imagen acústica (...), es por tanto una entidad psíquica de dos caras". (Mothelet:40)

El teatro de Bárbara Colio está íntimamente relacionado a la creación de imágenes mentales que se respaldan por lo acústico del signo lingüístico, en voz del personaje y el actor que lo interpreta. En la obra *A propósito de Alicia* podemos ver este aspecto:

**Carlos:** ¿Se te hace muy divertida la muerte?

**Emma:** Claro que sí. A ver, apuesto que debes haber escrito algo. Quizás algo sobre un legado de alguien que ya no existe o... alguien tiene un mueble antiguo junto a la ventana. ¿No? Bueno quizás en las paredes de un corredor deshabitado hay fotos de un antepasado. O una carta sin remitente, te aseguro que hay una carta. A lo mejor, sólo hay polvo en los muebles. O algún personaje tiene un recuerdo borroso. ¿Voces? ¿Ausencias? Algo de esto debe haber en tu novela, ¿no? (Colio, 2000:63)

Saussure hace una clara alusión a lo que suele entenderse en la actualidad por contexto cultural. La antropología de la lengua está intrínsecamente relacionada con los grupos sociales al que denominó etnismo, que es la

unificación de comunidades lingüísticas, forjadas en la vida comunitaria. El lenguaje debe ser estudiado desde una sincronía que es la época precisa y su diacronía que es lo que cambia y evoluciona a medida que transcurren los años. Esto hace que los sistemas de sentidos de las lenguas adquieran nuevas configuraciones a lo largo del tiempo, con ello se puede obtener una visión más completa y coherente de los sistemas de las lenguas, es decir, conocer mejor su estructura.

En la obra ***A propósito de Alicia***, Colio crea al personaje el Peluquero y lo desdobra a partir de la capacidad creadora del personaje de Emma, una escritora despechada. El Peluquero deambula en dos realidades: la del cotizado y discreto estilista y la del homosexual de barrio ciudadano:

**Peluquero:** Él y todo el mundo *darling*. Yo sé lo que te digo, este día es el más importante de tu vida. Aunque algunos no piensen eso yo digo que sí. Ahora menos que nunca se puede perder el estilo. Vas a ser el centro de todas las miradas. Las encopetadas murmurarán por ahí, las amiguitas dirán uno que otro chismesín, pero tú, sorda a necedades. Llegas, andas y partes plaza. Déjame a mí. (Pausa) Niña, tienes las puntas muy reseca ¿Qué *shampoo* usabas? (Colio, 2000:52)

La lengua con su sistema organizado de signos, crea los códigos que determina y facilita el proceso de comunicación del lenguaje. Tadeusz Kowsan divide a los signos en naturales y artificiales. Los signos naturales son emitidos involuntariamente, los signos artificiales son creados voluntariamente por el hombre o el animal, su intención es señalar algo o comunicarse con alguien. Los signos creados en el teatro pertenecen a la categoría de signos artificiales.

Los signos naturales son los que nacen y existen sin participación de la voluntad; tienen carácter de signos para quien los percibe, quien los interpreta, pero son emitidos involuntariamente.

Los signos artificiales son creados por el hombre o por el animal voluntariamente, para señalar algo, para comunicarse con alguien. Si se modifican un tanto las definiciones de Lalande, se puede afirmar que la diferencia esencial entre signos naturales y artificiales está en el plano de la emisión y no de la percepción, y que esa diferencia la determina la existencia y la ausencia de voluntad al emitir el signo. Los signos que emplea el arte teatral pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son signos artificiales por excelencia. (Kowsan, 2010)

El signo es ante todo una categoría mental, es decir, es una idea mediante la cual evocamos un objeto con la finalidad de aprender del mundo o para

comunicarnos. El signo puede solamente representar al objeto y aludir a él. Objeto es aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo.

Greimas determina que un signo aislado no tiene significado pero cuando se ejecuta en el lenguaje se crea un ensamblaje de estructuras de significación. El mundo observable, concreto o abstracto en la medida que significan algo, son materias significantes.

En la obra infantil ***Gira, gira Nicolás***, Colio expone las travesías, desventuras, dudas filosóficas y existenciales de Nicolás Copérnico y con ello enfatiza que los seres humanos deben luchar por lo que desean ser, se genera un ensamblaje de estructuras de significación y se determina el mundo concreto y abstracto en la trayectoria de los personajes:

**Bruno.**-... Fue difícil dar contigo en este universo infinito.

**Copérnico.**- ¿de verdad? ¿Dónde están? Quiero conocerlos.

**Bruno.**- Ven acá. *(Saca de su saco una botella de licor, le ofrece a Copérnico que cuidándose de no ser visto, acepta. Beben durante su diálogo.)* Yo también he “girado” por las estrellas querido Nicolás. Pero yo no me solté de su mano como tú. No dudé. No señor. Las seguí enamorado, contemplándolas noche a noche hasta que ellas decidieron mostrarme sus más íntimos secretos. Ellas abrieron ante mí, lo más profundo de su bóveda celeste, ahí donde guardan celosamente el mecanismo oculto del universo. (Colio, 2004:11)

Estas teorías concluyen en la llamada semiótica narrativa, la cual investiga la lógica del sentido de los discursos, que adquieren la forma del relato. A esta semiótica lo que le interesa es dar cuenta de la narratividad. La semiótica narrativa busca poder explicar las leyes y recursos que permiten que el contar algo se constituya en una de las formas más importantes de construir sentido.

Por lo tanto, la semiótica, lo que hace es tomar ese sentido ya dado, estudiar su lógica y producir un nuevo discurso sobre el sentido. La semiótica no produce sentido sino que reformula el sentido ya dado, procurando dotarlo de significación, o sea, la semiótica trata de hacer comprensible, la estructura misma del sentido de cualquier objeto cultural.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.* González. P. 54.

Para Umberto Eco la semiótica consta de dos teorías, una de los códigos y otra de la producción de signos, de lo que se puede inferir que parte del proyecto de la semiótica consiste en la elaboración de una teoría general unificada. La semiótica ha de considerarse como una metodología de la práctica de los signos.

Las tres funciones semióticas básicas son: la expresiva, la referencial y la significativa. La Semiótica, es una ciencia epistemológicamente anterior a la Lingüística. Su punto final sólo alcanza a la función designativa de las palabras, esto es, apenas da un paso más allá de la comunicación animal.

La semiótica tiene cuatro dimensiones, la léxica, la sintáctica, la semántica y la pragmática. La dimensión léxica se refiere a la producción de los signos; la sintáctica se refiere a la combinación de atributos visuales que determinan la facilidad con la cual los signos visuales pueden ser distinguidos y reconocidos; la semántica se refiere al sentido de la palabra "significado", especificando las cualidades del signo visual que le permiten representar o referirse a un objeto, proceso o concepto; y la dimensión pragmática que se refiere al uso de los signos. Se plantea si la audiencia a la que se pretende llegar, reconoce y percibe el signo con el mismo sentido con el que fue diseñado.

Se ha mencionado que el teatro se ha dado a la labor de crear signos artificiales que van desde el texto escrito, hasta el gesto en el proceso interpretativo del actor.

La Generación Narratúrgica exalta lo narrativo en su escritura, en este proceso descriptivo de la acción; el personaje queda a merced de los impulsos y actos externos de la misma. El carácter, la fisonomía y el cuerpo se reinterpretan ante la ruptura de la memoria emocional del personaje. No suelen ser personajes reales y bien delineados, ajustándose las vinculaciones proxémicas, paralingüísticas y kinésicas del actor frente a su personaje y su vinculación con el espacio escénico. La supresión de la acotación genera que se reinterprete la parte anecdótica en la interpretación, abriendo la posibilidad de creación y utilización de signos visuales diversos, apoyándose de los códigos teatrales ya establecidos.

Los medios tecnológicos se suman y crean una nueva resignificación de los códigos escénicos: escenografía, vestuario, utilería, maquillaje, iluminación, etc.,

producen una nueva panorámica, se ajustan al ritmo y velocidad que implica la imagen y el video; en apoyo a una nueva interpretación actoral.

## **2.2 Divisiones del texto dramático.**

La división que se hace del texto dramático corresponde a la estructura que se da en la acción. El orden y secuencia dentro del tiempo y lugar se determina por la lógica en el proceso anecdótico del texto dramático.

La coherencia dentro de los lineamientos de principio, medio y fin; conduce a la división en actos. Los pequeños momentos o trozos de acción, hace necesario la segmentación por escenas o cuadros.

Al surgir el teatro de vanguardia, se rompe la estructura del texto en su entendimiento de acción, tiempo y lugar, esto desemboca en la apreciación entre la obra realista y no realista, y la diferenciación entre la obra abierta y cerrada.

### **2.2.1 Obra abierta o cerrada.**

El texto dramático se ha desarrollado a la par de la historia del teatro, los tratadistas sentaron las bases para la escritura dramática en cuya acción dialogada se confrontan los conflictos humanos.

Durante todos los periodos de la historia del teatro se rescata la esencia de la imitación de la naturaleza. Diderot y Lope de Vega coincidieron en que esta imitación debía estar sistematizada por la unificación de la tragedia y la comedia. Leandro Fernández de Moratín establece el parámetro del decoro que supedita al personaje a actuar de acuerdo a su rol y status.

La acción dramática regulada por los personajes, el tiempo y el lugar, determinan la estética del texto dramático.

El teatro mexicano se ha fundamentado de la estructura cerrada y abierta, aclaradas por la escritora Norma Román Calvo; la cual fundamenta que la estructura cerrada o aristotélica, reconocida también como *dramaturgia clásica*, conlleva una formalidad de construcción sistematizada por leyes dramáticas en las que destacan las tres unidades, es interesante el planteamiento histórico que Román Calvo hace acerca del origen de estas unidades:

Este sistema nació como doctrina estética en los siglos XVI y XVII en Italia y Francia. En 1570, el crítico italiano Ludovico Castelvetro hace una traducción y un comentario de la *Poética* de Aristóteles, añadiendo, por su cuenta, a la unidad de acción –recomendada efectivamente por Aristóteles– las otras dos: la unidad de lugar y la de tiempo, atribuyendo al filósofo griego el concepto total de la doctrina. En 1674, el teórico francés Nicolás Boileau, en su *Ars poétique* (Arte poética), confirma lo dicho por Castelvetro, dando por sentado que este sistema proviene del pensamiento aristotélico. (Román, 2003:86)

Concluye este párrafo asentando que es indebido mencionar este sistema como “unidades aristotélicas”.

En cuanto a la estructura abierta Román Calvo la menciona como una tendencia en la que los dramaturgos van en contra de la construcción aristotélica, refutan el orden tradicional de principio, medio y desenlace, así como el acatamiento de las tres unidades. La estructura abierta presenta una historia fragmentada y discontinua; se construye a manera de cuadros o escenas sin que haya causa o efecto en ellas y el final no cierra en conclusión alguna.<sup>31</sup>

Rodolfo Usigli aportó a la escena mexicana de ese entonces, una dramaturgia clásica que estaba codificada por un esquema en el cual se deduce el tono, que culmina en un género dramático determinado.

Usigli deja una serie de conocimientos sistematizados que condicionan la escritura de dramaturgos como Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido y Héctor Mendoza. Esa generación refleja en sus creaciones los sentires del mexicano hacia circunstancias, político, sociales y económicos. Se parte de un nacionalismo hacia el conflicto de una juventud vedada.

Luisa Josefina Hernández aterriza los procesos metódicos del análisis de los géneros dramáticos nombrados por Usigli. El género se determina por la trayectoria y composición del personaje principal, el cual está sujeto a un tono y un accionar que puede ir de lo probable a lo posible; de lo realista a lo no realista y de lo temático a lo anecdótico.

En la actualidad el teatro no ha dejado de ser imitativo de la realidad, pero se ha supeditado a la soledad y angustia del hombre posmoderno.

Enrique Olmos de Ita en relación a la Generación Narratúrgica establece el acto de creación de estos jóvenes dramaturgos:

---

<sup>31</sup> *Op. cit.* Román Calvo. P. 94.

Teatro poético (o poetizado), obras que incorporan aditamentos tecnológicos, una especie de realismo sucio, experimentación lingüística, negación del personaje, sobre apreciación del personaje, preeminencia de la historia o fábula, simultaneidad, esperpento y alegoría, estructuras fragmentarias, dramaturgia para públicos específicos, indagación en los mitos, y finalmente narraturgia o relato escénico. Todo cabe en la chistera de la joven dramaturgia mexicana. (De Ita, 2008)

Si se toma a consideración el planteamiento establecido por De Ita, la creación dramática de estos jóvenes dramaturgos se adentra en la obra abierta.

Los jóvenes creadores de finales del siglo XX y principios del XXI, rompen con la poética usigliana, su necesidad de escritura parte de su realidad inmediata, la cual es el reflejo de un mundo desarticulado, en donde la pérdida de identidad y valores familiares ha sido suplantada por la indiferencia e introspección enajenante.

Barbara Colio se ubica en esta transición histórica, su dramaturgia se ajustó en un inicio a la herencia usigliana para después apropiarse de la forma abierta: la ruptura de los idealismos patrióticos, políticos y familiares se confrontan al mundo globalizado en donde ya no es suficiente contar historias, sino adentrarse al sentir subjetivo de una comunicación aparente.

### **2.3 Las didascalias o acotaciones.**

Las acotaciones o didascalias resaltan la acción teatral de los personajes y su descripción, señalan movimientos, gestos y decorado.

Considerando al texto dramático, en el saber del análisis semiótico, es significativo rescatar las acotaciones o didascalias. Al respecto, Hormigón las divide en:

Didascalias como información las cuales estipulan en amplitud y descripción el momento histórico de la obra dramática. Estas informan al lector acerca del título, posible subtítulo, el género de la obra y el *Dramatis Personae*. Las didascalias para la escenificación en donde se establecen las acciones, los gestos, las entonaciones, la intencionalidad de las réplicas, etc.

La cualidad de síntesis que tiene la obra dramática, ha llevado al dramaturgo al recurso de las didascalias o acotaciones. Su uso ha dependido de

la extensión de la obra, el contexto histórico, el estilo de escritura y los objetivos que pretende el escritor.

Román Calvo hace una clasificación acerca de las mismas. Las acotaciones son generales cuando están escritas en cursivas y dentro de paréntesis; particulares si se intercalan en el diálogo y hacen referencia al personaje; las inscritas en el diálogo del personaje que expresan el estado de ánimo, actitudes, entradas y salidas; las de decorado verbal, en el que el personaje describe el lugar ante un escenario desprovisto; los apartes, en donde se establece una especie de complicidad con el espectador.<sup>32</sup>

Uno de los ejemplos más claros de la tendencia de la Generación Narratúrgica a desaparecer del texto las didascalias, lo representa la obra de **Consumatum Oxxo** de Alejandro Román. La obra es narratúrgica por excelencia y retrata la realidad, el fanatismo, la injusticia, la corrupción y el juego de poderes inmersos en México.

Con diálogos cruzados, ambientada en un cuarto de separos de la Procuraduría de Justicia, pero que irónicamente puede ubicarse en espacios sin sentido; interiores o exteriores:

**Max:** Puedes tener otros hijos. Eres joven...

**Ángel:** ¿También a las viejas esas?

**Mabel:** A ésas las degollaste...

**Ángel:** ¿A qué hora? No me acuerdo...

**Mabel:** Cuando llegaste de vaciar las tarjetas de crédito de toda la familia.

**Ángel:** Ya en la madrugada...

**Max:** La noche está muy callada.

**Charly:** Así son las madrugadas. (Román, 2005:2)

La Generación Narratúrgica desaparece las didascalias, haciendo que el lector o director las interpreten bajo otro proceso de lectura, comprensión y análisis; en donde la parte imaginativa juega un rol muy importante en la visualización y concretización de estos signos artificiales creados por el dramaturgo.

Colio recurre a la didascalia en apoyo del diálogo dramático que concibe para su teatro.

---

<sup>32</sup> *Op. cit* Román Calvo. P.p 14-15.

## 2.4 Personajes.

Teniendo como base la teoría aristotélica, el personaje da más importancia a la acción que a la individualidad, en el teatro contemporáneo, el personaje sólo actúa como agente en una o varias fuerzas que se mueven dentro de la obra. El personaje debe ser abordado desde tres aspectos: el fisiológico que abarca las características físicas; el sociológico que determina lo familiar, político, religión, costumbres, posición social, entre otros; y el psicológico que corresponde a la subjetividad del personaje.

El personaje es dibujado de acuerdo al tono y estilo de escritura. En la obra ***Las tremendas Aventuras de la Capitana Gazpacho, o de cómo los elefantes aprendieron a jugar con las canicas***, Gerardo Mancebo del Castillo narra en las acotaciones a sus personajes. El tono de la obra es grotesco y exalta un estilo de escritura muy cercano al absurdo teatral:

Bajo el mástil, en un excusado, digno trono de una loca caballera, la excelentísima soberana capitana gazpacho, teporocha de profesión, demente por convicción y descubridora porque le da la gana; toma su posición de mando, fuma sus bachitas de marihuana, y se limita a dar órdenes, con toda la autoridad y elegancia que nunca ha tenido, a toda su tripulación. Catalino, fiel escudero de la gazpacho, es el navegante, marinero, artillero, vigía, fogonero, timonel, oficial primero, remero, grumete y hasta polizón; o lo que es lo mismo "toda la tripulación "... y quizá algo más. (Mancebo del Castillo, 2000:1)

El dramaturgo establece la personalidad del personaje desde el terreno de la mimesis, aun siendo estos de abstracción, imaginativos o fantásticos.

Respecto al personaje en relación a la semiótica, Benito Cañada refuerza las ideas de la investigadora Ma. del Carmen Bobes:

El personaje mantiene su individualidad, su modo de actuar, su manera de intervenir en el diálogo, pero se integra en el conjunto semiótico único de cada lectura o interpretación del texto dramático. (Cañada, 2012:66)

Benito Cañada establece acerca de las palabras en relación al personaje:

Las pronunciadas por el personaje nos muestran una realidad, nos cuentan la historia y nos permiten entender a los personajes como individuos y las relaciones y actitudes que se dan entre ellos. (Cañada, 2012:83)

Colio considera a sus personajes como personas, con un pasado, con un sentir y en constante interacción con su realidad. En la obra ***Usted está aquí***, Colio crea a Ana, una mujer que se ve en la necesidad de convertirse en detective tras el secuestro de su hijo, anhela encontrar por lo menos su cadáver; su necesidad se antepone ante la indiferencia e intereses políticos y sensacionalistas de la ciudad de Tebas:

**Ana:** ...Gracias, por hacérmelo ver tan claro. Eso es. (...) No voy a detenerme hasta encontrarlo, cada parte, cada uña, cada uno de sus cabellos, los voy a encontrar y a enterrar. Con su nombre bien escrito sobre su cuerpo. Y no me importa si nadie lo puede entender, no me importa, porque ya no voy a escuchar nada más que no sea el sonido de la tierra, cayendo sobre el cuerpo de mi hijo. (Colio, 2009:32)

Los personajes tienen códigos complementarios, al respecto el investigador Fabián Gutiérrez Flores plantea:

Está formado por el conjunto de recursos y de elementos auxiliares cuya característica es que completan el “ser” y el “hacer” de los personajes (cuya proyección son los actores que los materializan). Comprende los siguientes subcódigos: 1) paralingüístico que agrupa los recursos paraverbales de que el actor se sirve en escena para completar el significado del diálogo teatral (el tono, las inflexiones de la voz, el énfasis acentual, el silencio); 2) Kinésico-proxémico compuesto por elementos ya no verbales que sirven al actor para completar la creación de su personaje (los gestos, los movimientos y las distancias que mantengan en escena los actores/actrices); 3) de elementos de “aspecto”, formado por aquellos elementos que sirvan para configurar el aspecto exterior del actor según el personaje lo exija, (el maquillaje, el peinado y los vestidos teatrales). (Gutiérrez, 2016:87)

El lenguaje de los personajes guía a la creación de signos teatrales que generan el proceso de comunicación, la interpretación actoral determina el proceso kinésico, proxémico y paralingüístico de los personajes. La semiología al alcance de la semiótica. Dando como resultado la creación de códigos teatrales que bajo la capacidad de interacción convencional del espectador son reconocidos y asimilados por el espectador.

## **2.5 Escenografía.**

Reconocida también como decorado. En conjunto podría involucrar al mobiliario, utilería pesada y vestidura teatral; puede ser bidimensional o tridimensional.

Fernando Terrazas hace una clasificación del decorado teatral determinando la existencia del decorado abstracto, formado por sencillas unidades de puertas o ventanas sobre fondo de cortinas para números musicales o de ballet. El decorado de medio cajón de tipo realista, con pared de fondo, paredes laterales y plafón, representa una habitación de cinco caras. Decorado esquemático que es una escenografía simplificada o estilizada, que exige la imaginación del público.<sup>33</sup>

El término más común que se da a escenografía es:

Arte y técnica de crear la escena para una representación teatral. En concreto: el dibujo, el boceto que representa a la escena que deberá ser realizada para el espectáculo teatral; y también la escena misma como ha sido realizada por el escenógrafo. (Ruiz, 1979:115)

La escenografía ha evolucionado a razón de la historia del teatro, al igual que los demás códigos de la puesta en escena, debe corresponder al estilo de escritura y el tono de la obra. La escenografía es un signo visual cuya función es la de evidenciar el lugar de los acontecimientos.

La escenografía puede ser material e inmaterial, al respecto Carrasquero plantea:

La inmaterialidad escenográfica consiste en la presencia imaginaria de los elementos escenográficos. Estos quedan sobreentendidos a través de las descripciones verbales, gestuales y miméticas de un actor. Por tanto, este sistema de signos debe ser apreciado desde dos puntos de vista: en primer lugar, cuando obedezcan a signos visuales fuera del actor (objetos materiales que delimiten concretamente el espacio); y en segundo lugar, cuando representen signos visuales creados por el actor (imagen mental de los objetos o de circunstancias, tanto para el actor como para el espectador). (Carrasquero, 2007)

Para Stanislavski, la escenografía corresponde a todas las partes externas de una producción, que sólo tiene valor en la medida en que incrementen la expresividad de la acción dramática de la actuación.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Terrazas Vega, Fernando (1971). *El Teatro*.

<sup>34</sup> *Ibid.* Carrasquero.

A partir del surgimiento del teatro de vanguardia, épico y absurdo, se genera la diferencia entre la obra cerrada y abierta; lo probable y posible; lo realista y no realista; que involucra al diseño escenográfico, modificando la percepción y concepción de la misma.

Edward A. Wright en su libro *Para comprender el teatro actual*, analiza los seis estilos escénicos: el realismo, el realismo simplificado, el impresionismo, el expresionismo, el teatralismo y el formalismo:

Los cuatro primeros tienden a imitar la vida y, en teoría, se proponen ayudar al actor a desarrollar y proyectar el ambiente y el espíritu de la obra. Los dos últimos tienden a “sugerir” más que a retratar”, sirviendo tan sólo como un fondo satisfactorio y, en teoría, su ayuda consiste en no estorbar al actor. (Wright, 1982:307)

Colio comenta acerca de la escenografía:

Es la chispa que enciende el fuego. Es la provocación al imaginario del espectador. No hay mejor dispositivo escenográfico que aquel que se detona en la imaginación de cada espectador: cada uno distinto, una mezcla de lo que ve, de lo que cree ver, de lo que él es por dentro. (Frutis, 2011)

Colio apela a la capacidad imaginativa del espectador para la reinterpretación que se genera en el lenguaje escrito y se traduce visualmente en el signo escenográfico. En la obra *El día más violento*, Colio expresa la intención de escritura de su obra a la cual ella nombra de andamiaje ya que sucede en un México en eterna construcción, ella propone una escenografía sintética, acorde a su idea dramática:

Andamiaje:

Los espacios citados se invadirán unos a otros. Las escenas se entrelazarán unas a otras, con el sentido de ser un todo en perpetua construcción. Como en los sueños. (Colio, 2011:22)

La imitación de la vida se ajusta al realismo y naturalismo teatral, en la sugerencia escénica concerniente al teatro de vanguardia, no se puede desconocer el teatro que propone la Nueva Dramaturgia:

Un sótano-calabozo. La única aparente entrada a éste es una estructura-escalera metálica. Entre los dos tubos de la estructura corre una especie de ventana pequeña con barrotes que servirá en distintos momentos como puerta-ventana-

guillotina. La ventana podrá subir y bajar por medio de una cuerda que sólo podrá manejar el Pregonero. La estructura-escalera situada al fondo del escenario, tendrá escalones en forma de grapa del lado que da a proscenio con el objeto de crear la idea de peldaños empotrados en la pared. En la parte superior, una pasarela también metálica da acceso a la estructura-escalera. Fernando, en ningún momento podrá acceder a este espacio elevado donde también vemos una manivela vieja y oxidada que accionará el Pregonero para distintos efectos marcando transiciones espaciales, temporales y de realidad. Abajo, en el calabozo, aparecerán mesas, sillas y otros elementos que se vayan mencionando en relación a las escenas donde aparece Fernando. (Chabaud, 2000)

Los escritores de la Generación Narratúrgica recurren a todas las posibilidades escénicas de sugerencia. Mezclan los diversos estilos escénicos que apoya lo anecdótico de los personajes. La mayor necesidad es llegar a la síntesis, generar signos visuales y artificiales que correspondan y sean análogos a la psique del personaje.

## 2.6 Utilería.

El naturalismo teatral ejerce una gran importancia en el uso de la utilería. En su libro **Técnica teatral**, Fernando Wagner hace una clasificación acerca de la utilería estableciendo la diferencia que existe entre la utilería de mano, que es la usada y maniobrada por el actor; la utilería pesada que se integra a la escenografía, como pueden ser la mueblería teatral; y la utilería atmosférica que es la que ambienta la escena.<sup>35</sup>

Para Colio la utilería juega un rol muy importante en su dramaturgia, se apoya de la didascalía para reforzar este sentir. En la **boca del lobo**, la autora recurre al uso de la didascalía para asentar este aspecto y como punto de apoyo en la acción.

La obra plantea a tres personajes femeninos en interacción constante. Ambientada en un estrecho camerino de un cabaret de mala nota:

**Lucrecia:** Dame la botella.

**Mina:** Déjala que salga con lo que quiera.

*(Amparo sale con la botella de whiskey en la mano.) (Mina y Lucrecia se sientan ante el espejo y se mantienen en silencio un largo momento. Mientras, se quitan la peluca, los tacones. Lucrecia desabrocha su vestido, su faja. Mina despega sus*

---

<sup>35</sup> Wagner, Fernando (1986). **Teoría y Técnica Teatral**. México: FCE. P.p 270-272.

*pestañas postizas y gradualmente y durante la siguiente escena seguirán desmaquillándose y deshaciéndose de sus trajes brillantes, quedando sólo en ropa interior. Lucrecia acomoda sus cosas en una maleta medio llena que tenía bajo su lugar del tocador. Sus voces se vuelven más graves, el tono, más serio.) (Colio, 2000:37-38)*

Bajo la necesidad del teatro sintético, se revaloriza el uso de la utilería. La Generación Narratúrgica recurre, la mayoría de las veces, al lenguaje del personaje como un medio de sugerencia, decodificación y desaparición de imágenes concretas. La utilería se puede hacer visible o sufrir una reinterpretación en la escena, creando imágenes que pueden representar más allá de la imagen misma.

## **2.7 Diálogo.**

El drama es acción y esta verbalización teatral no podría ser posible sin la intervención del diálogo. Las enunciaciones generadas por el diálogo se conocen como parlamentos. Pueden existir parlamentos cortos, los cuales producirán una acción y ritmos dinámicos, o parlamentos largos que producen un ritmo lento. El monólogo y el siloquio son otras formas dentro del diálogo.

El diálogo tiene como función el servir a la acción y completar el significado del diálogo teatral, se apoya de subcódigos: el decorado que son materiales fijos y separados del actor, le sirven de contexto y ubican la acción en un lugar y momento determinado; los objetos teatrales de igual forma materiales, pueden ser movibles y de desplazamiento.<sup>36</sup>

El diálogo teatral tiene características esenciales pues debe ser sintético a partir del uso de las palabras necesarias; determinan el carácter, dan antecedentes históricos o informan sobre rasgos psicológicos y pueden adelantar la acción, pues cada parlamento provoca una reacción en los personajes en constante interacción con los demás personajes.

## **2.8 Lenguaje.**

---

<sup>36</sup> *Ibid.* Gutiérrez Fabián. P. 86.

El teórico Ferdinand de Saussure establece la diferencia entre lenguaje y lengua:

El lenguaje es multiforme y heteróclito; la lengua es, a la vez, un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad entre los individuos. (Magariños, 1983)

Para Tadeusz Kowsan la lengua es un sistema de signos:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y es por lo tanto comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, a las señales de los militares, etc. Sólo que él constituye el más importante de estos sistemas. Se puede entonces concebir una ciencia que estudie a la vida de los signos dentro de la vida social. Esa ciencia formará parte de la psicología general; la llamaremos semiología (del griego semeion, "signo"). (Kowsan:2)

No es posible disponer de un lenguaje sin el conjunto de signos pues carecería de dimensión sintáctica, puesto que no es habitual denominar lenguaje a un único signo. Un lenguaje se caracteriza cuando se numeran sus reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas. Los lenguajes pueden tener varios grados de riqueza en la complejidad de su estructura, en la gama de cosas que designan, y en los propósitos para los que resultan idóneos. Los hombres han desarrollado ciertos lenguajes esenciales y restringidos para lograr mejor y más fácilmente determinados propósitos.

En la obra ***La ventana amarilla***, Colio hace uso de la diversidad del lenguaje. La obra está planteada por tomas que justifican el desarrollo de las acciones, presenta tres posibilidades en la realidad de los caracteres; como algunos filmes cinematográficos, se desarticula la acción y la dimensión de la realidad que viven los personajes.

Al estar situada la obra en la frontera, Colio amalgama los lenguajes:

**Luisa:** Va a estar feliz la Dolores con el comercialote que le van a ser a su mugre negocio.

**Diego:** Uy, sí. Del meritito New York le van a venir a comprar tortas ahogadas a la Lola. La de ventas que va a hacer.

**Luisa:** ¡Ya, eres imposible!

**Diego:** (*Saca la cabeza y voltea hacia arriba.*) ¡Oye!, ¡Pepe! échate esto. Eso sí va a estar chilo. Es más, aviéntale un cuete, pa sacarle un susto al cabrón.

**Luisa:** No. Diego. ¡Y métete a la casa Pepe! Ni se te ocurra hacer nada.  
**Gringo:** Ok, Johny, you're my man. Give us a good shoot. Jimmy, can we start? Ok... We want to leave this hell. Right, guys? Yeah... Ok... Ready? Silence, please. Complete silence. Rolling. Take One. Scene 214... Ready, Action!  
**Luisa:** ¡Ay, dios! (*Se tapa los ojos.*) (Colio, 2000:117)

El lenguaje en sus diversas modalidades es un conjunto de signos que se utilizan para expresar nuestras ideas, emociones y sentimientos.

El texto dramático se nutre del lenguaje, Colio afirma que en su escritura dramática su inspiración para escribir no proviene de un solo evento:

Para mí la llamada "inspiración" es la asimilación del detalle de varias cosas que suceden aisladamente alrededor. Es de pronto una "caída de veinte" donde de alguna forma encuentras la relación que hay entre ciertas cosas, las tomas y creas una distinta. Es tomar imágenes al azar e imaginar qué pasa si las colocas en secuencia. ¿Qué nueva realidad se producirá? Es jugar a sorprenderte de cómo una historia sale de tu cabeza, sin siquiera proponerte que suceda de tal o cual forma. (Frutis, 2011)

Los signos se hallan interconectados haciendo que el lenguaje emerja como un sistema de signos.

## **2.9 La semiótica y la narraturgia en la Generación Narratúrgica.**

La Generación Narratúrgica ha creado una dramaturgia innovadora, en cuya pretensión está la ruptura de las formas clásicas: tiempo, acción y lugar; ubicando al lector y espectador en un no realismo absoluto. La diferencia a la cual se enfrenta el creador teatral entre una obra realista o no realista, estriba en el diseño e interpretación de estos signos escénicos.

El realismo es muy riguroso en su diseño de signos visuales, ajustándose a la historia y veracidad en cada uno de sus códigos. Al contrario, una obra no realista, abre la posibilidad de crear signos disímbolos y por ende sus códigos se pueden resignificar.

En líneas anteriores se ha mencionado dos objetivos principales de la Generación Narratúrgica: supresión del diálogo y las didascalias.

Partiendo de la premisa de Benito Cañada en relación de que el texto dramático aporta signos verbales a partir del lenguaje y las palabras; y signos escénicos no verbales reconocidos en las didascalias. Aquí es donde se rescata el

gran aporte de esta generación. El escritor narratúrgico, da la libertad a los integrantes de la puesta en escena a crear signos y significantes disímiles.

Al intervenir la semiología en el texto narratúrgico, el lector obtendrá su propia interpretación en el complicado proceso de comunicación, como consecuencia se generará la diversificación de significantes. En la individualidad de estos lectores, la significación tendrá una relación directa con el momento histórico que se esté viviendo.

Al respecto de la intervención de la semiótica en el hecho escénico narratúrgico, el proceso de significación de estos signos se operará en la triada comunicativa ejecutada por el director-actor-espectador. El proceso de individualización será el mismo que se ejecuta en el semiológico conformado por el texto-lector.

Al intervenir la semiótica en el proceso de codificación del hecho escénico, se puede establecer que en lo que respecta al espacio escénico, la Generación Narratúrgica ha buscado nuevos significados en el uso de este. La escenografía sintética, no lleva la intención de crear significantes claros puesto que el texto narratúrgico no concretiza los lugares de la acción para el personaje.

Lo mismo sucede en el complejo proceso de creación del personaje, los signos verbales se vuelven confusos dado que la mayoría de las veces se niega o se sobrepone al personaje concediéndole a su elocución la experimentación lingüística que se opera en su lenguaje. La fragmentación y desarticulación de la acción hace que el actor no genere una identificación con el personaje, como consecuencia se establecerá una nueva codificación que se remite al uso del gesto y el manejo corporal para exponer a estos seres esperpénticos y alegóricos, quedando abierta su traducción para el espectador que los observe.

Los códigos del maquillaje quedan a voluntad del diseñador. El texto se genera en un juego temporal, pudiéndose integrar diversas formas y técnicas en el mismo.

La intervención de nuevas tecnologías, crean códigos visuales atrayentes y novedosos para el espectador y, como consecuencia, se experimenta con nuevos ritmos e intencionalidades en el hecho escénico. El ritmo vertiginoso de las

grandes urbes se incorporará como un nuevo signo visual que se respalda con la intervención de estas tecnologías y por ende con la creación de nuevos significantes.

En esta desarticulación, el dramaturgo concede la libertad para la diversificación de signos escénicos y la incorporación de nuevos códigos escénicos. Esto da valor y credibilidad a esta generación de escritores y abre la posibilidad de una puesta en escena que, a pesar de ser compleja, no deja de ser atrayente y apasionante.

## Capítulo 3.

### Bárbara Colio.

#### 3.1 Bárbara Colio como dramaturga.

Es originaria de Mexicali, Baja California. Siendo estudiante universitaria, incursiona en talleres de actuación en 1988. Después de egresar de la carrera de ingeniería, hace teatro independiente durante cuatro años, en el que además de actuar se involucra en los procesos de montaje escénico y producción. Al concluir un diplomado de teatro en Tijuana, comienza a escribir. Posteriormente cursa dramaturgia en Madrid y Londres. Desde 1996 se dedica a la escritura, de esta labor, a la cual Colio dedica tiempo completo; la dramaturga comenta:

Escribo teatro porque me encanta la primera persona. Hablar desde el yo multiplica posibilidades. Los géneros literarios en narrativa los siento ajenos. El narrador omnipresente ve, razona y cuenta. Me gusta la dramaturgia porque los personajes hablan más que desde su razón, desde su emoción, desde su ímpetu e instinto. (López, 2010)

Ha sido escritora residente en Nueva York y Londres, pudiendo conjugar la escritura con la impartición de Laboratorios de dramaturgia en varios estados del país y el extranjero.

Merecedora de premios tanto nacionales como internacionales, ha recibido el apoyo institucional que le ha permitido dedicarse a la escritura.

Para Bárbara Colio es sano que cada quién escriba sobre lo que quiera y lo importante es conocer todas las propuestas, hasta de aquellos que ya están escribiendo sin hacer mucho ruido. Acerca de su escritura Colio comenta:

Mi inspiración para escribir una obra no proviene de un solo evento. Por ello siempre me es difícil responder a esta pregunta. Para mí, la llamada “inspiración” es la asimilación del detalle de varias cosas que suceden aisladamente alrededor. Es de pronto una “caída de veinte” donde de alguna forma encuentras la relación que hay entre ciertas cosas, las tomas y creas una distinta. Es tomar imágenes al azar e imaginar qué pasa si las colocas en secuencia. ¿Qué nueva realidad se producirá? Es jugar a sorprenderte de cómo una historia sale de tu cabeza, sin siquiera proponerte que suceda de tal o cual forma. (Frutis, 2011)

Para Colio ya no debe ser suficiente:

...mostrar la última obra y esperar el aplausito, sino ir a fondo, analizar lo propio y lo del vecino, más allá de la mesa del café o la barra de la cantina; crear un foro abierto a la vista de nuestro tiempo. (García, 2008)

Considera que hay poca crítica teatral en México y es forzoso que se reflexione más acerca de la dramaturgia mexicana. Es grave observar que la literatura dramática está aislada y no se ha categorizado dentro de la literatura mexicana, lo importante es buscar la excelencia.

La problemática de la puesta en escena en relación con la dramaturgia mexicana, testifica la autora, estriba en dos factores: publicidad e interés; esto lleva a que los dramaturgos trabajen por cuenta propia, busquen su difusión y producción de su obra.

A los dramaturgos mexicanos les hace falta venderse más y creer en el trabajo, escribir bien y tratar de consolidar sus propuestas a base de una promoción particular y hacia la institución.

En México además, atestigua la dramaturga; si se vive fuera del Distrito Federal se genera la sub-clasificación de teatro de provincia, siendo interpretado como teatro cándido, luchón o folclórico. No se toma en cuenta el origen, sino el código postal. Los mismos creadores teatrales del interior que tienen pocos años viviendo en la Ciudad de México, etiquetan a los que no se han mudado como provincianos.<sup>37</sup>

Posiblemente sea la necesidad de sus innovadores lo único que explica el por qué el teatro sigue con vida.

Existen dos ideas que han acompañado la obra dramática de la autora: “nuestra existencia se conforma de todo lo que tenemos y también de todo lo que hemos perdido”.<sup>38</sup>

El haber nacido en Mexicali y haber trabajado en una maquiladora reportando el índice de productividad de las televisiones PLANAX, no fue un impedimento para que empezara a hacer teatro desde los 18 años, trabajando

---

<sup>37</sup> Colio, B. (n.d). *Encontrando mi norte en el norte*. Obtenida el 28 de abril de 2011, de [http://www.barbaracolio.com/html/encontrando\\_mi\\_norte\\_en\\_el\\_no.html](http://www.barbaracolio.com/html/encontrando_mi_norte_en_el_no.html)

<sup>38</sup> *Ibid.* García (2008)

como actriz, directora y productora; prosiguiendo su preparación con un viaje a España donde se especializa en la composición dramática. Su necesidad de reconocimiento artístico, por esa gran pasión que tiene por el teatro; la llevan a mudarse a la Ciudad de México que es donde actualmente vive.

Hasta la fecha diversos directores han llevado a escenificación sus obras, que han sido merecedoras de premios nacionales e internacionales.

Socialmente esta artista ha logrado obtener la credibilidad de los eruditos teatrales. Colio, al igual que los diversos autores mexicanos que conforman la Generación Narratúrgica, ejemplifican y llevan a observar los caminos que se deben tomar para consolidar el trabajo artístico y lograr la trascendencia en un país cuyas dificultades son innumerables.

El compromiso de los artistas jóvenes, es no dejar de ocuparse y hacer lo propio bajo un esquema institucional y de grado. Con el tiempo y honestidad que se impriman en la profesión, se logrará frente al extranjero el reconocimiento y la identidad para México.

Colio concibe la escritura teatral como una dramaturgia de riesgo, pues surge más de la gente que empieza haciendo teatro, que la de aquella formada en la Academia: empiezas actuando, luego diriges, necesitas un texto acorde a tus necesidades y terminas escribiéndolo, lo produces y finalmente lo presentas al público:

Considero que hoy en México se escribe una dramaturgia de riesgo. Las apuestas poéticas son múltiples y tienen una gran tendencia a resolver desde necesidades muy distintas lo problemático del teatro, de la vida. (López, 2010)

En la actualidad los dramaturgos crecen por cuenta propia y sin el auspicio de un maestro guiador.<sup>39</sup>

Colio forma parte de la historia creada por el colectivo “Telón de Aquiles” que le abre una nueva perspectiva para proyectarse en el mundo teatral, ha tenido presencia en varias Muestras de La Joven Dramaturgia Mexicana en Querétaro.

Su carrera sigue en auge, su labor teatral es diversa pues ha incursionado en actividades como la adaptación, producción y dirección escénica en México,

---

<sup>39</sup> *Ibid.* García (2008)

Nueva York y España. Ha colaborado en lecturas dramatizadas, encuentros, mesas redondas y conferencias, en donde ha hecho ver su gran compromiso, entrega y pasión por la actividad teatral.

### **3.2 Obras teatrales.**

Dentro de la obra dramática de Bárbara Colio se pueden mencionar los siguientes títulos:

- Pequeñas Criaturas Salvajes
- Vuelve cuando hayas ganado la guerra
- I Castrati
- Carnada
- Casi Transilvania
- La Bala
- Semilla de fresa entre los dientes
- Cranberry.
- El día más violento.
- Usted está aquí.
- Cuerdas.
- Pequeñas Certezas.
- La Habitación.
- STUCK (Ópera).
- Gira, gira Nicolás (teatro para niños).
- La Boca del Lobo.
- Ventana Amarilla.
- La tarde en que los amantes se encontraron por primera vez.
- A propósito de Alicia.
- Teoría y práctica de la muerte de una cucaracha (sin dolor).
- Bajo Llave.
- Ascenso.
- Intimidades

Lo que alimenta a la acción teatral es el conflicto dramático. Personajes acordes a su realidad y momento histórico, a su lógica de acción que determina su trayectoria y composición, esto es algo que Colio no desconoce; hábil en la construcción de caracteres, sus obras se ajustan a la realidad de sus personajes. Personajes que deambulan en una lógica psicológica bajo distintas matizaciones y tonalidades.

***Cranberry*** pieza dramática bajo un tono de humor negro, donde Colio establece una nota muy peculiar: “Monólogo para actriz que no le gusten los Romeritos”.

La propuesta de este texto dramático es: “Explorar las situaciones en las que las palabras no son reconocidas en un primer momento pero que si se les relaciona con algo de inmediato cobran sentido”. (NOTIMEX, 2011)

Recrea a una mujer que se encuentra buscando recetas y menús navideños. Principalmente una lata de cranberry, mucho más difícil de encontrar que un tamal en cualquier esquina. La obra enfatiza las peripecias previas que se viven en la cena de navidad.<sup>40</sup>

En la obra ***El día más violento***, Colio desde una perspectiva no realista y poética establece un mensaje muy conmovedor:

*El día más violento* no es una obra sobre la Revolución. Es una obra sobre dos hermanos, su fidelidad, su complicidad, su fraternidad, sus ideales, sus frustraciones. Es sobre la violencia que revoluciona el alma, el perder lo que se ama. Es una obra sobre una mujer contradictoria, piadosa y violenta, enérgica y epiléptica, de fina educación y trasgresora. Que vivió lo suficiente para darse cuenta que perdió cada una de sus propias apuestas. (Colio, 2011:17)

Carmen Serdán es la protagonista de este drama, una mujer cuya familia le quita el crédito como heroína, concediéndoselo a su hermano Aquiles, el día 18 de noviembre de 1910, día en que el ejército irrumpió en su casa y que simbólicamente dio inicio a la Revolución Mexicana.

---

<sup>40</sup> Las voces del teatro (2012). ***Lectura en voz de su autor “Cranberry” para una actriz que odie los romeritos.*** Obtenido el día 3 de mayo de 2016 de [http://m.youtube.com/watch?v=Fa5\\_pKalul0](http://m.youtube.com/watch?v=Fa5_pKalul0)

En voz del personaje Carmen se enfatiza el sentir nostálgico de una patria que no vio consumada su Revolución, *Los héroes se mueren jóvenes*.<sup>41</sup>

*El día más violento es sobre los días antes, sobre los de ahora. Es sobre un deseo pedido a un cometa. Es un viaje que se arrulla con el silbido del tren y el sobresalto de los sueños lúcidos. (Colio, 2011:17)*

El ser humano se conforma de dos elementos: la parte etérea o espiritual y la que conforma la personalidad: ego, pensamientos, creencias, cultura, declaraciones, emociones, trances y lenguaje. Estos filtran la manera en que se ve el mundo.<sup>42</sup> Si se lleva esta teoría a la creación del personaje, es lo que da valor al entendimiento de la psicología, la diferencia entre simple y complejo, el acercamiento a lo realista o no realista y que desemboca en la tonalidad.

La mayoría de los personajes se colocan en su ego, es lo que genera su conflicto, su confrontación con su propio devenir, razón de ser y estar en su contexto geográfico e histórico. Esta perspectiva teórica y en confrontación con la dramaturgia de Bárbara Colio, es lo que da trascendencia a sus personajes.

Respecto al ego se puede rescatar la siguiente idea tomada del libro ***El arte de conocer*** de Alejandra Llamas.<sup>43</sup>

...los seres viven siendo el ego, viven en un falso sentido del ser que necesita una historia en la cual existir y a través de la cual justificar sus acciones, reacciones, emociones y objetivos de vida. (Llamas, 2013:24)

Esto no es ajeno al personaje de Carmen Serdán, presa de sus pensamientos, deambula entre la vigilia y los sueños, víctima de epilepsia, esperó toda su vida a que la Revolución le hiciera justicia y que sus momentos de trances la colocaran en una línea débil entre la vida y la muerte. Para Carmen la vida le jugó una mala partida, su creencia genera la necesidad frustrante de una muerte temprana, intenta aminorar este sufrimiento, refugiándose en sus recuerdos y sublimando con ello lo que no fue:

---

<sup>41</sup> *Op. cit.* Colio. P.33.

<sup>42</sup> Llamas, Alejandra (2013). ***El arte de conocer***. México. DEBOLSILLO clave. P. 24.

<sup>43</sup> Alejandra Llamas. Autora mexicana, fundadora del Proceso MMK. Ha pasado muchos años estudiando caminos modernos y antiguos hacia la plenitud. Recibe influencia de los filósofos Byron Katie y Eckart Tolle.

**Carmen muerta:** (*comiendo un dulce de leche*) yo una vez me morí. De veras. Me acuerdo bien. Estaba en el salón y, me desplomé. Así nada más. Caí. Mi oreja quedó pegada al piso de madera. Podía escuchar los pasos de mamá: toc toc toc toc toc de un lado al otro...

...Aquiles, tú sabes que no me puedo morir. No ahora. No te dejaría. Haz algo. ¡Ya no llores Mamá, carajo! Mi dedo... acá. Véanlo. No estoy muerta. ¡No me recen! ¡No me entierren! Saquen ese maldito incienso, me ahoga. (Colio, 2011:25)

Para Alejandra Llamas los pensamientos se vuelven historias no investigadas que se transforman en teorías acerca de la realidad:

Inventamos una historia que justifica nuestra posición insegura, rara o fuera de lo real, para darnos cuenta más adelante de que nuestro cuento era sólo fantasía que no tenía que ver con la realidad, lo que nos provocó vivir sin la posibilidad de estar en paz. (Llamas, 2013:34)

***El día más violento*** está conformado de recuerdos, anhelos, ideales, luchas perdidas y trasposiciones en el tiempo. Carmen se desdobra en su propia historia, sus pensamientos no la dejan en paz. Heroína destronada, mujer atormentada que ve su ideal revolucionario inacabado:

**Madero:** Cuando salga por esta puerta. Va a encontrar un México distinto. Esa pregunta me la va a contestar usted.

**Carmen joven:** Salir por esa puerta. Aquí. Más de seis meses aquí. Aquí hay personas a las que allá afuera tenían como esclavos. Violaban a sus hijas, a sus mujeres, las hacían... los hacendados no tenían temor de Dios con ellos. Les rompían el alma a latigazos. Aquí los he visto, oído, sus huesos se salían de la piel. Están enfermos. No pueden siquiera levantar la cabeza. Clavada en el piso. Y ellos, también, con machetes, con sus uñas, lucharon. Por usted. Por la Revolución. Se les dijo que así tendrían... algo. Pero los trajeron aquí. A los que atraparon. ¿También viene por ellos, verdad? Va a liberarlos. Cada noche escucho rodar las carretillas, han matado a casi todos, en montones, carretillas llenas de pedazos de cuerpos salen de aquí adentro hacia no sé dónde. Esas personas no tenían, no tienen nada, sólo hambre. Hambre.

**Madero:** Tranquila. Eso terminó.

**Carmen muerta:** ¿En seis meses? (Colio, 2011:51)

Existe una diferencia entre el dolor y sufrimiento. El dolor es un acontecimiento que lastima, cuando el dolor desaparece; el sufrimiento queda cuando pensamos en aquello que todavía hiera. El sufrimiento se desprende del pensamiento y del recuerdo y estos son ilusorios:

**Arquitecto:** A ver, entonces usted estuvo presente en——

**Carmen vieja:** Entraron a mi casa. Me defendí. Maté. No ponga esa cara, lo sé porque se me quedó una bala aquí metida. (*Señala su costado izquierdo*) es una floja. No hizo bien su trabajo.

**Arquitecto:** Debe recordar muchísimas cosas.

**Carmen vieja:** Los recuerdos no son de fiar. Sólo los sueños. ¿Usted sueña con su hermano?

**Arquitecto:** ...No. (Colio, 2011:32-33)

En la obra **Cuerdas**, Colio expone el sentir de tres hermanos Peter, Paul y Prince, los cuales ante un llamado de su padre enfermo, se ven en la necesidad de un reencuentro forzado en un aeropuerto:

**Peter:** Dijo que fuéramos los tres.

**Paul:** Técnicamente no lo dijo, lo escribió. Bueno, suponiendo que él lo escribió, o que se lo dictó a alguien. Que bien a bien es lo más seguro si es que es cierto lo demás. Y si es así, no lo pudo haber escrito él. Quizás sólo le dijo a alguien: “Escribe este recado por mí, que diga más o menos tal”, y el que lo hizo puso eso de “es prioritario que vengan los tres”, porque le pareció correcto o quería completar el renglón. A veces la gente se pone muy creativa con los enfermos, creen que así les ayudan. Además de la palabra “prioritario” no me suena que sea de él. (Colio, 2010:6)

La obra evoca los recuerdos, trances, pensamientos y declaraciones convertidos en decretos. Cada hermano conserva su propia percepción de sus recuerdos, su empatía y antipatía hacia su padre, el cual es un malabarista envejecido y quiere dar al público su último acto.

La creencia es algo que se ha decidido tomar como verdad.<sup>44</sup> Los seres humanos le dan poder y fuerza a esas creencias, éstas pueden determinar la armonía y el conflicto en la interacción humana. Los padres fundamentan y dan valor a esas creencias:

**Peter:** Uno debería escoger qué se hereda y qué no. Eran horribles ésas dizque vacaciones en el lago. Prefería reprobar en la escuela, que me castigaran, que me dejaran solo en casa, pero por más que hacía, no, nunca pude evitar que fuéramos. Yo no quería, no quiero caminar en el aire. Me obligaba a subirme en esa cuerda atada a dos árboles, a más de dos metros de altura, si yo apenas medía uno. (Colio, 2010:27)

---

<sup>44</sup> *Op. cit.* Llamas. P. 43

Los trances son momentos del presente que evocan una circunstancia similar, despertando las sensaciones y emociones de lo ya vivido.

Price sufre de claustrofobia, de los tres hermanos, es el más inseguro, el perdedor, pero el más humano y sensible de los tres:

**Prince:** Al caer me lastimé la planta del pie. Pues porque andaba descalzo y me tuve que brincar por la ventana. A ustedes dos les daba mucha risa dejarme encerrado en el baño, y siempre era tu idea Paul, pero tú Peter, tampoco hacías nada. Claro que lloraba mucho, me asusta estar encerrado. No sé porqué a ustedes les daba tanta risa. Lo bueno de esa cabaña cerca del lago era que ahí sí había una ventana en el baño. (Colio, 2010:18)

En el texto ***Usted está aquí***, se genera una crítica social en donde Colio hace un distanciamiento certero. La obra se ubica en Tebas y plantea un momento simbólico en voz de uno de sus personajes:

**Locutora:** Esta mañana, los habitantes de Tebas fuimos sorprendidos por un hermoso espectáculo. Escuche usted: Cientos de pájaros cruzaron nuestro cielo rumbo al norte, dejando boquiabiertos a los ciudadanos que a esa hora se trasladaban a sus lugares de trabajo. Esta desconcertante emigración de aves fuera de temporada, tiene confundidos a los expertos que aún no pueden asegurar la causa del éxodo. (Colio, 2011:6)

Los pájaros han emigrado pues la ciudad de Tebas ya no les brinda la seguridad para su sobrevivencia. Se genera el dolor y sufrimiento de Ana ante el secuestro de su hijo, una mujer que confía para después convencerse de que no se puede esperar ya nada de una ciudad que no le da respuestas; de los medios de comunicación que manejan la creencias sociales; pues en un principio enaltecieron su lucha y después la dieron al olvido, al igual que todos sus habitantes. Una obra escrita bajo rupturas temporales y espaciales.

***Stuck***, obra operística en donde de manera asfixiante y enajenante la autora hace ver cómo las grandes urbes obligan al hombre a ir *siempre adelante*, sin saber exactamente a dónde ni porqué. Una urbe en donde los pensamientos se ven bloqueados y el ser humano ha perdido su capacidad de vivir en su presencia.

La atmósfera se respalda por sonidos atmosféricos: tráfico, claxon y bullicio de la gente que pone en evidencia el caos mental, emocional y espiritual al que ha llegado; seres sin rumbo exacto ni objetivos claros.

En la obra infantil ***Gira, gira Nicolás***, se determina de manera poética, la vida científica de Copérnico, los últimos días en donde el científico confronta uno de los conflictos más trascendentales de su existir; decir la verdad. En un momento histórico en donde alzar la voz y sostener la honestidad, implica la muerte:

**Copérnico.**- ¿Qué dices? Eso no es posible, incluso yo lo condeno.

**Bruno.**- Giramos alrededor del sol y aunque siga siendo él, el centro de nuestra máquina, es solamente una estrella más entre las innumerables estrellas que son también soles como el nuestro donde otros mundos giran alrededor de ellas y a la vez otros/

**Copérnico.**- ¡Calla! Si eso que dices fuera cierto, existirían un sin fin de planetas girando alrededor de esos otros soles, y en ellos, otros hombres observándonos desde arriba de otras torres como ésta. Ignorándonos como nosotros a ellos. Sería escalofriante, no estaríamos solos en el universo.

*Bruno hace un gesto optimista de “quizás”.*

¡No! me niego a atreverme a pensar en ello siquiera ¿Y dices que te inspiraste en mí?

**Bruno.**- Como lo hicieron Galileo y Kepler y Newton.

**Copérnico.**- ¿Otros fanáticos esquizofrénicos como tú? Quiero hablar con ellos ¿Dónde están?

**Bruno.**- Galileo fue víctima de la inquisición. La madre de Kepler fue acusada de brujería. Y “Sir Newton”... si no fuera porque le cayó esa manzana en la cabeza y se le ocurrió lo de la Teoría de la fuerza de Gravedad, no sé qué hubiera sido de él. ¿Quién lo hubiera creído?, ahora es uno “de los íconos de la ciencia” ¡Bah! Un arribista es lo que era, si lo hubiera conocido de cerca... (Colio, 2004:12)

En su obra de tono realista ***La boca del lobo***, Colio ubica la acción en un cabaret de mala nota, al respecto la autora comenta:

El cabaret es como un lugar sui géneris es como el mundo exterior, el camerino significa para ellas salvaguardarse, es su pequeño universo, su pequeño palacete que es por demás miserable y patético. De donde se transforman de mujeres comunes y corrientes a mujeres con lentejuelas, y con el espíritu que les da la luz del escenario las hace sentirse con otro tipo de vida, más glamorosa. (Proceso, 2016)

La obra nos confronta con dos personajes Lucrecia y Mina, dos cabareteras que han dejado en ese sitio sus sueños, vivencias, juventud, aspiraciones y

anhelos de amar. Lucrecia ha decidido abandonar el oficio, en su lugar entrará Amparo, una jovencita asustada e inexperta que será iniciada en ese apabullante medio. El encierro simbólico de ese camerino diminuto y asfixiante marca y enfatiza la vida de los personajes que lo habitan.

La autora juega simbólicamente y traduce estos símbolos bajo el sentir del pensamiento, las creencias, el ego, el humor, la ansiedad, la alegría y tristezas de sus personajes. Un abanico de emociones, creencias y sentimientos que se integra hábilmente con la acción y escritura de sus textos dramáticos. Esto lo vemos en su obra ***La ventana Amarilla***, ubicada en algún lugar de nuestro país. Al respecto Carlos Valencia comenta:

Estoy junto a la ventana de una gran casa, de cualquier casa, al norte de la ciudad, al sur del país, en la frontera, en cualquier ventana. Aún en la ventana más pequeña siempre llegarán las preguntas...  
...Tras la ventana del texto, encuentro que aquí está todo esto a bocanadas; el amor, fatiga, sueño, realidad. (Colio, 1998:9)

Colio crea tres personajes; Luisa, Diego y Mariana, que mantienen actitudes de alegría y apasionamiento ante el suceso de que ese día llegará una compañía cinematográfica norteamericana a grabar algunas escenas de una película. Escrita a manera de tomas, la autora deja ver la posibilidad de tres contextos en la vida de estos tres personajes: tres enfoques, tres tomas, tres realidades; trasposición del cine al teatro y la vida misma.

En la obra ***A propósito de Alicia***, Colio nos confronta con tres realidades que se integran haciendo que el espectador dude acerca de cuál de esas realidades está más cercana a la realidad misma. Con transposición del tiempo y espacio, Colio crea cuatro personajes; Emma la escritora; Carlos, la expareja; Alicia la novia y el Peluquero.

Emma y Carlos, en la realidad central, comentan acerca de la última obra escrita por Emma, su historia se relaciona con la primera realidad, supeditada por la interrelación entre Alicia y el Peluquero, el cual es el clásico estilista homosexual que motiva a Alicia a tomar una actitud de dignidad después de que ésta es plantada el día de su boda. En una tercera realidad, Alicia no es la novia abandonada, el Peluquero no es el clásico homosexual; la chica se prepara para

su boda. La felicidad se ve trastocada por el envenenamiento de la vecina, lo irónico de la vida se manifiesta:

**Peluquero:** Permítame el peine. ¿Pero qué le pasó señorita?, ¿acaso fueron cosquilleos por los nervios de la boda?

**Novia:** No, ojalá fuera eso. La desconsiderada de mi vecina. Eso de hacer sus numeritos justo en la víspera de mi boda no se vale. Todo el edificio fue un alboroto, lleno de policías y de gente haciendo preguntas. Lo bueno que mi mamá, que siempre sabe qué hacer, le dijo al oficial: “Mire, señor oficial, estamos celebrando el matrimonio por lo civil de mi hija Alicia, mañana es la boda por la iglesia y le suplico nos dispense. Aunque Emma era nuestra vecina siempre llevó una vida muy desordenada de la cual nosotros no sabemos nada.”...

...

**Novia:**... Ah, te digo que no es todo. Hasta me da pena contarlo, es que es muy feo, hasta me da no sé qué, ¿por qué la gente hará esas cosas? Pues resulta que... pero que quede sólo aquí, ¿eh? Que resulta que Emma antes de que... eso que ya te dije... pues se llevó entre las patas a otro cristiano. (Colio, 1988)

En ***A propósito de Alicia***, Colio plantea un argumento inteligente, en donde expone las diversas percepciones que se pueden tener de la realidad: la realidad teatral que vive el espectador; la del personaje Alicia creado por Emma, la que viven Carlos y Emma en donde se plantea la filosofía de la vida, los pensamientos transformados en recuerdos que ya no existen; y la realidad aparente de la verdadera Alicia que cuenta el suicidio de Emma y cómo arrastra a Carlos a su muerte tras una invitación a tomar el café. Realidad teatral, vida, muerte y finalmente; realidades aparentes.

En ***Teoría y práctica de la muerte de una cucaracha (sin dolor)***, Colio confronta nuevamente el tema de la muerte y la ironía de la vida. El personaje *Él* organiza una fiesta sorpresa, se graba a sí mismo en la preparación de la misma, el video será un regalo de aniversario para su amada, absurdamente el destinatario del video está en el cuarto contiguo agonizando. Se exalta un mensaje cargado de ironía: “El amor entonces, se mezcla con el dolor, el hartazgo, la soledad, los secretos. Dicen que las cucarachas serán las únicas que podrán sobrevivir a la destrucción del mundo”. (Colio, 2016)

Realidad científica traducida en creencia para la dramaturga. Al final la sobrevivencia está supeditada por la ley del más fuerte.

En la obra ***Vuelve cuando hayas ganado la guerra*** Colio plantea el siguiente argumento:

Es una historia algo ruda. Miguel, Ofe y Javi son tres personajes familiares: intolerantes, racistas, apáticos, malinchistas, temerosos, solos, desprotegidos, urbanos, como cualquiera de nosotros, es una obra sobre irse y regresar. O sobre la imposibilidad de realmente irse, y realmente regresar. (Carretera 45, 2016)

El sufrimiento se supedita por la esclavitud del pensamiento, la victoria del ego sobre la conciencia, los pensamientos que bloquean y no permiten la plenitud y felicidad en los personajes.

En ***I Castrati*** dos desconocidos coinciden en la sala de espera de una veterinaria, han llevado a sus gatos a esterilizar. Las voluntades y el deber se contraponen: uno está a favor de la castración; el otro no. La intervención quirúrgica dura 15 minutos, tiempo idóneo para que quizás alguno de los dos cambie de opinión.

***Carnada*** está inspirada en ***El Rey Lear*** de Shakespeare, la obra aborda las debilidades de la condición humana ante la extinción y la muerte. En esta obra Colio propone que los herederos al trono de Lear sean varones. Acerca de esta obra la autora comenta:

*Carnada* sucede entre carros, gasolina, arrancones, humo y caminos conquistados. Una historia crepuscular, de consecuencias, donde el ser humano choca inevitablemente contra el destino que él mismo ha pulido con sus manos. ¿Qué es lo que realmente poseemos? ¿Heredamos por compartir o por el ingenuo deseo de permanecer? Vamos, hoy día ¿Tenemos siquiera algo que heredar? ¿Con qué piezas hemos construido nuestra fortuna? En su Ford 75, Rey regresa, ha llegado a la recta final de su vida, en la que repartir su único y máspreciado reino entre sus hijos, que ya no lo recuerdan. Rey es el último bastión de esa generación a punto de extinguirse, concebida entre el arco y la piel. Pero nosotros hemos nacido entre el plástico y lo desechable. No hay conciliación. La carnada es la falsa imagen del manjar, con esa adulación ante la verdad. Diferencia difícil de distinguir ante la mirada de la vejez, que sólo desea, irse en paz. (CNT, 2013)

De nueva cuenta Colio evoca la gran urbe, en donde los pensamientos y la individualidad se desarticulan. La esclavitud del pensamiento, la preservación de la imagen por medio del recuerdo, la inmortalidad y trascendencia son ilusorios ante la presencia de la muerte.

En la obra **Ascenso**, Colio crea al personaje de Margarita y con ella enfatiza la situación de la mujer en su interacción social. Las expectativas, las necesidades y las ilusiones de la mujer frente al mundo laboral masculino, en donde los engaños y el abuso se centran en el poder físico, la persuasión y el abuso sexual. Margarita es una secretaria que tras un accidente al derramarse su café en su blusa, se traslada al baño para limpiar el catastrófico accidente y ensayar la manera en que confrontará a su jefe Ramón, el cual ha sido ascendido. Margarita mantiene la esperanza de que su jefe la lleve consigo, al piso de los triunfadores; sus pensamientos la conducen al sufrimiento. Cree que podrá trabajar en su propio cubículo y tendrá la luz de su propia ventana:

**Margarita:** Ingeniero, la política de la empresa... ¡Me importa un carajo! (Alterada.) ¡Quiero mi ventana! Mira, Ramón, puedo... puedo denunciarte... si no me llevas al quinto piso... ¡Te denuncio por acoso sexual! Me he aguantado todas tus nalgaditas y tus pellizquitos y hasta aquellas “horas extras”. Y yo no empecé, ¿eh, Ramón? ¡Fuiste tú y tus dictados de última hora! Yo he guardado una excelente reputación en este lugar y no dudo que el sindicato se pondrá de mi lado. Y eso no te conviene, chiquito, no, señor, tu nueva dirección se vendría abajo y no creo que sea lo que quieres, ¿o sí? ¡Tú decides! ¡O me llevas al quinto con mi ventana a la calle, o nos venimos abajo todos! (Colio, 2002:2)

Lo que no se imagina es que su Jefe tiene otros planes, no importando que Margarita se haya convertido en su amante. En este personaje se refuerza su creencia de que no es capaz de sobresalir de manera individual y de empoderarse de su ser. Al final, y de manera irónica, se enfatiza el mensaje de la autora, “Los ascensos no siempre son hacia arriba”.<sup>45</sup>

Las obsesiones, fanatismo, enajenaciones y curiosidades se manifiestan en los textos dramáticos de Colio.

En la obra **Intimidades** la escritora invita a vivir un momento de intimidad y voyerismo por accidente. *Él* se queda encerrado en el baño de su nuevo apartamento al escuchar voces, decide investigar la procedencia de ellos, quita una rejilla y escucha a El Rey y La Gorda en su intimidad.

---

<sup>45</sup> Bárbara Colio. **Ascenso**. Obtenido el día 8 de mayo de 2016, de [http://www.barbaracolio.com/html/teoria\\_y\\_practica.html](http://www.barbaracolio.com/html/teoria_y_practica.html)

En *Pan y Circo* se observan las reacciones de sus personajes, su apasionamiento, su entrega ante el partido final de la selección mexicana de fútbol.

La televisión, el fanatismo y el fútbol cobran más importancia que el peculiar hecho, a manera de una realidad aleatoria; del enfrentamiento a balazos entre la policía y el narcotráfico, conflicto cercano al hogar de esta familia y que de la misma forma está siendo televisado.

Retomando el tema del cine, Colio escribe la obra *Casi Transilvania*, título que hace referencia a los artistas que vampirizan la realidad.<sup>46</sup> Al respecto de la obra Colio comenta:

¿Quién se va de vacaciones a Transilvania? Nadie. Podríamos preguntarle a la gente y te aseguro que la mayoría creería que ni siquiera existe, que es sólo una locación inventada de una película a blanco y negro de vampiros. Y sin embargo todos podríamos jurar que sabemos todo sobre Transilvania, que hemos estado ahí. Casi ahí. (La Prensa, 2015)

El texto dramático confronta a varios personajes, su anhelo y visión acerca de la fama; el reconocimiento y el aplauso por su sensibilidad creadora. Hugo quiere filmar su última película pero una serie de peripecias e incidentes van en contra de su objetivo. Alrededor de la necesidad de Hugo, está una amante que exige un papel en la cinta, la esposa de Hugo; Julia que es la guionista y productora económica, además de una mesera que anhela actuar.

El teatro de Colio enfatiza sus experiencias vividas en las grandes urbes y conglomerados como México, España, Londres y Nueva York. Las grandes ciudades hablan de personajes alejados de su presencia, víctimas de la sobrevivencia, exaltación del ego, presos de los pensamientos y creencias individuales y sociales. De su conflicto ante la trascendencia histórica; de la ansiedad ante su finitud y su desoladora frustración por el anonimato.

### 3.3 Propuesta dramatúrgica.

---

<sup>46</sup> Andina, agencia peruana de noticias. (2015). *Comentario de la obra de teatro en cartelera Casi Transilvania*. Obtenida el día 08 de mayo de 2016, de <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-comentario-a-obra-teatro-cartelera-casi-transilvania-556622.aspx>

La Generación Narratúrgica ha sido el germen de nuevas ascendencias de escritores. Profundizando en la dramaturgia de Bárbara Colio, en una entrevista que le hicieron, ella afirmó acerca de los propósitos de su escritura:

...mi dramaturgia tiene en la mira, la constante indagación del cruce de fronteras de lo humano, la descolocación de la aparente estabilidad de la cotidianeidad, la exploración de las diferentes direcciones a las que una pequeña decisión te puede llevar, el rompimiento del mundo de los personajes tal como lo conocían, y dejarlos apenas de pie en uno nuevo, en donde puedan volver a construirse.

En un teatro que desmenuce el lenguaje de la calle, del espejo, del susurro, del secreto. Que se borde en los límites de la hilaridad y el laconismo; un teatro que enfoca de lejos y de cerca cada uno de sus componentes dramáticos. Tejo una dramaturgia hacia ambos lados de la escena, que otorga y reserva claves, puridades, para que el espectador construya y complete con ella, su propia historia. Un teatro que despierta en el mismo país en que vivo y que habla de él. Un teatro que no le da la razón a nadie, ni concluye en solución alguna. (Santana, 2007)

Bárbara Colio sostiene que cuando escribe piensa en cómo funciona la vida, antes que en la escena misma. Sus obras no tienen una conclusión y cada espectador debe armar las piezas. La acción termina cuando el personaje empieza a vivir una vida distinta a como hasta entonces la conocía.

La estructura dramática de sus obras es muy elaborada, ofreciendo a la acción diversos juegos dramáticos y espaciales. El lector que tiene conocimientos teatrales, no deja de imaginarse lo fascinante que es para el director escénico, montar cada una de las escenas, que van en un ritmo de sutilidades, introspecciones y exacerbaciones emocionales. Los argumentos son construidos escrupulosamente, son cerebrales y a la vez con una carga de humor que va de lo cómico a lo negro, en ellos se enraman impresiones a través de las palabras, silencios y acciones.

La dramaturgia de Bárbara Colio, no desarrolla temas relacionados directamente con los acontecimientos de su realidad fronteriza, su escritura opta por un teatro íntimo, personal, en el que la constante es la exposición de caracteres solitarios, a veces marginales, en búsqueda permanente de una renovación vital.

Nos confronta con la soledad contemporánea del hombre y la mujer, acentuándose este aislamiento con las nuevas tecnologías, ofreciendo una

aparente comunicación, que sólo refuerza la incomunicación en que están inmersos los personajes.

Los personajes han sido creados por la autora a partir de sus paranoias, sus amigos, conversaciones propias y ajenas:

... a todos los conozco bien. Los he visto, escuchado, encontrado por ahí. A veces aparecen en una frase, en algún gesto que veo y de ahí los armo con un tanto de imaginación. En la calle está todo lo que uno necesita para escribir. Como es la piedra al escultor, para un dramaturgo, su principal material de trabajo es el ser humano; uno, el otro, el desconocido, el que sueñas. (Frutis, 2011)

Son el punto de vista que Colio tiene acerca de la naturaleza humana y de su angustia a desaparecer.

Acerca del teatro para niños Colio comenta:

Yo tengo solo una obra escrita y pensada para niños *Gira, gira Nicolás*. Aún no he tenido la experiencia de verla montada y me gustaría mucho poder hacerlo. Escribir obras para niños es un objetivo difícil, la llamada "infancia" evoluciona vertiginosamente en estos días. El teatro para niños es un área en la que menos prejuicios se deben tener. Admiro a quien lo hace bien y hace que los niños se acerquen al teatro, no para ser "educados" si no para disfrutar, conocer, compartir y, quizá, encontrarse un poco ahí. (Frutis, 2011)

El progreso dramático de los personajes lleva al espectador a un final en el que siente que algo se ha roto, cambiado y que ya nada va a ser igual. Las voces de éstos son de una aparente calma sostenida hasta el final, voces potentes y misteriosas que presagian un terrible final.

Diálogos y monólogos conviven creando una secuencia anacrónica donde el pasado también se materializa en el presente, generando un ritmo de desarrollo ágil y penetrante.

Colio ha creado una trama vertiginosa donde no existen tiempos muertos. Todos los personajes se encuentran inmersos de forma igualmente activa en el conflicto colectivo y personal, manifestando formas corales.

Los personajes se sumen en la necesidad de encontrar su identidad, actuar, proyectar y comprometerse. Alrededor de temas como el amor, la orfandad, lo clandestino, la adopción, el aborto, la lucha por la vida, etc., se muestra un

cotidiano, que parece extraído en ocasiones del realismo fantástico, introduciendo a imágenes dispares.

Le parece importante que el texto teatral llegue al público, no necesariamente bajo un montaje formal, al respecto de ello Colio comenta:

Para mí es muy importante tener ese acercamiento con la gente que le interese la dramaturgia porque me parece importante mostrar al público este tipo de obras que no necesariamente tienen que llegar al montaje, porque es una manera muy efectiva de acercar a los públicos a la dramaturgia mexicana. (NOTIMEX, 2011)

La autora ha podido crear una dramaturgia nacional, su virtud como artista radica en que ha logrado involucrarse con la política cultural de manera sana y competitiva, pues lejos de escribir obras panfletarias, sus dramas son inteligentes, de indagación y reforzados en el conocimiento teórico y técnico de la construcción dramática.

### **3.4 Bárbara Colio como representante de la Generación Narratúrgica.**

En una entrevista realizada a Colio ella afirmó que no tenía idea a qué generación de dramaturgos pertenecía.

La literatura y en particular el teatro buscan crear un orden y ciclo histórico. La mayoría de las veces son punto de referencia en la investigación, haciendo obligatorio entrar a fondo y lograr con ello un análisis más puntual, en cuyo propósito está ubicar una generación por cronología y por forma de escritura. Dos aspectos muy diferentes, pues se sabe de antemano que muchos escritores fueron renovadores y determinaron vanguardia en su momento histórico.

La vida dramatúrgica de Colio comenzó a finales de los 90's y su vida creativa como autora sigue en auge. Formó parte del colectivo "Telón de Aquiles" de donde se desprenden los dramaturgos más emblemáticos de la primera década del siglo XXI.

Llevando a cabo una cronología, los inicios de Colio se determinan por una escritura posmoderna y se consolidan hacia la escritura narratúrgica. Es decir, respaldada por dos generaciones: la Novísima Dramaturgia y la Generación Narratúrgica.

Dos aspectos que sobresalen como forma de escritura de estas generaciones son: la enajenación de los medios televisivos y cibernéticos; y la narración como suplantación del diálogo.

La Generación Narratúrgica está conformada más por hombres que por mujeres dramaturgas. En capítulos anteriores se ha establecido lo difícil que ha sido para esta generación colocarse en el gusto del público y trascender dentro de la historia del teatro en México.

En cuanto a la generación de dramaturgas mexicanas, se ha mencionado a autoras como Sabina Berman, Zaria Abreu, Conchi León, Irela Villers y Verónica Musalem, la escritora Ana María Vázquez comenta al respecto:

...surge una nueva mujer, la Tercera Mujer, más segura y triunfante, es entonces cuando llega "la otra gestación", la creativa. La dramaturgia mexicana actualmente lucha en solitario; contra sí misma, contra su propia sensación de vacío que intenta llenar con otra "vida", la literaria y ésta, no siempre lleva un curso grato. (Ynclán, 2001:227)

Ana María Vázquez sostiene, además, que en los noventas, las mujeres que se dedicaban a escribir era un pequeño grupo conformado por 150 escritoras, entre las que se encontraban poetisas, ensayistas y dramaturgas. La cartelera teatral de esos momentos se encontraba vacía de la dramaturgia femenina. En 1999 la panorámica teatral era desoladora:

Tan solo en la capital del país existen 100 teatros con un aproximado de 120 obras en cartelera, de las cuales 76 están hoy en temporada regular con 43 de autores mexicanos y solamente 7 son obras de dramaturgas y de éstas, 3 son extranjeras. (Ynclán, 2001:229)

En esos años, vivir en el interior era un error dado el centralismo que se vivía. Para ese entonces sólo existía una editorial especializada en investigación teatral: Editorial Gaceta fundada por Edgar Ceballos.

La SOGEM (Escuela de la Sociedad General de Escritores de México), tenía registradas 60 dramaturgas de las cuales 15 estaban destacando.

La promoción de la dramaturgia femenina en palabras de Elisa Ontiveros Delgadillo:

... ha corrido a cargo de las mismas escritoras: unas toman sus obras para ir a “ofrecerlas” a los directores y/o productores. En muchos casos, ellas son las que aportan el capital para que sean representadas o bien deciden montarlas ellas mismas. Otro recurso muy socorrido es acudir con amistades para dar a conocer sus obras en pequeños círculos de lectura. (Ynclán, 2001:47)

Para la escritora Reyna Barrera la dramaturgia femenina sigue pasando por circunstancias de “género” pues las becas, programas, apoyos económicos, reconocimientos y otros aspectos son otorgados todavía a los hombres. Aunque Teresa Riggen afirma que la difusión de obras escritas por mujeres tienen más que ver con el problema económico que con el de género.

Lo que distingue a esta generación de escritoras mexicanas es el desarrollo de sus temáticas, Reyna Barrera comenta al respecto:

La figura dramática de la mujer que lucha, la que se enfrenta a una búsqueda personal como trayectoria revolucionaria, la que contribuye al cambio social, ha sido muy poco explotada en la dramaturgia femenina, salvo algunas derivadas del 68, como por ejemplo *octubre terminó hace mucho tiempo*, estrenada en 1974, *nomás que salgamos* (1988), de Gabriela Ynclán y *Paisaje interior* (1995) de Estela Leñero.

... en cambio escasea o no existen las de tema lésbico debido a la inseguridad y rechazo de las obras de factura femenina. (Ynclán, 2001:56-57)

Reyna Barrera puntualiza de una manera clara la situación en la temática de la dramaturgia femenina actual y que contrasta con la vieja escritura de los 50's a 80's:

Los viejos modelos de la mujer abnegada, entregada sólo al cuidado y amor de los hijos, recluida en su hogar, sin voz ni voto, la mártir, siempre fiel, resignada ante el misógino con el que le tocó vivir, esclava de su amo señor, dueño del harén o atada a su carcelero alcohólico, ya no es la mujer actual. Dichos prototipos han envejecido.

Las imágenes de mujeres azotadas, arrastradas, maltratadas, violadas y humilladas ya no caben en la dramaturgia contemporánea, excepto para denunciar tales actos. (Ynclán, 2001:57-58)

En palabras de Colio ella sostiene que su teatro parte de la vida misma y cómo esta funciona:

Lo que puedo decir es que cuando escribo teatro pienso básicamente en la vida y cómo funciona. Como dramaturga, pensar la escena implica concentrarme en la creación de personajes a quienes considero seres humanos con psiques

específicas, con historias particulares. Así busco reunirlos en situaciones determinadas y ver qué ocurre. Toda la estructura dramática va en función de estos personajes. (Jaramillo, 2009)

Para Colio el trabajo no ha dejado de ser arduo, es una mujer que permanece en constante actividad y que no desaprovecha las oportunidades para divulgar su trabajo y dar la posibilidad que otros también difundan el suyo.

Su condición de mujer no ha sido obstáculo para que su trabajo sea valorado en algunos ámbitos de la labor teatral: dirección escénica, actuación y producción escénica. No ve la política como freno a sus propuestas pues mantiene relaciones saludables con las distintas instancias culturales.

En la actualidad ha creado su propia empresa teatral denominada Barco Drama. En la cual Colio ha podido establecer sus propias fuentes de trabajo: estrenando, adaptando y dirigiendo sus propias obras teatrales y las de otros dramaturgos.

Barco Drama ha estrenado obras como ***Cuerdas*** y adaptado el proyecto ***Gente*** de Pérez&Disla. Ha establecido el programa ***Descorche. Conversaciones con los que hacen nuestro teatro.***

Con apoyo de la Embajada de México, Colio desarrolló un trabajo creativo en Singapur para crear vínculos teatrales entre México y este país.

Dado que su trabajo se ha desarrollado y consolidado en la primera y segunda década de este siglo, no es pretencioso determinar su escritura dentro de la Generación Narratúrgica desde un aspecto cronológico, habría que definir si sus textos dramáticos en formalidad contienen elementos de escritura para ser nombrado como narratúrgico.

### **3.4.1 La narraturgia en la obra dramática de Bárbara Colio.**

En el capítulo I, se han determinado los parámetros de escritura de la Narraturgia teatral, pudiéndose destacar aspectos como: presteza narrativa, exploración de diversos y propositivos espacios escénicos, lo narrativo en suplencia de lo dramático, ruptura de la mimesis, estructura abierta, texto para ser leído más que representado, reducción y supresión de las acotaciones, tragedia del hombre actual, la risa a modo de catarsis, incorporación de tecnologías,

multiplicidad de mensajes, fragmentación de la acción, negación, sobre apreciación, distanciamiento y desarticulación del personaje.

Se valora la posición de Bárbara Colio frente a lo narrativo, para esta dramaturga no hay identificación con esta forma de escritura, ella prefiere el diálogo dramático para llegar al alma de sus personajes, pudiendo rescatar los aspectos de mimesis, ya que la autora no deja de contemplar su entorno que se materializa en su creación artística.

Sus personajes no permanecen en distanciamiento dado el mensaje y la matización psicológica que conllevan. No existe negación de los mismos puesto que la autora llega al interior de ellos, rescatando sutilezas psicológicas, dolores, ansiedades, soledad y sufrimientos profundos. Sus personajes son cercanos a la realidad del devenir histórico de México. No pueden catalogarse como seres esperpénticos, grotescos o estafalarios, cercanos al no realismo y tono fársico; dado su tratamiento psicológico y lógica en su trayectoria.

La diversidad espacial en la obra de Colio no corresponde al mundo desarticulado de los personajes narratúrgicos, este se ajusta a la lógica de la acción, a la necesidad de una construcción histórica que se integra y funde en el mundo real y onírico del argumento; en la intencionalidad simbólica.

La obra de Colio se ajusta al diálogo y el monólogo, no hace uso del guión característico de la escritura narratúrgica. Los personajes son sujetos nominales o en pronombre personal. Lo despectivo refuerza la psicología y el propósito por el que fueron creados.

Las didascalias en la obra de Colio son variadas, la autora recurre a acotaciones que informan acerca del contexto histórico; generales que se identifican en el uso que la autora hace de las cursivas y los paréntesis y particulares en las cuales se descubre el estado de ánimo de sus personajes.

Sus obras han sido escritas para la representación, Colio es una dramaturga perspicaz que ha podido entender la estructura dramática de manera certera. No importa si su obra es abierta o cerrada, los argumentos que ha concebido dejan ver un gran conocimiento de la labor teatral, en donde se visualiza a una escritora que conoce a la perfección el espacio escénico, la acción

dramática, el manejo espacial y escenográfico, el interior y exterior en los impulsos de los personajes, el hecho escénico en su totalidad. Su objetivo es que su teatro sea presentado también a manera de lectura dramatizada, se justifica ante la necesidad de llegar a un público cada vez más amplio, no sólo el intelectual conocedor y amante del teatro, sino a todos los extractos sociales.

La tragedia del hombre contemporáneo, Colio lo presenta ante una mirada aguda, creando la risa ante el humor negro con el que traza a sus personajes. Lo irónico de la vida, lo que se observa como algo lamentable y destructivo, la autora lo presenta bajo tonalidades poéticas, simbólicas, análogas, cómicas, reales, oníricas, agrias, crueles; pero no distanciadas. Por ello, el uso del coro o narrador no es algo a lo cual recurra por regularidad la autora, ella prefiere hacer uso del diálogo o monólogo teatral. No genera rupturas de acción, sus realidades se plantean como momentos bien acabados y trazados para dar continuidad a ideas que pueden ser generadas por tomas, secuencias o exposiciones, pero no fragmentadas y determinadas por la ruptura teatral.

La incorporación de la tecnología en Colio está conectada más a un pensamiento posmoderno. La enajenación de la televisión, la incorporación de las ideas acerca del cine, trazan la realidad desoladora y enajenante en sus personajes.

El teatro de Bárbara Colio está integrado más a la realidad posmoderna de su propio devenir histórico. Sus personajes se insertan en la soledad e incapacidad de comunicación.

Sus propuestas apuntan a la mimetización de los planos de realidad, al juego temporal, a la reinterpretación de los planos escénicos a la integración de los medios tecnológicos y virtuales.

Sus personajes se convierten en estadística, se enfrentan al consumo, no son héroes pues se integran en el anonimato social. Desmitifica a los héroes patrióticos para presentarlos como seres desoladores, insertos en su pasado y en su fracaso histórico.

Colio parte de una idea que se valoriza hacia imágenes simbólicas y análogas. Recurre a un diálogo y acción realista o poético, a una necesidad mimética y a una construcción dramática bien construida y elaborada.

## Capítulo 4.

### Análisis comparativo semiótico de las obras *La habitación* y *Pequeñas certezas*.

#### 4.1 *La habitación*.

*La habitación* tiene en estructura una división de acción secuencial: 1 *La habitación*; 2 *El oro, al alza*; 3 *La rutina*; 4 *El guardia en acción*; 5 *Algo real*; 6 *Tejiendo las grandes verdades*; 7 *Reporte del guardia*; 8 *Un día en la playa, jugando a la pelota*; 9 *El precio del café*; 10 *La filosofía del perro triste* y 11 *La verdad*.

Secuencia 1: *La habitación*. Él observa a Ella dormir, vive en la indigencia y está dispuesto a vender las últimas cosas de valor que tiene. Él está tan apegado a la pantalla que mandó llamar a La Señora Gómez para que ésta cargue las cajas y las lleve personalmente a vender, se ha quedado sin café y busca en sus bolsillos las últimas monedas que le quedan; sale a comprarlo y pide a Ella que no se despierte.

Secuencia 2: *El oro, al alza*. La de las llaves habla por teléfono con una amiga a la que compra pulseras y accesorios de oro, no se percata de que la Cajera la está monitoreando con insistencia.

Secuencia 3: *La rutina*. Ella acaba de despertar, pregunta a Él si la observa; la noche anterior se emborrachó con vodka. Decide hacer ejercicio, Él llega apresurado, nervioso y preocupado, observa que Ella ha despertado, Ella le anuncia su partida, está molesta por esa relación enfermiza. La Señora Gómez va en busca de los objetos, Él no advierte de su llegada, La Señora Gómez se retira y al final Él avienta una de las cajas con objetos escalera abajo.

Secuencia 4: *El Guardia en acción*. Este personaje se encuentra jugando obsesivamente un juego electrónico, la voz insistente y alarmada de la Cajera no es atendida por éste. Una lata de café rueda hacia las puertas abiertas.

Secuencia 5: *Algo real*. Ella se percata de su soledad, en un pasado muchos hombres la visitaban en el sitio, ahora sólo queda Él, es una relación de codependencia, Ella se frustra por su soledad, Él trata de tranquilizarla.

Secuencia 6: *Tejiendo las grandes verdades*. La de las llaves es interrogada, niega que haya tenido algo que ver con la muerte de la Cajera, culpa al novio de la muchacha de los hechos.

Secuencia 7: *Reporte del Guardia*. Éste da su declaración, haciéndonos ver su rencor hacia la Cajera quien no lo aceptó en sus insinuaciones amorosas. Presenta el arma homicida con la cual fue ahorcada la Cajera, una bufanda.

Secuencia 8: *Un día en la playa, jugando a la pelota*. Él y Ella conversan y se sumen en una ensoñación acerca del mar, Ella le da su número telefónico, quiere conocerlo en persona, La Señora Gómez hace entrar al departamento a unos agentes quienes apresan a Él por el asesinato de la Cajera.

Secuencia 9: *El precio del café*. Se observa a Él en el “Supermercado de confianza” va a comprar una lata de café, la cajera se entorpece, le cuesta trabajo poner el rollo de papel a la máquina, cuando marca el precio de la lata descubre que el precio no ha sido autorizado, llama por altavoz, nadie asiste, Él en su desesperación por llegar a casa y ver a Ella despertar, mata a la cajera, huye, La de las llaves y el Guardia se percatan tardíamente de las súplicas de la Cajera, se embolsan el dinero de la caja y dan aviso a las autoridades.

Secuencia 10: *La filosofía del perro triste*. Ella se encuentra en medio de la calle, toca a la supuesta casa de Alma, un joven que ha llegado al edificio con su perro la corre del lugar; Ella está sola y tratando de que Alma la perdone, comenta que Él no se volvió a comunicar y acepta que vivió en una no realidad.

Secuencia 11: *La verdad*. Se escuchan voces y diálogos inconexos que resaltan de manera sensacionalista la noticia de la muerte de la Cajera a manos de un asaltante y el robo de una cantidad incalculable de la caja cinco del autoservicio.

Ella se descubre sola, vivió en un estado evocador ante la presencia/no presencia de Él. Sus actos cotidianos son repetitivos: se levanta todos los días y observa su figura, hace ejercicio creyendo ilusoriamente que “sí sirve” y cada noche se

emborracha; todos los días bebe cerveza y esparce las botellas por toda la habitación, tratando de convencerse que tiene que salir de esa no realidad; al hacerlo, se encuentra sola y su colectivo la rechaza. Él sólo tiene una realidad que es Ella; todos los días la observa. El apartarse de ella por un instante, lo lleva al acto más extraordinario de su conducta, es culpable de una muerte y tiene que pagar por ello.

La incapacidad de estos dos personajes por comunicarse los aleja del colectivo mismo, de alguna forma, todos los personajes de *La habitación* en sus caracteres crean la desolación.

En *La habitación* se genera una repetición obsesiva: Él observando a Ella, Él ya no dormita, toma café con insistencia para no quedarse dormido, su vida productiva ha desaparecido. Nos encontramos a un personaje hundido en un estado evocador ante la presencia/no presencia de Ella:

**ÉL:** Pareces un ángel. Cómo me gusta verte así, tranquila. Casi puedo sentir tu respiración, como entra y sale el aire de tu pecho. Lentamente. Tus labios entreabiertos, esponjosos, tan suaves. Flotas, sí que lo haces. Ojalá pudieras verte como yo te veo. Todavía es muy temprano para ti ¿no?... (Colio, 2003:3)

Él vive de igual forma en una constante rutina, en donde no existe otra cosa más que ella, esto lo lleva a desvariar del entorno y las gentes que lo rodean:

**Él:** Va a venir por la caja, te lo dije. La Señora Gómez. No le había pedido nada antes. Es muy... no sé. Con esas pañoletas que se pone en la cabeza, no sé... se ve muy...  
Nunca me ha tocado verla sin ellas, a lo mejor y tiene un lunar o un tumor o algo así...  
A lo mejor cree que se le ve bien... las pañoletas / porque no es una solamente / son varias son con... colores y figuras, duerme con ellas, sí, duerme con ellas... (Colio, 2003:4)

Los personajes tienen sus propias obsesiones cotidianas, El Guardia suele repetitivamente jugar con un juego electrónico portátil y llevar su esparcimiento a un estado de éxtasis:

**El Guardia:** ¡No, por ahí no!... ¡Eso! ¡Brinca! ¡Brinca!...  
...Ora sí, ¡dispara! ¡Dispara!...  
...¡Uno más! Mátalo, mátalo, ¡aplástalo! ¡Reviéntalo!, ¡mátalo!, ¡mátalo cabrón!  
¡¡¡Hazlo mierda!!!

...¡No! ¡No! (*golpea el juego*) Pinche chingadera, no sirves. Si yo te piqué ¡te piqué! Lo haces a propósito para que pierda. ¿Por qué no brincaste hijo de puta?! El botón no sirve. ¡No sirve!... (Colio, 2003:10)

El Guardia es uno de los personajes más mordaces y quien establece el humor negro en la obra:

**El Guardia:** El análisis de la posición del cuerpo y expresión del rostro de la víctima, arrojó claras evidencias de asfixia provocada por el rozamiento extremo del arma contra su cuello, manifestando ciertas contusiones de primer y segundo grado en el cráneo encefálico. Mismas que le imposibilitaron a la víctima el dar conocimiento en el ataque al guardia de seguridad que se encontraba justamente ejerciendo sus funciones en su puesto asignado. (Colio, 2003:17)

Al declarar los acontecimientos, el Guardia está nervioso pues de cierta forma es responsable de la muerte de la Cajera:

**El Guardia:** Yo se lo decía a la Güera, se lo / lo/ lo/ lo decía. Que yo era de cuidado y ella no creía y ya ve. La muy... mmmmmme ignoraba. Y ella, ella...  
...E / e/ e/ e ra su puta, ¡su puta! Yo los vi. Todos iban, muchos. El otro cabrón también. Y yo, y yo / o / o / o no / no / no. ¡No! A mí no me dejaba, me ignoraba la muy... pero me tuvieron mi / mi / miedo. ¡Soy el mejor! (Colio, 2003:18)

El ruido constante del radio, delata su incapacidad para intervenir y poder salvaguardar el lugar creando un estado evocador:

**El Guardia:** El cabrón salió por la puerta. Coooogió la lata de café del piso -le daban puntos por la lata- y corrió co / co/ co rri / rri / ó. Yo lo vi. Yo le quité el arma, luchamos, me lancé sobre él y le quité el arma pero se zafó y ¡corrió! Corrió hasta la cu / cu / cu / eva. ¡La cueva! Y yo ¡chun! ¡Chun! ¡Chun! Le piqué, le pi qué / qué / qué. Tenía dos vidas el cabrón. Brincó y huyó. ¡Y la puta!! ¡La muy perra! Se revolcó con él arriba de la caja, lo hacía con todos ¡Yo los vi! La vi, vi su cara con los ojos en blanco... (Colio, 2003:18)

En *La habitación*, estos actos repetitivos de los personajes, su manera de accionar, el carácter extraordinario de su conducta y sus estados evocadores ante la dimensión colectiva; los lleva a la marginación, la soledad destructiva y el alejamiento ante la practicidad de la vida.

Él y Ella viven en la creencia de que se necesitan para calmar su soledad y paradójicamente están solos. Son prisioneros de sus pensamientos, no viven en su presencia y eso hace que su ego los llene de miedos, obsesiones, falsas creencias y una profunda infelicidad.

El sentido de realidad de los personajes es otro, el espectador y lector los ubica en un mundo de ensoñación, en donde el existir sólo es un acto introspectivo y en momentos impulsivo.

La atmósfera melancólica y pesimista llevan a la reflexión e identificación, puede existir la risa por la exacerbación de la acción pero los vicios en los personajes, su composición psicológica y trayectoria; conllevan mensajes claros.

La visión del hombre posmoderno se demuestra. Él observa a ella por medio de la Webcam en una actitud enajenante, Ella no conoce a Él pero está convencida que detrás de la pantalla existe Él y que viven una relación real.

Colio presenta una obra no aristotélica con un manejo temporal en donde se juega con lo retrospectivo como un medio de construcción de los hechos.

Los personajes viven atados a su realidad, actúan con torpeza cuando tienen que tomar una actitud de solidaridad y comunicación frente al otro:

**Él:** ¿Qué pasa?

**Cajera:** Se marcó mal. Necesito cancelar y que me den bien el precio.

**Él:** Cuesta 26 pesos, es el precio oficial...

... **Él:** Deme el café. (*Trata de arrebatárselo, ella no se deja*)...

... ¡¡Estúpida!! (*La alcanza de los cabellos, la jala hacia él intentando arrebatarse el café*)

**Cajera:** (*Resistiendo*) ¡¡No me toques hijo de la chingada!! (*Se acerca con dificultad al radio comunicador*) ¡Seguridad! ¡Seguridad...! (*alcanza el micrófono, dice entrecortado*) caja cinco. (Colio, 2003:26)

La obra plantea diálogos simultáneos en los cuales la autora juega con dos tiempos, dos momentos geográficos creando la ilusión de que Él y Ella están apartados y creyendo que viven en una interacción cercana e inmediata:

**Ella:**

No sé en qué se me fue tanto tiempo

Cada vez hay más sitios como este.

Ya nadie quiere ver a los ojos a las

**Él:**

Eres lo único con vida que queda por aquí.

No debemos salir de casa.

Los precios no deberían subir ni debería uno salir ya para nada. Así no habría tantos problemas y estaríamos juntos.

Personas. Es difícil.

*Suspira*

Tú y yo (Colio, 2003:12)

La obra plantea la soledad del hombre contemporáneo, la desolación y la angustia del hombre posmoderno:

**Ella:** No existió. Hice el ridículo. No, ni siquiera eso, es lo peor. Ni siquiera el ridículo. Era un error ¿sabes? A veces pasa, los números se cuelgan, se quedan pegados en la pantalla. No había nadie del otro lado. Estaba sola desde... (*Ríe*) Me dio risa cuando me convencí. (Colio, 2003:28)

El mensaje es de una realidad contundente: los medios cibernéticos están generando que los hombres pierdan su capacidad de sorpresa y su entorno real es suplantado por realidades virtuales.

El desamparo e incapacidad de generar afectos y emocionalidades concretas se enfatiza a lo largo de toda la obra.

#### **4.2 Pequeñas certezas.**

*Pequeñas certezas* está escrita bajo una estructura abierta, dividida en cuadros, cada uno de estos plantea el proceso fotográfico: I. Exposiciones; II. Revelado; III. Imagen velada e IV. Impresiones. Dicho proceso supedita la trayectoria de los personajes, su confrontación y cualidades psicológicas.

La obra inicia con un pensamiento de la autora: *Si no guardas al menos una fotografía del tránsito de tu vida, ¿cómo podrías tener la pequeña certeza de que no todo fue un sueño?*<sup>47</sup>

Tomando en cuenta el proceso de creación dramática sustentada por la mimesis, el argumento de *Pequeñas certezas* se plantea de forma cotidiana; Natalia, tras la desaparición de su novio Mario, decide emprender un viaje de la ciudad de México a Tijuana queriendo saber su paradero. La forma en que se presenta este viaje es disociada con un contundente juego temporal y espacial. Cabe mencionar entonces que existe una confrontación en el estilo: realista por la historia planteada y no realista por la estructura abierta del texto.

---

<sup>47</sup> Colio, Bárbara. (2006). *Pequeñas certezas*. El Milagro, México.

Natalia es un protagonista simple que tras concebir un hijo con Mario, ha pensado en la idea del aborto, asumiendo una confrontación emocional por el proceso de entendimiento vida/muerte; nacimiento/aborto de su hijo:

**Natalia:** ...Sí voy a tener un “bulto”, un hijo de un fantasma. Era de esperarse, ¿no? Yo misma soy hija de unos fantasmas. Y las cosas no pueden ser así, la gente normal no nace de fantasmas. La gente es gente de carne y hueso, la gente vive, se muere y se entierra y hay una lápida a la que uno puede ir a visitar y dejar flores. (Colio, 2006:36)

Mario es el personaje central ausente:

**Sofía:** lo envidio. Si yo pudiera desaparecer así, lo haría. Lo chistoso es que creo que lo entiendo. Él jamás se pudo hacer a la idea de vivir como muertos, como Juan, como yo. Mario era toda luz. Creo que siempre lo envidié. Cabrón. Quisiera verlo una sola vez más para darle unos madrazos o... pedirle que me lleve con él. ¿Por qué no me dijo nada a mí? Está vivo, lo sé. Él no es de los que se mueren...(Colio, 2006:27)

Su imagen es el engranaje que enfatiza a los personajes secundarios y determina simbólicamente el proceso fotográfico.

La meta que pretende alcanzar Natalia es positiva, el reencuentro con Mario que hace evidente la presencia de lo no presente, el permitir el derecho de vida a su hijo y ante todo, el tener una fotografía de su novio. Lo incomprensible se hace evidente, pues Natalia es fotógrafa y jamás le sacó una foto a Mario:

**Natalia:** ...uno se queda al menos con una foto que guardar en la cartera, para cuando uno necesita cerciorarse de que la gente existió, que tuvo unos padres de verdad y un hombre al que se amó y que no fueron seres imaginarios. Las fotografías en la cartera te dan al menos esa pequeña certeza y yo no tengo eso. Ni si quiera eso. Necesito saber. No sé qué, pero necesito saber. (Colio, 2006:36-37)

La disposición externa de la obra está constituida de manera episódica, acentuando el viaje anecdótico de Natalia que necesariamente la lleva a un aprendizaje, el viaje se ejecuta bajo dos circunstancias: físico y mental. Su viaje mental la acercará a su madre adoptiva, la hará entender que en la vida los seres están conectados de manera emocional, no importando los lazos genéticos y fraternales:

**Madre:** Si la vida fuera perfecta, Natalia, siempre encontraríamos todos los ingredientes necesarios en su sitio, en su tiempo. Pero no lo es. Aferrarse a uno que no está en nuestra despensa sólo hace que no apreciemos el sabor y las cualidades de los que tenemos cerca. Hay que buscarle caminos a la vida, hija. Ya verás que con este brandy el pastel va a quedar delicioso. (Colio, 2006:56)

El espectador y lector reflexiona ante las acciones del viaje, el punto catártico se establece ante la duda de la muerte del personaje central el cual además de no dejar huella, hipoteca la casa de sus padres llevándose el dinero que obtiene de ese fraude, la Madre intenta aliviar el dolor de Juan y Sofía, hermanos de Mario; identificando el supuesto cuerpo, sin siquiera conocerlo en fotografía y persona.

Esta serie de acontecimientos lleva al lector al terreno de lo posible, sería absurdo pensar que en esta época tecnológica y globalizada, no se guarde u obtenga una fotografía de alguien; se tenga que emprender un viaje geográfico y enterrar el cadáver de un ser que ha dejado de ser y no se sabe si es, intentando sublimar la angustia de los humanos a desaparecer.

Los valores de vida, muerte y pertenencia se universalizan interactuando y creando un contraste de tono que va de lo serio a lo cómico por lo absurdo de la vida:

**Madre:** ... Yo deseaba tanto una nena... Tu padre... siempre esforzándose por darme gusto. Hasta que llegamos a ese lugar tan lindo, repleto de bebés llorando. Era el paraíso. Tú fuiste la que me escogió a mí...  
...En cuanto me viste alzaste tus bracitos hacia mí. Tan linda. Eras el único bebé que no lloraba. Te cargué me sonreíste y... parecía que nos conocíamos de toda la vida... (Colio, 2006:19-20)

Lo cómico se enfatiza por el constante entendimiento de los vicios de los personajes que son sus persistentes miedos de la finitud:

**Olga:** ...pues resulta que casaron a la desdichada niñita hindú con un perro. El padre era tan pobre, tan pobre, que no encontró quien se quisiera casar con su pequeña para borrar el maleficio diabólico y la tuvo que casar con un perro: callejero, pulgoso y vividor...  
...¿Qué clase de cultura es ésa donde la familia prefiere casarte con un perro a que seas tú misma? (Colio, 2006:32)

En el momento en que los personajes entienden que su vida no puede estar supeditada a la muerte de otro es cuando empiezan verdaderamente a vivir.

Se destaca en la obra lo irónico de la muerte, lo cruel de la vida y el juego del destino:

**Madre:** Pobre hombre. ¿Qué harán con todos esos cuerpos, hija? No quiero ni pensarlo. Pobres almas vagabundas. Sin que nadie las encamine al cielo con una oración. Es inhumano. Totalmente inhumano. En lo que se podía ver, ese hombre tenía cara de que había sufrido mucho en vida. (Colio, 2006:16)

Bárbara Colio ofrece en *Pequeñas certezas* un texto dramático sustentado en una estructura abierta que concluye en una estética de montaje sintético, juega con ciertos elementos de utilería de mano y pesada, que se traducen en símbolos que refuerzan la presencia de lo no presente: una fotografía de los padres de Mario muertos en un accidente automovilístico; un pastel de chocolate que la Madre hornea para encontrarle un sentido dulce a la vida; una cámara fotográfica con la que Natalia perpetúa un regalo en vez de la imagen de su novio; un ataúd que será abierto para comprobar que el extinto que está contenido puede ser o no Mario.

Lo sintético abre las posibilidades de un manejo espacial que refuerza lo anecdótico en el accionar de los personajes, los recuerdos presentes necesitan de un diseño de iluminación que evoque lo poético. El diálogo es sugerente y sutil, sin dejar ese carácter cotidiano en donde se refuerza lo mimético de lo observado. Con esta obra Colio enfatiza lo que prende transmitir como dramaturga:

Lo que puedo decir es que cuando escribo teatro pienso básicamente en la vida y cómo funciona. Como dramaturga, pensar la escena implica concentrarme en la creación de personajes a quienes considero seres humanos con psiques específicas, con historias particulares. Así busco reunirlos en situaciones determinadas y ver qué ocurre. Toda la estructura dramática va en función a la creación de estas personas. (López, 2010)

Colio forma parte de la historia que está conformando la Generación Narratúrgica, la estética de creación de estos jóvenes dramaturgos apunta a lo que se ha dado en llamar narraturgia,

*Pequeñas Certezas* sucede en varios planos de tiempo y espacio, juega con una serie de monólogos que los personajes ejecutan como entendimiento de su realidad, está dialogada.

#### **4.3 Análisis comparativo semiótico de La Habitación y Pequeñas certezas.**

Colio recurre constantemente al precepto de soledad del hombre posmoderno, sus personajes transitan en un constante desapego del otro, se pronuncian hacia la desolación por la incapacidad de comunicación, esto los lleva a establecer ciertas acciones cotidianas para convencerse falsamente de que están haciendo lo correcto y que se comprometen con el otro, aunque en este juego de interacciones se tenga que caer en la mentira.

Las dos obras hacen énfasis a tres signos evocadores: en primera instancia tenemos la playa, la foto que Natalia obtiene de Mario está tomada en dicho lugar; un supuesto cadáver que pudiera ser de Mario es encontrado en el mar. El personaje de Ella vive cerca del mar, en su habitación el único color alegre resaltante es el de la pelota de playa. Ella comenta con melancolía la historia de una pareja que tenía un puesto de cocteles en el malecón y tras no irles bien deciden irse del lugar, “desaparecer” sin avisar. Él y Ella en un día cotidiano están sonrientes y evocando un encuentro hacia la playa, sin importar que Él no conoce el mar.

Desaparecer es un signo que resalta constantemente Colio, bajo un abanico de significantes: como los magos ante un acto de valentía y riesgo, como una realidad virtual, como un juego de niños, como evasión de una realidad aplastante o como un acto natural de la vida misma.

En *La habitación*, Ella no conoce quién es Él, su amiga Alma le sugiere que se mude y poder vivir más apegada a la realidad, al final de la obra Ella va en busca de Alma, quien aparentemente no vive en el lugar señalado, por consiguiente Alma queda ante esa no presencia tan remarcada en las obras de Colio.

Un segundo signo es la no presencia de un perro, en *Pequeñas certezas* Olga narra la noticia del casamiento de la niñita hindú con un perro; a lo largo de la

obra de *La habitación* se hace remembranza a los ladridos de un perro. Haciendo énfasis a la no identidad, la miseria y sobrevivencia.

Un tercer signo sería la lluvia, en la parada de autobús Natalia y la Madre esperan un taxi para irse a su casa. Él decide ir a la tienda de autoservicio a comprar café para no quedarse dormido, ese día está lloviendo. La lluvia se expone como un signo cuyo significante confronta la vida y la muerte: Natalia y la Madre ven cómo es atropellado un transeúnte y Él ese día por su ansiedad de llegar a su casa y ver despertar a Ella, mata a la Cajera del “Supermercado de confianza”.

*Pequeñas certezas* y *La habitación* exponen la filosofía de la dramaturga. Colio construye sus argumentos pensando en la vida misma, en el existir y el desaparecer. Las secuencias en sus acciones, a pesar de no tener una lógica de tiempo, no dejan de tener una regularidad en la trayectoria de los personajes. La virtud de Colio es que ha expuesto la realidad constante bajo un esquema de ensoñaciones, estilizaciones y estados de conducta.

La autora ha podido crear una dramaturgia nacional, su virtud como artista radica en que ha logrado involucrarse con la política cultural de manera sana y competitiva, pues lejos de escribir obras panfletarias, sus dramas son inteligentes, de indagación y reforzados en el conocimiento teórico y técnico de la construcción dramática.

Hasta la fecha, diversos directores han llevado a escenificación sus obras, que han sido merecedoras de premios nacionales e internacionales.

#### **4.4 Comprobación narratúrgica de las obras *La habitación* y *Pequeñas certezas*.**

*La habitación* y *Pequeñas certezas* son obras abiertas, con un estilo de escritura no realista. Divididas en secuencias y tomas, establecen el juego temporal y espacial. Escritas de forma dialogada y con la intervención de algunos monólogos que sirven de apoyo en el entendimiento del sentir de los personajes.

Ambas obras plantean al habitante de la gran urbe que ha perdido la capacidad de presencia e interacción, en donde el ego se pone de manifiesto,

abrumando la mente de los personajes y no permitiendo que se opere la parte sensible y espiritual de los mismos. La creencia de estos se supedita ante la incapacidad de no permitir que su parte individual saque de ellos su potencial. Decretan en su vida lo más lamentable y negativo de su ser: la obsesión sobre alguien que no se tiene la seguridad de que existe pues está detrás de una pantalla o de alguien que no se tiene la certeza de que existió pues de él no se tiene una fotografía con la cual corroborar su presencia.

**La habitación** contiene acciones que se desarticulan, planeando dos intrigas primordiales: codependencia de Él y Ella, y el asesinato de la Cajera del “Supermercado de Confianza”.

En **Pequeñas certezas** la acción se plantea de manera episódica para que el lector y espectador pueda ser partícipe del viaje que emprende Natalia en su búsqueda por el paradero de Mario.

Aunque ambas obras presentan de manera no secuencial su acción, cada momento dramático tiene una lógica y estructura que arma en su totalidad el argumento de la obra.

Lo mismo sucede con el espacio escenográfico: en **La habitación** se presentan de manera simultánea dos espacios geográficamente distantes, que se yuxtaponen haciendo ver un espacio unitario, completan este espacio, diversos lugares que se integran, llevándonos a un manejo escenográfico sintético, más no abstracto. **Pequeñas certezas** en sus diversas tomas exige un espacio diferente, se vuelve a la panorámica de síntesis escenográfica ajustada a una realidad y no cercana a un espacio abstracto.

La autora recurre a diversas didascalias que son de importancia para el entendimiento de los estados emocionales del personaje, la acción a desarrollar y los diversos ámbitos escenográficos.

**La habitación** y **Pequeñas certezas** tienen tonalidades de humor negro que plantean la realidad del ser humano, la enajenación, abandono y absurdo de los actos cotidianos de la vida.

La incorporación de los medios tecnológicos, Colio los toma como pretexto para exponer sus mensajes, el medio que lleva a una soledad profunda, a una

ausencia evidente, en donde el personaje debe tomar una decisión que puede llevarlo a la desolación o a la posibilidad de una nueva oportunidad. Los personajes tienen una composición clara y lógica, adecuada a sus circunstancias. Personajes rescatados de un cotidiano inmediato que se idealizan subliman o destruyen bajo los lineamientos lógicos de su diario acontecer. Aun siendo marcados por un lenguaje poético y evocación onírica, estos se ajustan a una realidad cercana al que las observa.

Esto lleva al entendimiento que tanto ***La habitación*** y ***Pequeñas certezas*** no es un texto narratúrgico. Se ha hecho mención de la importancia del diálogo y las acotaciones como parte fundamental del texto dramático; esto se aplica a estas obras. Colio presenta dos textos contruidos en diálogo y con una organización clara de acotaciones o didascalias. Los personajes jamás son nulificados por la dramaturga, Colio les confiere un valor, son personajes con los cuales el espectador puede identificarse pues son sacados de la realidad inmediata, lo más interesante en estos es su universalización, bajo las ideas que estos conllevan: sociales, éticas y filosóficas.

La división de las dos obras está fundamentada por acciones bien delineadas y concretas. Con un manejo psicológico bien perfilado, en donde el lector y espectador se ven en la posibilidad de entrar en el interior de los personajes.

Colio puede recurrir a procesos anecdóticos para armar las historias con una serie de intrigas que se desemboca en una principal, en donde se determina una lógica de acción.

En el capítulo anterior se planteó la visión posmoderna en el teatro de Bárbara Colio. Esto no es ajeno en estas obras de teatro.

La autora plasma en ***La habitación*** la idea de que los medios tecnológicos, en vez de acercar a los personajes, los alejan de su necesidad primordial de comunicación directa y frontal. Su incapacidad ante la soledad los vuelca al interés por lo material, clamando su ansiedad en el consumo. La mentira, falsas apariencias, ignorancia e intolerancia marcan el sentir y actuar de los personajes.

En ***Pequeñas certezas***, el miedo e incertidumbre por el futuro, llena de ansiedad y angustia a los personajes. Se marca otro tipo de soledad que está más vinculada al olvido del presente inmediato, suscitando una torpeza en la comunicación. No es el medio tecnológico lo que aniquila la comunicación del personaje, sino la incertidumbre por lo que vendrá.

El efecto que desea obtener Colio en los espectadores va hacia la risa reflexiva, existe una identificación hacia los personajes que son el reflejo de la soledad y enajenación del hombre posmoderno.

La escritura de Bárbara Colio recibe influencia de las propuestas de escritura de autores que le anteceden, es un teatro de búsqueda, renovador y ajustado a la necesidad de romper con formas estandarizadas heredadas del teatro usigliano.

Sus personajes se universalizan y globalizan al ser expuestos temas que trastocan a todas las esferas sociales.

En ***Pequeñas certezas*** existe una gran necesidad de preservación de tener certezas, se sabe que ante la mirada de algo que se conoció, ya no existen seguridades, pues los recuerdos no existen. Eso lleva a los personajes a vivir en lo retrospectivo, a no entender que su realidad inmediata ya no puede ser condicionada por el pasado.

Respecto a su escritura ella afirma que no se siente identificada con los géneros literarios en narrativa, pues considera que el narrador omnipresente piensa y cuenta, a diferencia de los personajes teatrales que hablan más de su emoción, su impulso e instinto:

Escribo teatro porque me encanta la primera persona. Hablar desde el yo multiplica posibilidades. Los géneros literarios en narrativa los siento ajenos. El narrador omnipresente ve, razona y cuenta. "Me gusta la dramaturgia porque los personajes hablan más que desde su razón, desde su emoción, desde su ímpetu e instinto". (López, 2010)

Con lo cual se puede concluir que por cuestión histórica es representante de la Generación Narratúrgica, pero por circunstancia de escritura; Colio no se atiene a lo narratúrgico, apela a lo mimético, su creación dramática exalta al hombre observable e inmortalizado bajo los lineamientos de la verdad y

verosimilitud. Para la escritora la acción dialogada es fundamental, no importando que la estructura sea abierta o cerrada y como ella misma afirmó: “no tengo la idea de la generación de dramaturgos a la que pertenezco o a la que quieran que pertenezca”. (López, 2010)

Su dramaturgia se va perfeccionando con el paso del tiempo, el reflejo de sus caracteres se va agudizando, siendo el reflejo de una realidad histórica mexicana, en la cual Colio se ha mantenido con un absoluto compromiso y honestidad ante el trabajo y su propia actitud creativa.

## **Conclusiones.**

Bárbara Colio es una de las máximas representantes de la dramaturgia mexicana contemporánea, su vida teatral surge a finales de los años 90's, cuando el posmodernismo y el mundo cibernético se arraiga.

El objetivo de este discurso era hacer una reflexión acerca de la forma de escritura de esta dramaturga y, con ello, un análisis semiótico de dos de sus obras más enigmáticas: ***La habitación*** y ***Pequeñas Certezas***. Para ello fue necesario investigar su contexto histórico y todas las posibles influencias que la dramaturga recibe del teatro. Entender las diferencias que se generan en los preceptos posmodernismo y narraturgia, confrontarlos y ver si Bárbara Colio mantiene alguna de estas intencionalidades en su escritura.

Los años 80's y parte de los 90's todavía se ven constituidos por el teatro usigliano. El auge y valoración que recibe el mundo cibernético y el posmodernismo; empieza a acometer a los dramaturgos, los cuales ambicionan gestar un teatro con rupturas aristotélicas, en donde se añadan todos esos sentires del mundo que los circundaba. La televisión y los reality show y las noticias en tiempo real, marcan una nueva tendencia en la imagen. Los dramaturgos intentan criticar esta nueva valoración, insertándola a la manifestación teatral, lo cual exige un nuevo ritmo y matización en el montaje escénico.

En la primera década del siglo XXI los dramaturgos observan una panorámica complicada en su necesidad de creación dramaturgica. El estado ya no apoya como en el pasado la cultura teatral, se empieza a poner en duda la admiración y apego a los "grandes maestros" o "vacas sagradas" del teatro, a quienes ya no se ven como autoridad.

Existe la necesidad de crear un nuevo teatro, de dejar a un lado las ideas acerca del machismo y la marginación de la sociedad mexicana.

Surgen formas de gestión y difusión del trabajo que desemboca en la creación del colectivo "Telón de Aquiles" que consolida la Muestra de la Joven Dramaturgia Mexicana en la ciudad de Querétaro y con ello a la Generación

Narratúrgica. La cual está conformada por escritores que en su mayoría tiene otras profesiones y grados académicos.

Las propuestas de escritura de esta, en ese entonces, joven generación de dramaturgos, se denominó “narraturgia”. En donde el cimiento primordial de escritura estribaba en el fortalecimiento de lo narrativo en supresión del diálogo dramático. Se generan nuevos proyectos de escritura: la didascalía podía ser escueta o en algunos casos suprimida; exigiendo al lector o creativo teatral, construir la imagen misma de estos dramas. En el diálogo, el personaje se suprime por medio del guión, excluyendo la nominación por la numeración o uso del alfabeto.

El teatro mexicano adquiere un nueva valoración: el signo y el significante se diversifican: el vestuario, el maquillaje y la utilería podrían ser visibles o no. La escenografía se propondría sintética, explícita o implícita; influyendo en el interactuar del personaje, convirtiéndose en un elemento tonal de suma importancia.

Colio se unió a esta generación con la necesidad de consolidar su trabajo. Tuvo intervención importante en el colectivo y muestras creadas y difundidas por esta generación. La experiencia dio a Colio la posibilidad de crear su propio proceso de trabajo, gestión y difusión de sus proyectos teatrales, desmitificando a la dramaturgia femenina.

Al confrontarse toda esta información, para poder concluir si la dramaturgia de Colio es narratúrgica o posmoderna, se llegó a la conclusión de que su escritura tiene más el sentir de la generación posmoderna: no se atiene a lo narratúrgico, apela a lo mimético, su creación dramática exalta al hombre observable e inmortalizado bajo los lineamientos de la verdad y verosimilitud. Su teatro está escrito de manera dialogada con importancia en la didascalía para entendimiento de la acción y psicología del personaje.

En el análisis semiótico de las obras ***La habitación*** y ***Pequeñas certezas*** se corroboraron tres signos que enfatizan la filosofía de Colio acerca de la vida/muerte: el primer signo sería el de la playa, cuyo significante sería el miedo que la dramaturga tiene a desaparecer. Un segundo signo es la no presencia de

un perro, haciendo énfasis a la no identidad, la miseria y sobrevivencia. Un tercer signo sería la lluvia, cuyo significativo confronta la vida y la muerte.

La labor teatral de Colio sigue en vigencia al igual que la consolidación de su carrera teatral. Colio pudo entender el medio y se colocó en el gusto de público mexicano a partir de un trabajo arduo y de gestión incomparable, entendiendo a la perfección a su generación. Su actividad artística abarca diversas áreas del teatro: dramaturgia, dirección escénica, gestión y producción ejecutiva.

En la actualidad el teatro exige una actitud propositiva, vinculada a la creación de fuentes de trabajo personales, que conecte con el trabajo grupal y por ende, en la creación de nuevas fuentes de trabajo, en donde se asume una total independencia y libertad creativa. Colio es una dramaturga conectada con este sentir.

Hablar de un teatro escrito por mujeres, está en proceso de consolidación, es por ello que Colio ya tiene un lugar meritorio dentro de la literatura teatral mexicana. Un teatro escrito por una mujer que expone la realidad del mexicano, sin importar el género, evitando entrometerse sentimentalmente con el concepto de diversidad e igualdad social, invalidando una actitud feminista y de exaltación de la mujer como objeto de agresión y violencia masculina, evitando el drama político, efectista y melodramático.

En su teatro histórico, se atiene a los documentos y materiales encuadrados en lo probable, rompiendo ese realismo con un lenguaje poético y excelso. La verosimilitud de sus personajes se insertan en una especie de realismo poético.

Sus hombres y mujeres por igual sostienen su realidad personal, su necesidad y reconocimiento de lo humano: la ansiedad, la soledad, la fragilidad y la torpeza comunicativa del hombre universal posmoderno.

Juega con el mundo cibernético, pero sólo como pretexto a sus mensajes de desolación e incomunicación. Su teatro en este contexto no es sensacionalista ni pretencioso.

Todos estos factores fueron los motivantes de esta disertación. El compromiso es valorar la dramaturgia mexicana, vincularla a los procesos de análisis dramático y contribuir a la difusión del trabajo de los dramaturgia

mexicana, la cual tiene la calidad que la ha llevado a ser apreciada en otros continentes.

## Bibliografía.

- a. Ayhllón, Luis (2003). *El escritor de la colonia centro. Farsa tragicómica en trece cuadros*. [Software de cómputo]. México: CONECULTA.
- b. Berman, Sabina. (2000). *Entre Villa y una mujer desnuda*. [Software de cómputo]. México: SOGEM.
- c. Cantú Toscano, Mario (2005). *El Anticristo en Muestra de Dramaturgia Contemporánea mexicana*. México, Difusión Cultural UNAM.
- d. Cañada Rangel, Benito (2012). ***El análisis del texto y la creación del personaje***. México. Universidad Autónoma de Querétaro, Serie de Bellas Artes.
- e. Carrasquero González, Ángela (2007). Semiótica del espectáculo: hacia una clasificación de los elementos lingüísticos del teatro, en *Revista de Artes y Humanidades UNICA*.
- f. Colio, Bárbara. (2000). *Ascenso*. [Software de cómputo]. México: SOGEM.
- g. Colio, Bárbara (1998). ***A propósito de Alicia*** en *La Ventana Amarilla*. México: Universidad Autónoma de Baja California. P. 84-86,
- h. Colio, Bárbara (2000). ***A propósito de Alicia*** en *la boca del lobo*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- i. Colio, Bárbara. (2010). *Cuerdas*. México: El Milagro.
- j. Colio, Bárbara. (2011). *El día más violento*. México: Amigos CNT.
- k. Colio, Bárbara. (2003). *La habitación*. [Software de cómputo]. México: CONECULTA.
- l. Colio, Bárbara. (2004). *Gira, gira Nicolás*. México: Premios estatales de Literatura 2004.
- m. Colio, Bárbara. (2006). *Pequeñas Certezas*. México: El Milagro

- n. Colio, Bárbara (2009). *Usted está aquí*. México. Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda 2009.
- o. Colio, Bárbara. (2000). ***La ventana Amarilla*** en En la boca del lobo. México. Fondo Editorial Tierra Adentro.
- p. Colio, Bárbara. (1998). ***La ventana Amarilla***. Prólogo de Carlos Valencia. México. Universidad Autónoma de Baja California.
- q. Chabaud, Jaime. (2000). ***El Ajedrecista***. [Software de cómputo] México: SOGEM.
- r. De Marinis, Marco. (2005) "*El espectador y la relación práctica/teoría*". En El busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II. Argentina: editorial Guadarrama, 87-134.
- s. González Mothelet, Mónica. *Semiótica*. México: Universidad de Londres.
- t. Gutiérrez Ortiz Monasterio. Luis Enrique (2003). *De bestias, criaturas y perras. Si el amor fuera un ala, pieza para cuatro manos*. [Software de cómputo]. México: CONACULTA.
- u. Hormigón, Juan Antonio. (2002) "*Los instrumentos de significación del director de escena*" "*Lugar de las didascalias en el proceso de escenificación*". En Trabajo dramático y la puesta en escena. España: editorial ADE, pp. 171-196 y 210-221
- v. Kowzan, Tadeusz. *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. México: INBA, Separata No.3.
- w. Kuri, Jorge (2000). *El escritor tiene la culpa*. [Software de cómputo]. México: SOGEM.
- x. León Mora, Concepción (2008). *Mestiza Power*. En Antología Didáctica del Teatro Mexicano. Vol 2. UNAM-UAM. México.

- y. Liera, Oscar (2008). *Teatro escogido*. FCE. Prólogo de Armando Partida Tayzan. México.
- z. Las voces del teatro (2012).
- aa. Mancebo del Castillo, Gerardo. (2000). *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar con las canicas*. [Software de cómputo] México: SOGEM.
- bb. Llamas, Alejandra (2013). *El arte de conocerte*. México. DEBOLSILLO clave.
- cc. González Mothelet, Mónica. **Semiótica**. Universidad de Londres.
- dd. Mancebo del Castillo, Gerardo. (2000). *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho o de cómo los elefantes aprendieron a jugar con las canicas*. [Software de cómputo] México: SOGEM.
- ee. Moncada, Luis Mario. (2000). *Alicia en la Pantalla*. [Software de cómputo]. México: SOGEM
- ff. Musalem, Verónica (2008). *La Nueva Alejandría*. Paso de Gato, num. 16. México.
- gg. Olgún, David. (2000). *Dolores o la felicidad*. [Software de cómputo] México: SOGEM.
- hh. Olivares Buendía, Ángel Iván (2002). *Historias en la cama para tocar las campanas y llegar a la luna*. México. CONACULTA.
- ii. Román, Alejandro (2005). **Consumatum Oxxo**. [Software de cómputo] México: Enfoque4.
- jj. Román Calvo, Norma (2003). *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. México. Editorial Pax.

kk. Ruiz Lugo, Marcela, Ariel Contreras *et a.l.* (1979). *Glosario de Términos del Arte Teatral*. México, ANUIES.

ll. Terrazas Vega, Fernando (1971). *El Teatro*.

mm. Wagner, Fernando (1986). *Teoría y Técnica Teatral*. México: FCE.

nn. Wright, Edward (1982). *Para comprender el teatro actual*, México, FCE.

oo. Yncán, Gabriela (Coord. ed). (2001) *El teatro y la mujer latinoamericana* (Primera Bienal de Dramaturgas Latinoamericanas). México: CIDAL.

– Abreu, Zaria. (2008). Carajo, *Malena o tres maneras de quedarse sola*. Obtenido el día 13 de febrero de 2016, de [zariaabreu.blogspot.mx/2008/08/ngeles-probables-imagen-y-fragmento.html](http://zariaabreu.blogspot.mx/2008/08/ngeles-probables-imagen-y-fragmento.html)

– Adalid, M. (2007). *Situación de la dramaturgia mexicana contemporánea*. Obtenido el 28 de abril de 2011, de <http://www.interescena.com/articulos/1783-situacion-de-la-dramaturgia-contemporanea-mexicana>

– Álvarez Estrada, Edgar (2015). *El Telón de Aquiles, colectivo de jóvenes dramaturgos mexicanos* en facebook. Obtenido el día 10 de febrero de 2016 de <https://es-es.facebook.com/notes/edgar-alvarez-estrada/el-telón-de-aquiles-colectivo-de-jóvenes-dramaturgos-mexicanos/10155291493890534/>

– Andina, agencia peruana de noticias. (2015). **Comentario de la obra de teatro en cartelera Casi Transilvania**. Obtenido el día 08 de mayo de 2016, de <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-comentario-a-obra-teatro-cartelera-casi-transilvania-556622.aspx>

– Carretera 45 A.C. (2016). *Vuelve cuando hayas ganado la guerra*. Obtenido el día 7 de mayo de 2016 de <http://www.carretera45teatro.com/vuelve-cuando-hayas-ganado-la-guerra/>

- CNT, Compañía Nacional de Teatro. (2013). **Carnada**. Obtenido el día 7 de mayo de 2016 de [http://www.cnteatro.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=409%3Acarnada&catid=168&Itemid=131](http://www.cnteatro.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=409%3Acarnada&catid=168&Itemid=131)
- Bárbara Colio. *Ascenso*. Obtenido el día 8 de mayo de 2016, de [http://www.barbaracolio.com/html/teoria\\_y\\_practica.html](http://www.barbaracolio.com/html/teoria_y_practica.html)
- Colio, Bárbara. (n.d.). *Encontrando mi norte en el norte*. Obtenido el 28 de abril de 2011, de [http://www.barbaracolio.com/html/encontrando\\_mi\\_norte\\_en\\_el\\_no.html](http://www.barbaracolio.com/html/encontrando_mi_norte_en_el_no.html)
- Colio, Bárbara. *Teoría y Práctica de la muerte de una cucaracha (sin dolor)*. Obtenido el día 7 de mayo de 2016, de [http://www.barbaracolio.com/html/teoria\\_y\\_practica.html](http://www.barbaracolio.com/html/teoria_y_practica.html)
- De Ita, E. (2008). *De la nueva Dramaturgia y otros Monstruos*. Obtenido el 15 de noviembre de 2010, de <http://www.teatromexicano.com.mx/revista/articulo.php?=413>
- De Ita E. (n.d) *Narraturgia: una narcoteoría*. Obtenido el 24 de abril de 2011, de <http://revistareplicante.com/columnas/purodrama/narraturgia/>
- *El bicho de moda: narraturgia (2007)* Obtenida el 24 de abril de 2011, de <http://impreso.milenio.com/node/7036917>
- Diva Internacional. (2016) *Entrevista con Luis Ayhllón, escritor y dramaturgo mexicano* en Diva Internacional. Obtenido el día 01 de febrero de 2016, de [divainternational.ch/spip.php?article1021](http://divainternational.ch/spip.php?article1021).
- Flores, Alejandro. (2011) *La joven dramaturgia mexicana, en plena efervescencia*. Obtenido el 9 de noviembre de 2011, de

<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/07/18/joven-dramaturgia-mexicana-plena-efervescencia>

- Frutis, Pedro (2011) *Entrevista de la semana con Bárbara Colio*. Obtenido el 11 de diciembre de 2011, de <http://www.ccb.bellasartes.gob.mx/index.php/estrenos/308-entrevista-con-barbara-colio>
- Galarce, K (2006). *El texto teatral permite abordar realidades múltiples que existen. Enrique Olmos de Ita*. Obtenido el 14 de junio de 2009, de [http://www.suracapulco.com.mx/nota1e?\\_nota=22046](http://www.suracapulco.com.mx/nota1e?_nota=22046)
- García, I. (2008) *Muerte Artificial. Entrevista en dos actos con Bárbara Colio*. Obtenido el 22 de noviembre de 2010, de <http://muertearificial.blogspot.com/2008/05/entrevista-en-dos-actos-con-barbara.html>
- González Flores, José Reyes. (2014). *Posmodernidad: el gran relato unificador o la amnesia solidaria*. En Sincronía. Revista de Filosofía y Letras. Obtenido el día 01 de enero de 2016, de [sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2014/gonzalez\\_65-66.pdf](http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2014/gonzalez_65-66.pdf)
- Gutiérrez Flórez, Fabián. *Aspectos del análisis semiótico teatral*. Obtenido el día 24 de abril de 2016 de <https://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/136138.pdf>
- Hernández, Edgar Alejandro. (2007). *Fallece el dramaturgo Jorge Kuri*. De Purodrama, blog de Enrique Olmos de Ita. obtenido el día 2 de febrero de 2016 de [purodrama.blogspot.mx/2007/03/jorge-kuri-1975-2005.html](http://purodrama.blogspot.mx/2007/03/jorge-kuri-1975-2005.html)
- INBA. (2016). *Se presenta obra “Ruido v 3.0 (o melancolía de sangre)” de Carlos Nóphal (@CCLXV@literaturainba) en MX-DF*. Obtenido el día 2 de

febrero de 2016, de [mx-df.net/2014/08se-presenta-la-obra-ruido-v-3-0-o-melancolia-de-sangre-de-carlos-nophal-cclxv-literaturainba/](http://mx-df.net/2014/08se-presenta-la-obra-ruido-v-3-0-o-melancolia-de-sangre-de-carlos-nophal-cclxv-literaturainba/)

- Informador (2012). *Legom: el drama hace preguntas sobre la vida*. En Informador. Mx. Obtenido el 2 de febrero de 2016, de [www.informador.com.mx/cultura/2012/413746/legom-el-drama-hace-preguntas-sobre-la-vida.htm](http://www.informador.com.mx/cultura/2012/413746/legom-el-drama-hace-preguntas-sobre-la-vida.htm)
- Jaramillo Torres, Guillermo. (2009) *Colio: de la maquiladora a premio de Dramaturgia*. Obtenido el día 22 de noviembre de 2010
- Kuri, Jorge. (2008). *Escribiendo desde el tinglado o la dramaturgia por encargo. De Ensayos Dramatúrgicos*. Asociación de Dramaturgos de Córdoba. Obtenido el 2 de febrero de 2016 de [ensayosdramaturgicos.blogspot.mx/2008/03/escribiendo-desde-el-tinglado-o-la.htm](http://ensayosdramaturgicos.blogspot.mx/2008/03/escribiendo-desde-el-tinglado-o-la.htm)
- La Prensa (2015). *Teatro; Alberto Ísola 'Casi Transilvania' desde el 2 de mayo*. Obtenido el día 8 de mayo de 2016, de <http://laprensa.peru.com/espectaculos/noticia-teatro-alberto-isola-transilvania-agenda-cultural-43428>
- *Lectura en voz de su autor "Cranberry" para una actriz que odie los romeritos*. Obtenido el día 3 de mayo de 2016 de <http://m.Youtubr.com/watch?v=Fa5pKalul0>
- López García, Verónica. (2010) *"Las tres puertas de la realidad"*. En La Gaceta. Obtenido el día 20 de abril de 2011, de [http://gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/609/G609\\_O2%202.pdf](http://gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/609/G609_O2%202.pdf)
- Magariños de Morentín, Juan (1983). *El Signo. Las fuentes de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires: Edicial. Obtenido el día 24 de abril de 2016, de <http://www.centro-de-semiótica.com.ar/SAUSSURE.html>.

- *Manifiesto del Telón de Aquiles* (2002). Obtenido el día 10 de febrero de 2016, de <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146349/231502>
  
- Moreno, J. (2007) Teatro / México: virgencitas. Obtenido el 14 de junio del 2009, de <http://rancholasvoces.blogspot.com/2007/02/teatro-mxico-virgencitas-critica.html>
  
- Navarro, Luis. (2005) *La habitación de Bárbara Colio*. Obtenido el día 18 de noviembre de 2010 de <http://www.proscritos.com/la-revista/notas.asp?num=18&d=t2&ss=2>
  
- NOTIMEX (2011). *Recrea Bárbara Colio historias sobre los menús navideños*. Obtenido el día 3 de mayo de 2016 de <http://www.sdnoticias.com/notas/2011/11!29/recrea-barbaracolio-historias-sobre-los-menus-navideños>
  
- Olivares, Iván. *Dramaturgia de títeres*. De *Dramaturgia para títeres*. Ponencias y memorias del Diplomado en Dramaturgia para Teatro de Títeres 2015. Obtenido el día 2 de febrero de 2016 de [issuu.com/hidrates/docs/revista-dramaturgia-para-titeres-we](http://issuu.com/hidrates/docs/revista-dramaturgia-para-titeres-we)
  
- Oliver, Mario (n.d) *Una poética para el teatro mexicano*. Obtenido el 24 de abril de 2011, de <http://www.myspace.com/marioliver2/blog/400610797>
  
- Ortiz, Bullé Goyri A. (2010). *Nuevas realidades del teatro en la primera década del siglo XXI*. Obtenido el 24 de abril de 2011, de [http://www.sinapsisediciones.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=78:nuevas-realidades-en-el-teatro-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi&catid=36:prop&Itemid=77](http://www.sinapsisediciones.com/index.php?option=com_content&view=article&id=78:nuevas-realidades-en-el-teatro-en-la-primera-decada-del-siglo-xxi&catid=36:prop&Itemid=77)
  
- Partida Tayzan. Armando. *Décadas de la dramaturgia mexicana del siglo XX*. En [ortizote.blogspot.mx](http://ortizote.blogspot.mx). Obtenido el día 7 de febrero de 2016, de <https://www.google.com.mx/search?sclient=tablet->

gws&client=safari&channel=ipad\_bm&site=&source=decadas+de+la+dramaturgia+mexicana+del+siglo+XX+de+Armando+Partida&gs\_l=tablet

- Pavis, Patrice. (1990). *Posmodernidad y su puesta en escena*. En historia de los Medios y el Espectáculo. Obtenido el día 7 de febrero de 2016, de [www.historiamedios.com.ar/pdf/posmodernidad-pavis.pdf](http://www.historiamedios.com.ar/pdf/posmodernidad-pavis.pdf)
- Proceso.com.mx *La cuarta pared: La boca del lobo, al festival Cervantino*. Obtenido el día 3 de mayo de 2016 de <http://www.proceso.com.mx/235439/la-cuarta-pared-la-boca-del-lobo-al-festival-cervantino>
- Salvat, Richard (2007). *Entrevista a Edgar Chías. Correspondència, desembre del 2007*. en raco cat. Obtenido el día 12 de febrero de 2016 de [www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146354/231512](http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146354/231512)
- Santana, R. (2007). *Bárbara Colio*. Obtenido el 22 de abril de 2011, de <http://derechocultural.blogspot.com/2007/09/barbara-colio.html>
- Turón, Francisco (n.d) *Primera década de teatro mexicano en el siglo XXI*. Obtenido el 24 de abril de 2011, de <http://www.docstoc.com/docs/21478095/Primera-d%C3%A9cada-de-teatro-mexicano-en-el-siglo-XXI>