

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por
Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



**El cuerpo espectáculo de la violencia sociopolítica en el teatro contemporáneo del norte
mexicano**

*El baile de los montañeses (1982), Tomóchic (1991), Contrabando (1993) y Música de
balas (2011).*

TESIS

Para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS MODERNAS

Presenta

Felipe Armando Saavedra Montoya

Director: Dr. Juan Luis Loza León

Lector: Dr. Joseba Buj Corrales

Lector: Dr. Salvador Alexander Juárez Hernández

2023

Agradecimientos/Dedicatoria

La entrega de este texto emerge de diferentes flujos y torrentes que han permitido pensar por largo tiempo las figuras luminosas de un caleidoscopio que no cesa su movimiento, mirar como quien contempla un atardecer y un amanecer por primera vez, la oscuridad, acaso la vía láctea, arrojarse al mar sin pensar en su fondo y respirar su agua con dolor placentero, ahí en ese lugar donde la lucidez asoma desde lejos y se oculta nuevamente como niña risueña a la espera de ser encontrada. El teatro se entrega nuevamente a mi con sus manos fuertes y generosas, como las de mi Madre y mi Padre, Leonarda Montoya Domínguez y Luis H. Saavedra Castruita, como las manos rugosas de Fernando Saavedra, mi tío, como las de José Ramón Alcántara Mejía, como las manos tiernas de mis hijos Mar y Felipe, como las manos y la voz de Ana Cecilia Licea Ortega compañera fiel a la vida y a lo inteligible... ¡Gracias!

Gracias también a Naxdeli Irizar, a Humberto Pérez Mortera, a Juan Luis Loza, a Edith Ibarra a Joseba Buj, a Alethia Alfonso, amigos y lúcidos guías al entendimiento.

A mi generosa amiga perpetua Martha Toriz por su cobijo en tiempos rudos.

La presente tesis doctoral se realizó con el apoyo para realizar estudios de posgrado de alta calidad en el marco del Programa para el Desarrollo Profesional Docente para el Tipo Superior PRODEP. Agradezco infinitamente a La Universidad Autónoma de Chihuahua y a quienes participaron de manera incondicional para la concreción de estos trabajos.

A mi amigo Luis Alberto Fierro Ramírez quien con entera confianza apoyó las diligencias y trabajos de este proyecto académico para la mejora continua de nuestra amada Facultad de Filosofía y Letras. A mis amigos Braulio Cañas, a Vladimir Guerrero por el acompañamiento y aventuras académicas.

A Nadia, a Richie y Becky, *The crew*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I EL CUERPO ESPECTÁCULO DE LA VIOLENCIA SOCIOPOLÍTICA COMO DOCUMENTO BRUTO EN LA ARTICULACIÓN HISTÓRICA DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO DEL NORTE MEXICANO: UNA CONCEPTUALIZACIÓN ESTÉTICA-ÉTICO-POLÍTICA DEL CUERPO ESPECTACULAR Y SUS RASGOS	
RASGOS	9
1.1 Cuerpo espectacular como producto de un acontecimiento histórico en el teatro contemporáneo del norte mexicano	11
1.2 La violencia social y la fuerza estatal en la conformación del cuerpo espectacular como acontecimiento histórico del teatro contemporáneo del norte mexicano	19
1.3 La articulación teórico-conceptual del cuerpo espectacular y sus nueve rasgos	22
1.4 La plasticidad del cuerpo espectacular	53
1.5 Acerca de la ficción	55
1.6 Teatro del norte mexicano	56
1.7 El <i>corpus spectacular</i> en el teatro contemporáneo del norte mexicano	59
1.8 El concepto de guerrilla y el acontecimiento histórico en el teatro contemporáneo del norte mexicano	64
CAPÍTULO II LA GUERRILLA COMO ACONTECIMIENTO: DEL CUERPO ESPECTACULAR SUJETO-OBJETO AL CUERPO ESPECTACULAR POLÍTICA EN <i>EL BAILE DE LOS MONTAÑESES</i> DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA.....	
VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA.....	71
2.1 Violencia como acontecimiento: guerrilla.....	73
2.2 Todos son guerrilleros.....	79
2.3 Fermín: Del cuerpo espectacular sujeto-objeto al cuerpo espectacular política	84
2.4 El baile al borde del vacío: del cuerpo espectacular atmósfera a plasticidad	91
CAPÍTULO III	

ACONTECIMIENTO E HISTORIA A CONTRAPELO: DEL CUERPO ESPECTACULAR POLÍTICA, CUERPO ESPECTACULAR ESCENA EN <i>TOMÓCHIC</i> DE JOAQUÍN COSÍO OSUNA	100
3.1 Tomóchic y su multiplicidad de artefactos	102
3.2 El acontecimiento histórico Tomóchic	105
3.3 Después del sofocamiento de Tomóchic	109
3.4 El Plan Restaurador de la Constitución Reformista	113
3.5 Antecedentes históricos al acontecimiento Tomóchic presentes en la obra de Joaquín Cosío Osuna	115
3.5.1 Desigualdad social como violencia social y política.....	115
3.5.2 La reelección de Porfirio Díaz, las revueltas en Pinos Altos Minning y la violencia social y política en el Cantón Guerrero.....	117
3.5.3 El soporte teológico ante la disminución de la temperatura, hambruna, sequía, epidemia y la violencia social y política.....	120
3.5.4 La postura liberal	122
3.5.5 Teresa Urrea, La Santa de Cáborá ante la violencia social y política	122
3.5.6 El pensamiento anti-jesuitico de Jules Michelet en Cruz, Manuel Chávez y Teresa Urrea	125
3.5.7 El conflicto con el padre Castelo, un sacrilegio y un presagio Milenarista	126
3.6 El teatro histórico y <i>Tomóchic</i>	129
3.7 El argumento de <i>Tomóchic</i> de Joaquín Cosío	126
3.8 <i>Tomóchic</i> de Joaquín Cosío Osuna: Cepillar a contrapelo la historia	129
3.9 Cruz Chávez como cuerpo espectacular política	133
3.10 Teresa Urrea como cuerpo espectacular mito y cuerpo espectacular herramienta	135
3.11 Teresa Urrea y Cruz Chávez como cuerpo espectacular herramienta	148

3.12 <i>Tomóchic</i> como cuerpo espectacular escena	156
--	-----

CAPÍTULO IV

DEL CUERPO ESPECTACULAR MUTILACIÓN AL CUERPO ESPECTACULAR ONTOLÓGICO:

LA VIOLENCIA SOCIAL Y POLÍTICA EN *CONTRABANDO* DE

VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA.....	161
-------------------------------	-----

4.1 <i>Contrabando</i> y el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda.....	166
---	-----

4.2 El autor como postura ética y el personaje del escritor.....	170
--	-----

4.3 <i>Contrabando</i> y cuerpo espectacular mutilación.....	173
--	-----

4.4 Conrada y Jacinta cuerpo espectacular mutilación.....	175
---	-----

4.5 Mutilación como mecanismo dependencia y complicidad.....	180
--	-----

4.6 Damiana Caraveo: Cuerpo espectacular mutilación y cuerpo espectacular Ontológico...	182
---	-----

4.7 <i>Contrabando</i> al borde del vacío.....	195
--	-----

4.8 Nueve rasgos del cuerpo espectacular.....	201
---	-----

CAPÍTULO V

DEL CUERPO ESPECTACULAR DESEO AL CUERPO ESPECTACULAR ESCENA:

LA VIOLENCIA SOCIAL Y POLÍTICA EN <i>MÚSICA DE BALAS</i> , DE HUGO SALCEDO.....	204
---	-----

5.0 <i>Música de balas</i> trama y estructura al borde del vacío.....	206
---	-----

5.1 La articulación del cuerpo espectacular deseo y <i>Música de balas</i>	209
--	-----

5.2 La vulnerabilidad del México contemporáneo como *corpus espectacular*:

una poética de la violencia social y política en <i>Música de balas</i>	212
---	-----

5.3 <i>Música de balas</i> : cuerpos espectacular al borde del vacío	216
--	-----

CONCLUSIONES	239
--------------------	-----

REFERENCIAS	251
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Un fuerte grito ha escapado de la habitación donde dormía, una ensoñación fue lo que interrumpiera el descanso tras siete meses de cuidar a mi hermano enfermo. Entre andamios y vendas elásticas, mi padre y yo tratábamos de sostener a mi hermano, quien apenas, asido con las manos pendía del centro del andamio principal, un recuadro blanco y él en el centro, mi padre un nivel más arriba lo sujetaba de la muñeca, yo trataba de acercarme, logré tomarlo de la otra mano, su liviano y delgado cuerpo trataba de mantener la fuerza suficiente para no soltarse, al tratar de acercarme más, su lejanía se hacía más profunda, mi padre no lo soltaría, yo tampoco... un movimiento estrechó los ángulos de los barrotes blancos y se escurrió de mis manos y mis dedos sintieron sus yemas por última vez. Ahí, el grito. Al despertar, mi padre me abrazó con fuerza y me consoló como a un niño. Al terminar mi llanto... balbucí: es el cuerpo, no hay nada más, solamente es el cuerpo.

La anécdota que aquí se escribe ocurrió en Chihuahua en 2011, el año más violento en México que causara la llamada Guerra contra el Narco. Dos años antes había sentido de cerca los temporales de violencia en el estado y en la ciudad que me vio nacer. El impulso frenético de la psicosis reactiva a la violencia generalizada la viví a mi manera, al lado de mi hijo y su madre. Había que leer, *El error de Descartes* de António Damásio fue un buen inicio, yo era otro, mi cuerpo era otro, más canas en mi piel. Una necesidad por entender lo que nos ocurría.

El acto mortuorio de un cuerpo con vida constituye un acontecimiento, ese tránsito natural del proceso de la vida, un cuerpo que ha dejado su estela vital al paso de la entropía, pero cuando una vida es interrumpida bajo violencia, la vida atraviesa un antes y un después a esa violencia. Esa violencia acaecida al cuerpo, su experiencia, constituye un hueco, apertura de un espacio corporal, una teatralidad del vacío reelaborándose repetidamente en otros cuerpos. Esa teatralidad ocurre en lo que Iliana Diéguez ha registrado sin parangón en su libro *Cuerpos sin duelo* (2018), resulta impreciso mencionar algún momento que nos haga formular

esa experiencia, sin embargo, esa experiencia es ese tiempo corporal como herida, el reclamo ético y político reconfigura esas teatralidades al norte mexicano, en tanto representación.

El acontecimiento histórico puede rastrearse desde que los pueblos bárbaros situados en Aridoamérica libraran sus batallas encarnizadas, la explotación minera, la muerte y desplazamientos de los pueblos Apaches a los linderos de la franja fronteriza, más tarde, la llegada del ferrocarril y la modernidad, la devastadora Revolución Mexicana en el norte mexicano y su lenta “recuperación”, y finalmente: en la segunda mitad del siglo XX los movimientos sociales y la guerra sucia, la operación Condor, el Tratado de Libre Comercio y la Guerra contra el narco, el crimen organizado, la violencia organizada, son temporales de la violencia actual.

La presente investigación demuestra **la hipótesis** sobre cómo a partir del cuerpo espectáculo de la violencia social y política se construye el concepto cuerpo espectacular en la dramaturgia y teatralidad de las obras: *Tomóchic* (1994) de Joaquín Cosío Osuna; *El baile de los montañeses* (1982) y *Contrabando* (1993), de Víctor Hugo Rascón Banda; y *Música de balas* (2012), de Hugo Salcedo.

El **objetivo general** de esta investigación es la de desarrollar el concepto cuerpo espectacular, ya que en este *corpus* de dramaturgias y las teatralidades en el norte mexicano muestran cuerpos sufrientes, cuerpos vulnerados, cuerpo espectáculo, espectáculo de víctimas, producto de la violencia social y política. La violencia social y política en las dramaturgias y teatralidades en el norte mexicano a partir de la segunda mitad del siglo XX hace necesario construir una conceptualización acerca del cuerpo espectacular y sus diferentes rasgos.

Los **objetivos específicos** centran su atención en la articulación teórica de las diferentes facetas del cuerpo espectacular evidentes en cada artefacto estético, tales como: cuerpo espectacular sujeto-objeto, un cuerpo espectacular atmósfera, cuerpo espectacular política,

cuerpo espectacular como herramienta, cuerpo espectacular mito, cuerpos espectacular escena, cuerpo espectacular mutilación, cuerpo espectacular ontológico y cuerpo espectacular deseo.

Para mostrar las diferentes facetas del cuerpo espectacular en el capítulo I se realiza un despliegue de articulaciones teóricas que hacen referencia al cuerpo espectáculo como documento bruto de la violencia social y política en los artefactos arriba enunciados. El capítulo II pretende analizar cómo el artefacto el *Baile de los Montañeses* revela y constituye en su entramado la configuración de la guerrilla y su posible acontecimiento. En el capítulo III se analiza el drama histórico *Tomochic* donde es posible elaborar los rasgos transitorios del cuerpo espectacular política a un cuerpo espectacular como herramienta para marcar con su trayectoria la configuración de una ontología política y cuerpo espectacular escena. En el capítulo IV se analiza la manera en que la fuerza estatal en su diseminación como violencia social, formula estadios corporales exacerbados donde recrudece la vivencia convulsa, esta vivencia convulsa se manifiesta en el personaje/actante/espectador. La vivencia convulsa modifica ontológicamente al cuerpo, convirtiéndolo en cuerpo de sufrimiento, como cuerpo espectacular mutilación. En el capítulo V se analiza la manera en que el cuerpo espectacular deseo se formula bajo una suerte de mito degradado, cuyo mecanismo produce las acciones violentas que constituyen pequeños sitios de acontecimientos en cada acto fractal de *Música de balas*.

CAPÍTULO I

El cuerpo espectáculo de la violencia sociopolítica como documento bruto en la articulación histórica del teatro contemporáneo del norte mexicano: una conceptualización estética-ético-política del *cuerpo espectacular* y sus rasgos.

Las dramaturgias y las teatralidades en el norte mexicano configuran diferentes cuerpos en escena; algunas singularidades de cuerpos se caracterizan por sufrir los embates de la violencia. En escena se muestran cuerpos sufrientes, cuerpos vulnerados, cuerpos espectáculo. Cuerpo espectáculo, espectáculo de víctimas producto de la violencia social y política, violencia que ha recrudecido en México desde la segunda mitad del siglo XX. Para la exploración de la violencia social y política en las dramaturgias y teatralidades en el norte mexicano, es necesario construir una conceptualización pertinente del cuerpo espectacular. Así, el concepto de cuerpo espectacular es analizado en este trabajo a partir de la exploración de la violencia social y política en la dramaturgia y teatralidad de las obras: *Tomóchic* de Joaquín Cosío Osuna; *El baile de los montañeses* y *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda; y *Música de balas*, de Hugo Salcedo.

Nuestra concepción de cuerpo espectacular es articulada sobre la base que nos ofrece Alain Badiou, -cuerpo espectáculo-. Las obras a estudio presentan lo que Badiou en *La idea de justicia* llama cuerpo espectáculo, en las cuales se hace del cuerpo un espectáculo de víctimas:

[...] la víctima en tanto es revelada por el espectáculo del sufrimiento. Aquí la injusticia es un cuerpo sufriente visible; la injusticia es el espectáculo de las personas sometidas a suplicios, hambrientas, heridas, torturadas. Es cierto que en la gran fuerza del espectáculo hay un sentimiento de piedad. Pero si la víctima es el espectáculo del sufrimiento, debemos concluir que la justicia es solamente la cuestión del cuerpo, la

cuestión del cuerpo sufriente, la cuestión de la herida a la vida. Nuestra época transforma cada vez más el sufrimiento en espectáculo, no solamente el espectáculo imaginario - el cine de la tortura y la violencia-, sino también el documento bruto que nos muestra el cuerpo espectáculo, el cuerpo sufriente en donde la humanidad es reducida a la animalidad. En suma, el hombre se encuentra reducido a ese cuerpo visible y se convierte en un cuerpo espectáculo (2-3).

Ese cuerpo espectáculo que se convierte en documento bruto del sufrimiento, que es traído a la escena en el teatro, es decir, en escena aparece ese cuerpo del sufrimiento producto de la realidad inmediata. Estas dramaturgias articulan la reelaboración ficcional de cuerpos vulnerados, cuerpo espectáculo, convirtiéndolo en un *cuerpo espectacular*, el cual es el fin y el artificio de su estética, de su política, de su ética.

Algunos personajes en estas obras constituyen un elemento singular dentro de la trama de cada obra. La singularidad para Alain Badiou está imbricada con el término sitio de acontecimiento. Un sitio de acontecimiento está conformado por múltiples singulares, un múltiple singular es aquél múltiple que posee un miembro no presentado, es decir, un miembro en la cuenta de los no contados, un miembro a-normal. Alain Badiou lo explica con el siguiente ejemplo:

Una imagen (a decir verdad, aproximada) sería la siguiente: una familia de personas es un múltiple presentado de la situación social (en el sentido en que habita en un mismo departamento, sale de vacaciones, etc.), pero es también un múltiple representado, una parte; en el sentido en que *cada uno* de sus miembros está inscripto en el registro civil, tiene la nacionalidad francesa, etc. Sin embargo, si alguno de los miembros de la familia, físicamente ligado a ella, no está inscripto legalmente, es un clandestino y por esa circunstancia, no sale nunca solo, o se disfraza, etc.; se puede decir que esta familia, aunque presentada, no está representada. Es, por consiguiente, singular (196).

Algunos de los personajes-actantes presentan esta característica a la que refiere Alain Badiou, constituyen un miembro singular o conforman un múltiple singular, es decir, de alguna manera el estado no da cuenta de ellos, ya que son: sediciosos o rebeldes como en el caso de *Tomóchic*; guerrilleros o criminales como en el caso de *El Baile de los Montañeses*; narcotraficantes como en el caso de *Contrabando*; o conforman una muerte anónima, un cadáver sin identificar, producto de la llamada “guerra contra el narco” como es el caso de *Música de balas*.

Los procesos sociales en México y el mundo durante la década de los 60’s, y su posterior continuidad en la matanza de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, así como aquellos grupos y movimientos sociales, al igual que las distintas insurgencias en los años consecuentes, pasando por los movimientos armados como el del EZLN, la acción militar y policial en los 90’s, como medida de combate al narcotráfico, o la llamada “guerra contra el narco”; produjeron una indiscutible toma de conciencia en algunos dramaturgos mexicanos para configurar un tema teatral, producto de la violencia social y política. En este sentido el cuerpo espectacular se configura en estas dramaturgias desde la conformación de un acontecimiento de carácter histórico producto de la violencia social y política.

1.1 Cuerpo espectacular como producto de un acontecimiento histórico en el teatro contemporáneo del norte mexicano.

Usamos el concepto acontecimiento ya que permite esbozar las condiciones en las que aparece el -cuerpo espectacular- y su complejidad. Este concepto revela lo que los artefactos en su análisis complejizan en su composición histórica, de hecho, el concepto acontecimiento le otorga su carácter histórico. Se trata del acontecimiento que Alain Badiou define en su libro: *El ser y el acontecimiento*. Un acontecimiento es entendido como una consecuencia que se

nombra a partir de una operación de matemáticas de lo múltiple¹. Badiou postula que las matemáticas y la ontología guardan una relación de igualdad en tanto discurso del ser, un acontecimiento es producto de un estado de indecidibilidad, un estado de indecidibilidad se encuentra en un sitio de acontecimiento, un sitio de acontecimiento se encuentra al borde del vacío, y es en ese estado de lo indecible donde a través de una intervención, puede percibirse, si ahí hay, y así, nombrarse un acontecimiento. Un sitio de acontecimiento está conformado por múltiples singulares, un múltiple singular es aquél múltiple que posee un miembro no presentado, es decir, un miembro en la cuenta de los no contados, un miembro a-normal. Un sitio de acontecimiento es aquel conjunto impresentado que se encuentra al borde del vacío.

Explica Badiou en *Compendio de Metapolítica*:

[...] entre el estado y lo que es la precariedad (lo que llamo “al borde del vacío”) entre el todo y la nada, es justamente mi parecer. Todo se juega, a partir de un acontecimiento, en la convocación nominal, en la superficie de la situación estatizada por un procedimiento de cuenta, de una suerte de vacío central (90).

Este al borde del vacío se produce de un estado de indecidibilidad. Un acontecimiento puede ser visible en un estado de indecidibilidad por una intervención que enuncia que ahí hay un acontecimiento. Entendemos por acontecimiento aquello que ocurre a partir de una anomalía o anomalías que conforman un estado de indecidibilidad. Tomamos el ejemplo presentado por Badiou: La Revolución Francesa es un acontecimiento enunciado, en ese estado de indecidibilidad, en un al borde del vacío, que es enunciado por alguien que nomina que ahí, hay, un acontecimiento. Este acontecimiento es presentado como histórico, como a-

¹ Badiou retoma el concepto de *ultra uno* de las matemáticas de lo múltiple de Cantor para mostrar la operación formal acerca del acontecimiento, podemos decir, *mutatis mutandis* que se trata de un momento de normalización por parte de la estructura del estado, donde lo indecible es percibido por una instancia subjetiva que a la distancia de un dos percibe el acontecimiento. Para más véase IV *El acontecimiento: Historia y ultra uno. Meditación 17* en *El ser y el acontecimiento* de Alain Badiou.

normalidad, en la estructura de la normalidad estatal. El acontecimiento es una instancia de verdad que demanda una respuesta, un compromiso.

Para Alain Badiou un acontecimiento puede formularse con lo que él llama procedimientos genéricos², ligados a una verdad:

[...] la reunión [*récollection*] ideal de una verdad, como la instancia *finita* de tal reunión que es, a mi entender, un sujeto- se ligan entonces a lo que llamaré procedimientos genéricos (hay cuatro de ellos: el amor, el arte, la ciencia y la política). El pensamiento de lo genérico supone la travesía completa de las categorías del ser (múltiple, vacío, naturaleza, infinito...) y del acontecimiento (ultra-uno, in-decidible, intervención, fidelidad...). Cristaliza a tal punto los conceptos que casi no se puede dar una imagen de él. [...] Un múltiple genérico (y ese es siempre *el ser* de una verdad) [...] El misterio de esos procedimientos fue, en general, remitido ya sea a sus condiciones representables (el saber de lo social, de lo sexual, de la técnica...), o al más-allá trascendente de su Uno (la esperanza revolucionaria, la fusión amorosa, el éxtasis poético...) [...] (26).

De lo anterior, elaborado por Badiou, se entablan las categorías del ser y el acontecimiento, el cuerpo en tanto ser se articula bajo los mismos procedimientos genéricos como el ser de una verdad en: el amor, el arte, la ciencia y la política. El arte como procedimiento puede constituir una verdad, en ese sentido, un artefacto artístico, en tanto artefacto es susceptible de revelar esa verdad. Badiou extiende el planteamiento sobre el acontecimiento en su *Pequeño manual de inestética* de la siguiente manera:

² Badiou toma el concepto múltiple genérico del matemático Paul Cohen para articular lo que llama procedimientos genéricos.

[...] toda verdad se origina a partir de un acontecimiento. [...] Entonces una verdad no es sino la auto revelación acontecimental de ella misma. [...] Una verdad es un procedimiento artístico iniciado por un acontecimiento. [...] Una verdad no tiene otra existencia más que las obras, ella es un múltiple (infinito) genérico de obras, pero esas obras solo tejen la existencia de una verdad artística según el azar de sus ocurrencias sucesivas. (56-57).

De lo anterior, asumimos que el artefacto artístico puede constituir una verdad, una verdad, que aparece desde la construcción técnica del artefacto y desde la in-corporación estética con ese artefacto.

Hemos mencionado que el cuerpo espectacular se configura en estas dramaturgias desde la conformación de un acontecimiento de carácter histórico producto de la violencia social y política, de tal modo, convocamos algunas posturas acerca de lo histórico para ubicar la manera en que se reelabora en los artefactos estéticos que hemos mencionado, tales como: cepillar a contrapelo la historia de Walter Benjamin y las formulaciones acerca del teatro histórico de Herber Linderberger.

Hacemos uso de las ideas planteadas por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*:

No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo (42-43).

Benjamin utiliza la metáfora “cepillar a contrapelo la historia” para hacer evidente lo perpetrado por la cultura como documento de barbarie. Las referencias directas e indirectas sobre la violencia en estas obras teatrales testimonian el despojo de tierras para la explotación

minera, el sofocamiento siniestro de levantamientos para la explotación de recursos naturales en aras del progreso y el interés político, cada objeto cultural proveniente de esa explotación deja una estela de muerte anónima, un cuerpo vulnerado, un cuerpo espectacular para la escena. En este sentido, cepillar a contrapelo la historia, permite identificar los procesos en que la reelaboración de los acontecimientos históricos es traída al teatro, ya que otorgan voz, dan testimonio y memoria a sus personajes, al tiempo que restituyen el acontecer de su trayecto y muerte anónima.

En estas obras la voz es entregada a los cuerpos de nueva cuenta a través del teatro, en ese sentido dan cuenta de lo histórico, de aquel sitio de acontecimiento que es histórico, ya que su representación remite a aquel sitio de acontecimiento que funda lo histórico. También otorgan voz y memoria a los vencidos, toda vez que son traídos a escena como cuerpo espectacular. Como enuncia Benjamin:

[...] ¿No nos sobrevuela algo del aire respirado antaño por los difuntos? ¿Un eco de las voces de quienes nos precedieron en la Tierra no reaparece en ocasiones en la voz de nuestros amigos? [...] Existe un acuerdo tácito entre las generaciones pasadas y las nuestra (36).

Un eco de las voces, es lo que devuelven estas obras, recrudescer en el cuerpo espectacular en las inmediateces de la historia lo acontecido a los muertos tras la violencia, la restitución en la memoria a través de las obras en cuestión.

El teatro histórico como artefacto posibilita al espectador de referentes y/o recursos que le son familiares, ya sea para reconocerlos, identificarse, y después, diferenciarse de ellos; estos referentes pueden constituirse desde el orden mítico o desde el conocimiento popular. Herbert Linderberger reconoce estos elementos:

Lo histórico tiene el mismo estatus que el mito: ambos portan lo que Horacio llamó (“materia de dominio público”) (“materia pública”) de la cual dependen, y también de

la cual proviene el deseo de la audiencia por observar la representación de alguna historia que le sea familiar o de algún personaje de dominio público traído a la escena.³
(1-2).

En el acontecimiento histórico se despliega una unidad mítica reconocible para el espectador de México y el resto del continente americano; tal como lo enuncia la cita, su cristalización histórica como punto de reconocimiento alcanza dimensiones épicas, y se convierte en materia de dominio público, historia que se vuelve familiar, digna de llevar a escena. Sus elementos constitutivos se reelaboran permanentemente como un caleidoscopio donde los cristales del conflicto vislumbran la injusticia, estos cristales que refractan de manera luminosa la injusticia es el reconocimiento de una conciencia palpable en el *cuerpo espectacular*.

El teatro histórico como artefacto vincula dos espacios que convergen en uno solo, Linderberger enuncia:

En los asuntos de dominio público, la realidad o la esencia de su existencia palpable se encuentra dentro de la conciencia del espectador [...] La cercanía entre pasado y presente es la propuesta central en las obras de teatro histórico de toda época y estilo.⁴
(2).

Si para Linderberger los asuntos de dominio público están en la conciencia del espectador, es porque esa conciencia es sensible al cuerpo espectacular, que se extiende entre el espacio presente y el espacio referido como histórico, en la configuración espacial como proceso de la simulación encarnada, conciencia del espectador.

³ *Historical material had the same status as myth: both belonged to what Horace called ("publicly known matters" ("publica materies") and both depended-indeed, still do depend -on an audience's willingness to assimilate the portrayal of a familiar story or personage to the knowledge it already brings to the theater. (Linderberger 1-2) [La traducción es mía].*

⁴ *In publicly known matters, reality or plausibility exists essentially within the consciousness of the audience. [...] The continuity between past and present is a central assertion in history plays of all times and styles. (Linderberger 2) [La traducción es mía].*

El teatro histórico muestra sus rasgos metafísicos, estos son reconocibles por las comunidades, porque lo reconocible interpela a la conciencia a la que va dirigida:

[...] es necesario que la historia pertenezca al público a la que va dirigida.” En palabras de Coleridge “a quien va dirigida” sugiere la relación activa que el drama inserto en la historia nacional puede establecer con el público. Las posibilidades de provocación del drama al público son infinitas: una pieza teatral puede reafirmar o encender sentimientos patrióticos. [...] o puede alertar a un gobernante de algún peligro [...], enaltecer a un gobernante [...], o, de la misma manera, denigrar a un gobernante o a una figura poderosa ante los ojos del público.⁵ (Linderberger 6).

Para Linderberger, denigrar, enaltecer, reafirmar, alertar, constituyen parte de las posibilidades infinitas del drama histórico. Por nuestra parte podemos advertir que esto ocurre en los artefactos que llevamos a análisis en los siguientes capítulos. En mayor o menor medida estas obras encienden sentimientos, los patemiza, provoca e interpela, no solamente a los personajes que detentan las fuerzas estatales sino a quienes infringen la injusticia en el artefacto y en el espacio público de quien mira, en su propio cuerpo.

De esto podemos advertir la pertinencia de las obras no solo como conmemoración de los acontecimientos, sino por la posibilidad de relacionarlo con otros movimientos presentes en el país, donde la fuerza estatal se imprime. Linderberger afirma:

Bajo un régimen autoritario, los temas nacionales, aunque pueden servir para a propósitos patrióticos (como se hizo en el periodo Isabelino y el Siglo de Oro Español),

⁵ “it is necessary that it should be the history of the people to whom it is addressed.” Coleridge's words "to whom it is addressed" suggest the active relationship which a drama on national history can establish with its audience. The possibilities of interchange between audience and drama are endless: a play can work to confirm or kindle patriotic feelings [...], it can warn a ruler of possible dangers [...], flatter a ruler (*Macbeth*), or, for that matter, attempt to undermine a ruler or powerful figure in the audience's eyes [...]. (Linderberger 6) [La traducción es mía]

a menudo son demasiado delicados para que un autor pueda arriesgarse.⁶ (Linderberger 7).

La vigencia del drama histórico puede ser reelaborada siempre que la impresión de la fuerza estatal sea recurrente, así como las complicaciones del siglo XXI como una interminable transición del capitalismo tardío. De este modo los trabajos de Linderberger adquieren igual vigencia y pertinencia: “[...] la pieza teatral puede recordar al público no resistir al proceso histórico que todavía se desarrolla en su propio mundo.”⁷ (9). El proceso histórico que se atraviesa está inscripto en la violencia social y política, su interpretación desde lo dramático es ya una manera de resistencia, en lo que permite habitar el teatro histórico.

Como se ha mencionado, la composición de la obra guarda su fidelidad al acontecimiento histórico, no porque reconstruya los hechos históricos, sino porque se apega al acontecimiento desde su reelaboración estética, ética y política, esta reelaboración ocurre desde los tres niveles que explica Linderberger:

Así delinee tres niveles de realidad que conforma nuestra conciencia al experimentar una pieza histórica: primero, los materiales históricos de los que deriva la propia pieza (“correctos” o no) con los que pretende recrear el pasado; segundo, las convenciones teatrales en las que esos materiales son reconstruidos; y tercero, el sentido de continuidad histórica que el autor le da a ese segmento del pasado que ha dramatizado. Pero otro aspecto se experimenta en cada obra anterior a saber, la influencia de nuestra situación presente sobre la interpretación de la obra. Como la historia por sí misma

⁶ Under an authoritarian regime national theme, though they may serve patriotic purposes (as they did in the Elizabethan period and the Spanish Golden Age), are often too touchy for an author to risk. (Linderberger 7) [La traducción es mía]

⁷ [...] *the playwright can remind his public not to resist the historical process which is still going on their own world.* (Linderberger 9) [La traducción es mía]

cambia, la obra histórica cambia su significado para nosotros de acuerdo al giro de lo histórico.⁸ (10).

Del primer nivel, los materiales históricos muestran el estado de indecibilidad al que se lleva a su vulnerabilidad en un sitio de acontecimiento, al borde del vacío. Del segundo nivel, las convenciones teatrales son reconstruidas en mayor o menor medida como reflejo los acontecimientos históricos (algunos aún en proceso) y a partir del tránsito del cuerpo espectacular como configuración estética en sus diferentes rasgos o facetas. Del tercer nivel, el sentido de continuidad histórica es el de la violencia social y política como régimen sensorial que recruce desde el pasado para el teatro. Por último, la obra histórica cambia su significado para nosotros de acuerdo al giro de nuestro tiempo, desde su gestualidad plástica. Para finalizar, Linderberger nos deja esta premisa: “Cuando la historia toma conciencia de sí misma se expresa en términos dramáticos.”⁹ (29). Esta conciencia histórica se expresa en el *corpus spectacular*.

1.2 La violencia social y la fuerza estatal en la conformación del cuerpo espectacular como acontecimiento histórico del teatro contemporáneo del norte mexicano.

Hemos mencionado que el cuerpo espectacular se articula sobre la base de aquel cuerpo espectáculo de la violencia, que es llevado a escena como un cuerpo singular dentro de las obras que llevamos a análisis. El concepto de violencia en primera instancia será entendido en

⁸ *Thus far I have stressed three levels of reality which shape our consciousness as we experience a history play: first, the historical materials which the play derives from its sources ("correct" or not) and which it purports to reenact; second, the theatrical conventions into which these materials are recast; and third, the sense of historical continuity which the author gives to that segment of the past which he has dramatized. But there is still another aspect to our experience with every older work namely, the influence of our present situation on our interpretation of the work. Like history itself, a history play changes its meaning for us according to the shifting historical winds.* (Linderberger 10) [La traducción es mía].

⁹ *When history becomes self-conscious of itself, it often expresses self in theatrical terms.* (Linderberger 29) [La traducción es mía].

los términos de Georges Sorel: “Los términos *fuerza* y *violencia* [...] Diríamos entonces que la fuerza tiene por objeto imponer la organización de un cierto orden social en el cual una minoría es la que gobierna, en tanto que la *violencia tiende a la destrucción de ese orden.*” (Sorel 178) Sorel establece la diferenciación entre fuerza y violencia, la primera es aquella que imprime el estado, que efectúa en su ejercicio de preservación del orden. Mientras que el concepto de violencia se diferencia por ser aquella que lo destruye, la distinción se articula, desde quién la efectúa. En función del empleo del concepto de violencia, recurrimos a los planteamientos de Walter Benjamin en su libro *Para una crítica de la violencia*, así como las reflexiones de Jacques Derrida sobre los trabajos de Benjamin, en *Fuerza de ley*. La primera función de la violencia es la siguiente:

La primera función de la violencia es fundadora de derecho, y esta última, conservadora de derecho. Considerando que el servicio militar obligatorio es una práctica que, en principio, no se diferencia de modo alguno de la violencia conservadora de derecho (30).

Bajo esta consideración entendemos que la violencia es fundadora de derecho y conservadora de éste, en este sentido marca las improntas necesarias en la conformación de la *Polis*. Derrida en su libro *Fuerza de Ley* comenta:

Esos momentos, suponiendo que se los pueda aislar, son momentos terroríficos. Sin duda a causa de los sufrimientos, los crímenes, las torturas que raramente dejan de acompañarlos, pero también porque son en sí mismos, y en su violencia misma, ininterpretables o indescifrables. Es lo que llamo lo «místico». Tal como Benjamin la presenta, esa violencia es ciertamente legible, incluso inteligible, puesto que no es extraña al derecho, como tampoco *éris* o *pólemos* son extraños a todas las formas y significaciones de *diké*. Pero es, en el derecho, lo que suspende el derecho. Interrumpe el derecho establecido para fundar otro (92).

Esta consideración coincide con los espacios, sitios de acontecimiento, como fundadores de derecho: “El concepto de violencia pertenece al orden simbólico del derecho, de la política y de la moral, al de todas las formas de *autoridad* o de *autorización*” (Derrida 83). Estados de indecidibilidad, donde *éris* y *pólemos* imprimen su fuerza fundadora. La violencia entendida bajo los términos de Benjamin y Derrida aparecen como procesos dentro de las acciones de las obras dispuestas a análisis, si bien esta violencia es reelaborada en escena, aparece también bajo estas características: como elementos terroríficos legibles e inteligibles en la representación, toda vez que nos muestran la manera en que el derecho suspende el derecho para fundar otro. En este sentido la reelaboración de la violencia social y política funciona como recurso dramático en las obras en cuestión.

Violencia social, violencia política, y las políticas de la violencia, conforman una “teatralidad violenta”; misma que explora la marginación económica, racial, de género, patrimonial y estructural. Estas violencias y su frecuencia natural por parte del Estado van a replantear las diferentes articulaciones de la vida pública y privada dentro de las obras. La militarización, y sus incidencias instan la constitución del cuerpo espectacular en escena. El cuerpo espectacular es producto de estas violencias en escena.

La somatización de estas violencias y la re-significación de los cuerpos, con o sin vida, se redimensionan en las parafilias del poder que violenta a ultranza, a través de estados hiper-violentos, la caracterización del horror y la legitimación del miedo.

Esta dramaturgia y teatralidad que emergen de la violencia social y política buscan construir con su inmediatez temporal, una teatralidad y una dramaturgia de confrontación que deja de lado la trascendencia, para ubicarnos en una ritualidad inmanente que trabaja las pulsiones del aquí y el ahora, cuya estética parece en algunos casos diluirse, desaparecer o reaparecer; es decir, recrudescer en el cuerpo. Así, el cuerpo espectacular y su experiencia se convierten en una condición *sine qua non* para el examen desde su estética.

Estos cuerpos violentados moran en sociedades en crisis que laceran y desgastan sus sistemas de creencias; inmersas en los juegos de políticas neoliberales, desempleo, economías de mercado, transnacionales, narcotráfico, migración, crimen organizado, violencia organizada; somatizan todas las construcciones y dimensiones significativas en que habitan. Las maneras en cómo los grupos e individuos generan recursos para la resistencia ante ambientes hostiles, se reproducen en actos racionales e irracionales, creando mundos de valores con mutabilidad extraordinaria.

Estas contradicciones propician que los diferentes panoramas de nuestro tiempo entren en pugna y provoquen la sistematización de la violencia en todos sus planos. Así mismo, uno de los universos en los que se reproducen los cuestionamientos de lo social son el arte, en este caso la dramaturgia y la teatralidad, lugares donde la ficción y la realidad se desdoblan, se entremezclan, se traslucen, se confunden y se reelaboran.

La presente investigación construye el concepto de cuerpo espectacular desde la violencia social y política en los artefactos: *Tomóchic* de Joaquín Cosío; *El baile de los montañeses*, *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda y *Música de balas* de Hugo Salcedo. Analiza las maneras en que los artefactos culturales y sus dispositivos formales actualizan y constituyen al cuerpo espectacular y sus diferentes planos de afección en los actantes, personajes y espectadores. Categoriza niveles de mutilación, entendida esta última como el grado de afección corporal a partir de la violencia social y política en su constitución estética. Y establece los vínculos político-ético-estético en la configuración acontecimental y en la construcción de los artefactos del norte mexicano antes referidos.

1.3 La articulación teórico-conceptual del cuerpo espectacular y sus nueve rasgos

En torno al concepto de cuerpo espectáculo Alain Badiou traza una primera disertación que implica la invocación del término injusticia, y su negación ante el concepto de justicia, así como de un tercer concepto: el espectáculo de víctimas:

[...] ¿podemos realmente decir solamente que la justicia es la negación de la injusticia?, ¿podemos construirnos una idea de justicia, únicamente a partir del terrible **espectáculo** de las víctimas? (2) (Lo resaltado es del autor).

Como se cita: el término de injusticia está íntimamente relacionado con el de víctima, su definición y su designación, ya que la víctima debe ser mostrada, evidenciada. La víctima se hace evidente a partir de una visión política:

[...] es desde el interior de una política que se decide quién es verdaderamente la víctima: en toda la historia del mundo, políticas diferentes, tuvieron víctimas diferentes. Por lo tanto, no podemos partir únicamente de la idea de víctima, porque víctima es un término variable (2).

Término variable es el de víctima, cuyo trasfondo ideológico, está coartado por una visión política en el marco particular de cada situación. Víctima es un término variable dice Badiou y aunque a primera vista pareciera el perfil de algunos de los personajes-actantes que se enuncian en nuestras obras en cuestión, es más pertinente emplear el término de cuerpo espectáculo, término que se construye tomando en cuenta al de víctima, pero sin que el término fije tampoco una conceptualización petrificada e inamovible, posibilitando a los personajes una configuración de mayor plasticidad.

El concepto cuerpo espectacular, más allá de la víctima espectáculo, articula un espectro de mayor amplitud y extensión, es capaz de subsumir una serie de configuraciones semióticas en la disposición ética, estética y política de los personajes-actantes, estos, en tanto que son representados en escena, constituyen una corporalidad espectacular, un cuerpo espectacular en diferentes instancias.

Para articular las dimensiones significativas en torno al cuerpo espectacular tomaremos algunos términos acuñados en *Semiótica de las Pasiones* de Algridas Julien Greimas y Jacques Fontanille y en *Diálogos entre teatro y neurociencias* de Gabriele Soffa que hacen alusión a

los procesos que ocurren en el cuerpo y que están imbricados conceptualmente en lo interoceptivo, lo propioceptivo, y exteroceptivo: estupor-contemplación, pasión, simulacro pasional o recorrido pasional, patemización, configuración patémica, semiotización, somatización, discurso semiótico, resonancia, cuerpo-arpa, espacio de acción compartido, simulación encarnada, afección, mutilación y su proyección en plasticidad.

El estupor-contemplación, donde los actantes narrativos patemizan sus pasiones, configurando estados contemplativos. A partir de la contemplación se permite afirmar que los actantes ofrecen al destinatario estados de ánimo a través de estados de cosas.

Utilizamos indistintamente los términos de personaje, así como el de actante, acuñado por Greimas en la *Semántica estructural*; actante entendido como quien realiza o el que realiza la acción, independientemente de cualquier otra determinación. Ampliamos el término personaje y lo hacemos corresponder al concepto de actor (no actor de escena o la persona que actúa la escena, aunque es preciso entender que en algún momento estos coincidan), también entendido como la figura o el lugar vacío en que las formas semánticas se vierten.

Para las obras en cuestión, el término actante parece el idóneo, no solo porque en la construcción de las obras aparecen dispuestos en diferentes textos donde las voces aluden a narraciones y enunciaciones poéticas, mismas que se proyectan en roles diferentes y, en el mayor de los casos, no solo son los personajes los que hablan sino un entramado más complejo.

Las textualidades en el teatro multiplican sus registros. En la configuración de una semiótica de las pasiones, los textos se trasladan a situaciones de carácter intersubjetivo o interactancia y entablan sentidos multidireccionales, así como adquieren diferentes niveles dentro de la semántica general del texto.

Utilizamos el concepto patemización, o simulacro pasional, o recorrido pasional, indistintamente. La constitución de los elementos pasionales en los actantes, es decir, la configuración patémica se emplea con doble eficacia: tanto el espectador, como el actante,

cubren un mismo recorrido patémico¹⁰ cuando este se enuncia en el discurso semiótico. También utilizamos el término cuerpo-arpa, en Vezio Ruggieri citado por Gabrielle Sofía:

El cuerpo, con sus músculos es como un instrumento musical, por ejemplo, un gran arpa [sic]. Del movimiento de las cuerdas de diversa longitud y diverso espesor puede hacer nacer una variedad infinita de sonidos y melodías. El cuerpo tiene más músculos que el arpa de cuerda. Los músculos del cuerpo suenan por su autor. La música corresponde a las vivencias objetivas generadas a partir del juego de tensiones de los músculos (173-174).

Gabrielle Sofía retoma la idea del cuerpo – arpa planteada por Vezio Ruggieri para articularla con el concepto de resonancia acuñado por el neuro-científico Giacomo Rizzolatti. Esta resonancia que ofrece el actor entabla una melodía generada en el espectador a partir del espacio de acción compartido. Espacio de acción compartido entendido cómo:

[...] la organización de nuestras acciones en *melodías cinéticas* nos permite tener una comprensión inmediata de las acciones de los demás, a través del sistema de resonancia de las neuronas espejo. De acuerdo a lo dicho, los seres humanos parecen estar inmersos en un *feedback* circular donde los procesos de intención-acción-comprensión constituyen el mismo acto indivisible, que crea eso que Rizzolatti ha rebautizado como *espacio de acción compartido* (170- 171).¹¹

Los límites del cuerpo se reconfiguran, estableciendo una concordancia con las afecciones de otras corporalidades; lo que se desprende de la experiencia de estas realidades nos adentra en los intersticios del plano de la afección. Otro concepto relevante para explicar la relación

¹⁰ Ver *Semiótica de las pasiones*, página 148: La actorialización: roles temáticos y roles patémicos.

¹¹ Si bien, no está totalmente comprobada la existencia de las neuronas espejo, se presume la existencia de los procesos análogos que permiten afirmar el espacio de acción compartido.

actante-personaje y espectador es el de *embodied simulation* o simulación encarnada, acuñado por Vittorio Gallese:

La simulación encarnada hace exactamente eso. Además, lo más importante, la simulación encarnada y el sistema de neuronas espejo, apuntalan la idea de compartir los deseos o intenciones comunicativas, significado y referencia, así como conceder las condiciones necesarias de paridad en la comunicación social ¹² (Gallese).

La simulación encarnada o en otra traducción, simulación incorporada, permite explicar la comprensión de lo que los otros tienen intención de hacer o las acciones de los otros, este concepto también explica, como la cita lo indica, la comprensión inmediata de la paridad en la comunicación social, el significado, y referencia. Vittorio Gallese explica en su artículo cómo el sistema neuronal se activa en las áreas motoras al observar el movimiento de los otros, de la misma manera ocurre cuando la comunicación oral describe el movimiento corporal. Giovanni Mirabella explica que:

Según Vittorio Gallese, la correspondencia de las señales nerviosas que tienen lugar cuando un sujeto observa a otro individuo realizar una acción o cuando es él mismo quien realiza tal acción, permite la comprensión de aquello que los otros hacen o tienen intención de hacer, sin necesidad de recurrir a un razonamiento explícito, sino simplemente simulado mentalmente el acto que va a realizarse (43).

La simulación encarnada clarifica los procesos que ocurren en el cuerpo, nos permite dar por hecho la relación entre cuerpos en escena de manera inmediata.

De manera análoga usamos el concepto de afección en términos de Spinoza. La afección es un umbral de intensidad; la mezcla de cuerpos en donde solo damos cuenta de

¹² *Embodied simulation does exactly that. Furthermore, and most importantly, embodied simulation and the mirror neuron system underpinning it provide the means to share communicative intentions, meaning and reference, thus granting the parity requirements of social communication [...].* La traducción arriba es mía.

nosotros mismos por la acción de los otros cuerpos sobre el propio: “En efecto: el cuerpo humano *es* afectado de muchísimas maneras por los cuerpos exteriores, y está dispuesto para afectar a los cuerpos exteriores de muchísimas maneras [...]” (Spinoza 89).

Nos apoyamos en esta enunciación de Spinoza para dar por sentado que hay una comunión convencional entre actores-espectadores al momento de la escena y los diferentes desdoblamientos del cuerpo espectacular.

El cuerpo espectacular adopta otras nuevas relaciones fundamentales para su reconceptualización. El cuerpo espectacular se manifiesta de manera poliédrica. Cada cara, cada rasgo, muestra un estadio corporal imbricado en la construcción de su proceder en el artefacto artístico y esta operación u operaciones se distinguen a partir de confrontaciones, es decir, de las diferentes disposiciones que se articulan y constituyen en cada artefacto. Los rasgos que se identifican son nueve y cada uno de estos comparte en mayor o menor medida características de otros rasgos, algunos se comparten indisolublemente, otros se comparten en menor grado, ya que como figura poliédrica sus caras se muestran y se ocultan, a la luz de cada movimiento, estos movimientos son de cara al espectador y se muestran en triadas; un rasgo siempre es más evidente que los otros, esto es cuerpo espectacular.

La relación conceptual de tales rasgos es como sigue: cuerpo espectacular como ser ontológico, entendido desde su existencia y realidad, en ese estar ahí, que evita toda significación adyacente a lo que es y enuncia. Sus rasgos se comparten con atmósfera, herramienta y política.

La construcción de este concepto establece el vínculo entre semiótica de las pasiones y ontología, la articulación de la diferencia ontológica y el *Dasein* heideggeriano con el cuerpo como dispositivo semiótico para trasladarlo a la escena, entendida como espacio de sentido. En el artículo: “El principio de inmanencia y la diferencia ontológica”, de Adrián Bertorello se enuncia:

La introducción de la instancia del cuerpo dentro del espacio del sentido tiene como finalidad darle un estatuto definido al problema de la frontera que separa el ser y el sentido. Esto se aprecia claramente en el hecho de que el cuerpo aparece como una categoría que permite pensar el problema del estatuto paradójico de la existencia semiótica. El carácter al mismo tiempo “real” e “imaginario” del sentido adquiere su condición de posibilidad en el cuerpo. El motivo de ello está en que opera como mediación universal entre lo exterior (plano de la expresión) y lo interior (plano del contenido). La mediación no es transparente. El cuerpo no se limita a ser un espacio transicional neutro. La dimensión propioceptiva de la corporalidad tamiza, perfuma con su sensibilidad el tránsito del ser al sentido (178).

El cuerpo como instancia permite articular la relación entre: sentido y ser, para trasladarlo a la escena, Bertorello precisa citando a Fontanille:

Ya no hay razón para pensar que el proceso de homogeneización mediante el cuerpo —con sus consecuencias tónicas y sensibles— afecta únicamente a las lenguas naturales, es posible considerar a título de hipótesis que ese proceso no perdona ningún universo semiótico, cualquiera que sea su modo de manifestación. De esta manera la homogeneización de la dimensión semiótica de la existencia se logra tanto por la suspensión del lazo que conjunta las figuras del mundo con su “significado” extrasemiótico —es decir, entre otros, con las “leyes de la naturaleza”, inmanentes al mundo—, como por su puesta en relación en cuanto significados con diversos modos de articulación y de representación semióticas. Para el caso, lo que de manera más notoria les sucede es que las figuras del mundo no pueden “hacer sentido” más que a costa de la sensibilización que les impone la mediación del cuerpo [...] (179).

Según esta cita podemos argumentar que en el teatro las posibilidades semióticas se multiplican -en – con- a través- del cuerpo-. Bertorello lleva más allá esta implicación en el despliegue de su artículo acerca de la diferencia ontológica donde afirma que:

La mediación del cuerpo abre un espacio semántico autónomo que se organiza en torno a la tensividad de la percepción y a la foria de la sensibilidad [...]. Sin entrar en todos los detalles del sentido de estos términos, sólo me detendré en que la tensividad y la foria no son cosas diversas, sino que constituyen un dominio común denominado tensividad fórica. Este dominio es el que se presenta como las precondiciones de la significación (180).

Según la cita anterior, el cuerpo abre un espacio semántico que se organiza en torno a la tensividad de la percepción y a la foria de la sensibilidad como precondiciones de la significación. Esta tensividad fórica se articula hacia la vulnerabilidad del cuerpo producida por la violencia social y política, como espacio de sentido, del *corpus spectacular*. Berterello enuncia:

Mientras que la articulación significativa es del orden del conocimiento, la tensividad fórica es del orden de la sensibilidad pasional. La diferencia entre sentir y conocer radica en que el sentir es uno de los registros de lo continuo, mientras que toda categoría cognoscitiva pertenece al registro de lo discreto. Lo que me gustaría destacar de esta diferenciación es que la continuidad semántica específica de la tensividad fórica es un simulacro de una determinada concepción de la vida. El espacio continuo del sentido que el cuerpo abre como tensividad fórica da lugar a una posible concepción del ser (de la vida) que está más allá del estricto marco epistemológico de la semiótica (180).

Si para el autor, esta continuidad semántica se ordena desde “un simulacro de determinada concepción (de la vida)”, lo que constituye el carácter óptico del simulacro en esa concepción “de la vida” es lo que enmarca el *corpus spectacular*. Este simulacro se sitúa en el

ordenamiento de la representación del cuerpo vulnerado, que enuncia el orden periférico de la violencia de la que ha sido partícipe, este ordenamiento semántico específico es articulado en el cuerpo desde la violencia social y política.

Bertorello localiza la diferencia ontológica dentro de la teoría semiótica, lo que nos permite articular la ubicación del cuerpo como un *entre* de la siguiente manera:

[...] el establecimiento de un espacio diferencial en el seno mismo de la teoría semiótica, tal como lo expuse en el punto anterior, puede ser interpretado de acuerdo al concepto heideggeriano de *diferencia ontológica*. Esta interpretación no pretende violentar la decisión epistemológica de la semiótica de mantenerse en el espacio del sentido, sino que, por el contrario, intenta hacer inteligible la noción de diferencia a partir de una concepción de la ontología que se ve a sí misma como una indagación sobre las condiciones últimas de la inteligibilidad y que, para ello, se mueve en el “entre” (zwischen) de la cosa y el sentido. [...] El “entre” que mediatiza entre ambos dominios es el cuerpo (184).

La diferencia ontológica se sitúa dentro del sistema de la teoría semiótica de las pasiones en la noción del *entre* que es el cuerpo, lo que mediatiza la cosa y el sentido, de esta manera el *Dasein* como instancia enunciativa toma las mismas funciones que el cuerpo, Bertorello explica:

El “entre” que mediatiza entre lo exterior y lo interior, lo continuo y lo discreto en la ontología heideggeriana no es el cuerpo, sino la instancia enunciativa del *Dasein* [...]. Ciertamente que dicha instancia cumple la misma función semiótica que el cuerpo, pues reúne los planos heterogéneos de la expresión y del contenido, [...] Esta afirmación debe interpretarse en el mismo sentido que Fontanille expone en *Semiótica del discurso*. El cuerpo como la instancia de donde surge la significación es un mecanismo de frontera que reúne a partir de sí dos macrosemióticas: la semiótica de la lengua

natural a partir del dominio de la interoceptividad y la semiótica del mundo natural a partir del dominio de la exteroceptividad [...].

Estos tres elementos o instancias constituyen los planos del *Dasein* al cuerpo espectacular al que hacemos referencia:

La interoceptividad como plano del contenido, exteroceptividad como plano de la expresión, y el cuerpo propio como mediación significativa entre ambos dominios adquieren la siguiente fisonomía en el pensamiento de Heidegger: lo propioceptivo corresponde a lo que Heidegger denomina el ser del *Dasein*, es decir, a la existencia concebida como un relacionarse consigo mismo (*Verhalten zu sich*). El plano del contenido corresponde al concepto de mundo como una determinación constitutiva del *Dasein* que se caracteriza por ser una totalidad de significaciones. En clave heideggeriana, a este plano del contenido se le puede llamar una semiótica de la lengua natural, en la medida en que sobre las significaciones del mundo se edifican las lenguas (185).

Ese “entre” para la ontología de Heidegger no es el cuerpo sino la instancia enunciativa del *Dasein*, podemos asumir, siguiendo al autor que en tanto cumpla el *Dasein* la misma función semiótica que el cuerpo, también asumiremos al cuerpo, como un *Dasein*, que cumple las mismas relaciones y correspondencias para la escena. Bertorello escribe:

La mediación del *Dasein* entre lo exterior y lo interior no debe entenderse en el sentido psicológico de la relación entre una esfera psíquica inmanente y una realidad natural trascendente. El *Dasein* no es una instancia antropológica, sino un dispositivo semiótico que media entre el espacio del sentido y aquello que puede ser calificado como lo alosemiótico (187).

La mediación del *Dasein* como dispositivo semiótico que media entre el espacio de sentido y lo alosemiótico, permite entablar relaciones para explicar lo que ocurre en escena de manera

precisa, lo que definiremos como cuerpo espectacular, como ser ontológico. Así Bertorello sitúa el horizonte óptico:

Heidegger expone qué entiende por ser. Negativamente el ser no debe confundirse con ningún tipo de ente. Dentro de esta categoría se incluye lo que la lingüística llama referente. En este sentido, el ser no es algo realmente existente en las coordenadas espacio-temporales, algo al que se lo puede identificar mediante la *deixis ad oculos*. Por este motivo el ser no corresponde a lo que Greimas y Fontanille denominan en *Semiótica de las pasiones* como horizonte óptico. Sin embargo, en la cita el ser es caracterizado positivamente como el horizonte de inteligibilidad del ente, como aquella orientación respecto de la cual un ente cobra sentido. [...]

Lo anterior nos permite situar a ese *Dasein* en el plano de la representación que es el que configura el sentido como escena y donde manifiesta su plano sensible, así como continúa en la cita:

[...] Si bien en *Sein und Zeit* el término sentido (Sinn) tiene una significación muy precisa que difiere en parte del uso de este término en semiótica, la noción de ser coincide con la concepción del sentido como una direccionalidad o tensión respecto de la cual algo se orienta [...]. De allí es que se pueda afirmar que una ontología que se edifica a partir de esta concepción del ser como sentido no sólo se mantiene dentro del principio semiótico de inmanencia, sino también que tematiza explícitamente el problema de la diferencia entre la cosa y el espacio semántico. Ello puede apreciarse en una de las pocas alusiones al tema de la sensibilidad en *Sein und Zeit*. Para Heidegger el ser no puede ser percibido porque no es del orden de la afección [...]. La percepción sensible sólo nos pone ante los entes. El ser es un horizonte, un marco de inteligibilidad, un espacio de sentido que el *Dasein* humano abre y que

fundamentalmente está presupuesto en todo vínculo intencional perceptivo con los entes. [...]

Este espacio de sentido construye la apertura del *Dasein* muestra el marco sensible de la afección, como se muestra a continuación:

Así, entonces, se sostiene que la percepción nos pone ante la presencia de un ente que nos afecta, pero cuyo sentido no está en él, razón por la cual el trasfondo de ella es la diferencia ontológica entre espacios heterogéneos: el ente y el ser. En la medida en que es el *Dasein* el que abre el horizonte de ser, se concluye que esta instancia es el “entre”, la mediación, el eje de coordenadas deíctico y modal en el que se presentan y se distinguen las cosas (187-188).

Lo que permite construir sentido es aquella entidad en escena desde el cuerpo espectacular ser ontológico, es decir, a partir de su orientación ante los entes, su sentido en tanto expresión se enmarca en la apertura de un espacio de violencia acaecida que lo ha hecho un cuerpo vulnerado. Es el *Dasein* como cuerpo y cuerpo como *Dasein* del *corpus spectacular*, lo que da cuenta de ese “entre”, ya que como *Dasein* recrudece su experiencia sensible, su vulnerabilidad ontológica en tanto cuerpo vulnerado, en ese -estar ahí-, donde solamente da cuenta de sí a partir de lo que enuncia.

El cuerpo vulnerado como tal no puede dar cuenta de su experiencia sensible si no es a través del habla, a través de un *Dasein*, esto es lo que tomamos *mutatis mutandis* para trasladarlo a la explicación de la escena que constituye al cuerpo espectacular como ser ontológico, aquella representación de un *Dasein* en escena, en ese -estar ahí-, que se muestra como “entre” que es el cuerpo donde recrudece y encarna su vulnerabilidad desde la violencia social y política, esto es: cuerpo espectacular ser ontológico.

Cuerpo espectacular como herramienta: Carácter teleológico toda vez que supone una finalidad dentro del discurso general de la obra, comparte sus rasgos con política, mutilación y ser ontológico.

Su articulación conceptual se desprende de lo que Michel Foucault enuncia en *Vigilar y castigar* como “un cuerpo instrumento de lo político”, se trata del proceder de un cuerpo en escena inmerso en relaciones complejas de un campo político, en utilización económica, bajo dominación y como fuerza de producción, en la que la necesidad es también un instrumento político en un “saber-poder”:

[...] "poder-saber" no se pueden analizar a partir de un sujeto de conocimiento que sería libre o no en relación con el sistema del poder; [...] el sujeto que conoce, los objetos que conocer y las modalidades de conocimiento son otros tantos efectos de esas implicaciones fundamentales del poder-saber y de sus transformaciones históricas. [...] Se trataría en él del "cuerpo político" como conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo de ellos unos objetos de saber. [...] Hay que admitir en suma que este poder se ejerce más que se posee, que no es el "privilegio" adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y [...] acompaña la posición de aquellos que son dominados. Este poder, [...], no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes "no lo tienen"; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos. (Foucault 33-34).

En este sentido un cuerpo de poder-saber es articulado históricamente. Se trata de un cuerpo instrumento de lo político, este cuerpo de poder-saber constituido como una articulación

histórica, acabada o cristalizada históricamente, es retomada por el dramaturgo, quien configura los efectos dramáticos de lo histórico, en este sentido, lo mítico y lo histórico comparten funciones análogas dentro del drama. Así también como enuncia en la siguiente cita la articulación del cuerpo espectacular herramienta se encuentra sujeta bajo la siguiente operación:

No se debería decir que el alma es una ilusión, [...] tiene una realidad, [...] producida [...] en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, [...] sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia. Realidad histórica de esa alma, que a diferencia del alma representada por la teología cristiana, no nace culpable y castigable, sino que nace más bien de procedimientos de castigo, de vigilancia, de pena y de coacción. Esta alma real e incorpórea no es en absoluto sustancia; es el elemento en el que se articulan los efectos de determinado tipo de poder y la referencia de un saber, el engranaje por el cual las relaciones de saber dan lugar a un saber posible, y el saber prolonga y refuerza los efectos del poder. (Foucault 36).

En esta referencia a lo anterior podemos ver, cómo el cuerpo espectacular herramienta opera bajo estos influjos y hace extensivas sus acciones en escena, como engranaje en el artefacto, sobre esto el autor continúa:

Sobre esta realidad-referencia se han construido conceptos diversos y se han delimitado campos de análisis: psique, subjetividad, personalidad, conciencia, etc.; sobre ella se han edificado técnicas y discursos científicos; a partir de ella, se ha dado validez a las reivindicaciones morales del humanismo. Pero no hay que engañarse: no se ha sustituido el alma, ilusión de los teólogos, por un hombre real, objeto de saber, de

reflexión filosófica o de intervención técnica. El hombre de que se nos habla y que se nos invita a liberar es ya en sí el efecto de un sometimiento mucho más profundo que él mismo. Un "alma" lo habita y lo conduce a la existencia, que es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo. El alma, efecto e instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo. (Foucault 36).

Foucault ubica al cuerpo como un instrumento de lo político y como un cuerpo objeto de saber, inmerso en un campo político que despliega un conjunto de elementos materiales, técnicas que sirven de armas, un cuerpo poder-saber conformado por un "cuerpo político" los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos.

El personaje construido en el drama es cuerpo espectacular herramienta, cuerpo vulnerado prendido a la fuerza de producción, a la necesidad como instrumento político, atravesado por el conjunto de elementos materiales, técnicas que sirven de armas, que detentan el poder-saber, como, objeto de saber de un "cuerpo político" y su teleología.

La explicación de los mecanismos elaborados por Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* permite reordenarlos como proceso, ya no como un cuerpo instrumento de lo político sino como su transmutación o transfiguración trasladada, representada en escena como un cuerpo espectacular al que nosotros denominaremos cuerpo espectacular herramienta, al cual definimos como: aquel cuerpo vulnerado por la violencia social y política, carácter teleológico toda vez que supone una finalidad dentro del discurso general de la obra, donde articula un poder-saber por la composición dramática y los elementos políticos incorporados en la trayectoria ética del personaje en cuestión, como dominios de saber y su contexto histórico. Un cuerpo como *ethos* de confrontación al "orden social", esto es: cuerpo espectacular herramienta.

Cuerpo espectacular como mutilación: cuerpo violentado, grado de afección corporal. Se perfila por la pérdida de un ser querido, de relación consanguínea o familiar producto de la violencia social y política. Comparte sus rasgos con atmósfera, herramienta y ser ontológico.

El cuerpo espectacular mutilación se desprende de enunciaciones como las de Javier Sicilia, poeta, ensayista y novelista mexicano, quien, tras el asesinato de su hijo en 2011, se convierte en activista. En una entrevista publicada en el *Chicago Tribune* en 2016, enuncia: "Es como estar mutilado, como rehacer la vida después de que te quedó mutilada la mitad del cuerpo. Sí puedes hacer la vida, pero ya no es la vida misma, ya no es la plenitud de la vida" (Sicilia). Partimos del uso de la palabra mutilación, ya que expresa de manera directa una condición que se articula después de haber sufrido la pérdida de su hijo, producto de la violencia desatada en México durante la llamada "guerra contra el narco". Bajo circunstancias similares aparece en 2010 *Diario de una madre mutilada* de Ester Hernández Palacios Mirón de Editorial Ficticia, ganadora del premio Testimonio Carlos Montemayor convocado por el Instituto de Bellas Artes en 2011. Obra escrita a partir de la muerte de la hija de Ester quien fuera asesinada al tratar de escapar de un secuestro en compañía de su esposo, el título articula la condición referida por Sicilia, mutilación, de la palabra referida retomamos la mutilación entendida bajo las condiciones que reelabora Catherin Malabou en el libro: *Los nuevos heridos De Freud a la neurología- pensar los traumatismos contemporáneos* donde enuncia:

Hacia una teoría general del trauma

[...], el término "nuevos heridos" no designa solamente a las personas con lesiones cerebrales. Recordemos que la cerebralidad se refiere a un régimen acontecimental (vénementialité) que reconoce el peso psíquico del accidente desprovisto de significación. Me autorizo, entonces, a considerar también como "nuevos heridos" a todos aquéllos que se encuentran en estado de shock y que, sin que de entrada hayan padecido lesiones cerebrales, ven su organización neuronal y su equilibrio psíquico

alterados por el trauma. [...] Los comportamientos de sujetos que son víctimas de traumatismos debidos al maltrato, a la guerra, los atentados terroristas, el encarcelamiento, los abusos sexuales, presentan puntos en común muy llamativos con aquéllos que sufren de daño cerebral. Es posible nombrar estos traumatismos "traumatismos sociopolíticos".

De acuerdo con Malabou podemos articular nuestro concepto bajo la premisa de que esta mutilación proviene de lo que designa como "traumatismos sociopolíticos" y que al reformularse en el cuerpo marca una condición de estos cuerpos, producto de la violencia social y política. A esto podemos agregar una tercera noción que permite ampliar el concepto referido para nuestra articulación del cuerpo espectacular mutilación que se traslada a la escena como parte de ese "impacto del acontecimiento". Al respecto retomamos una condición más, que es la del miembro fantasma, elaborada en el libro *El cuerpo-Un Fenómeno ambivalente*, de Bernard Michel:

"El miembro fantasma"

Este fenómeno se manifiesta en [...] personas a las que se les ha amputado un miembro (un brazo, una pierna, un seno o el pene); paradójicamente esas personas continúan sintiendo la existencia del miembro mutilado. Una de las observaciones [...] se refiere a un hombre que, habiendo sido antes un excelente jinete, al volver a montar de nuevo a caballo se imagina que sostiene firmemente las riendas con la mano amputada, y al propio tiempo se pone a castigar al animal con la fusta que empuña con la otra mano; Como es de imaginar, el hombre pierde el equilibrio y se precipita al suelo. Otro hombre, al que se le había amputado la mano, experimentaba durante las comidas la sensación intensa de empuñar el tenedor con esa mano ausente, y esa ilusión le resultaba tan penosa que le quitaba el apetito o le impedía digerir bien (32).

Michel, articula el concepto de miembro fantasma para explicar la sensación que ha quedado en el cuerpo tras la mutilación uno de sus miembros. Argumentaremos que la pérdida de un ser querido produce una mutilación análoga y una lesión-afección a nivel cerebral y corporal que sufre el personaje en escena.

Retomamos de estas tres formulaciones las condiciones que nos permiten re-articular aquel cuerpo vulnerado que ha sufrido la mutilación como pérdida de un hijo, de un ser querido, de relación consanguínea o familiar producto de la violencia social y política, que se puede evocar o materializar en escena bajo la afección del *ethos* en un *pathos* recurrente, que marca la condición corporal como rasgo del cuerpo espectacular, producto del “traumatismo sociopolítico”, “mutilación” y “miembro fantasma”, esto es: cuerpo espectacular mutilación.

Cuerpo espectacular como atmósfera: disposición semiótica (signo corporal) o disposición somática (síntoma), afección que constituye una cosa y estado de ánimo. Comparte sus rasgos con mutilación, ontológico y escena. Para Tomás Auchterlione la atmósfera se construye de la siguiente manera:

Atmósfera si bien refiere a las cosas que rodean la escena, tiene mucho más que ver con los personajes que con el escenario. La atmósfera pretende darnos el marco emocional de la escena. Se logra con una descripción deliberadamente intencionada, implicando sólo los aspectos que, como escritores, nos interesa que el lector conozca y dejando fuera todo aquello que interfiera.

No se puede crear atmósfera sin descripciones, pero no son necesarios varios párrafos para hacerlo: unas pocas líneas que muestren lo más importante es suficiente. El clima suele ser un aliado para establecer una atmósfera determinada. Un día con un sol glorioso llama al positivismo (sic) y la alegría, la lluvia siempre es triste y melancólica. (Auchterlone 1).

Auchterlonie, explica el concepto atmósfera a partir del marco emocional de los personajes. Retomamos este concepto de atmósfera pero a razón del personaje-actante que constituye un cuerpo vulnerado por el grado de afección producto de la violencia social y política en las obras en cuestión como disposición semiótica (signo corporal) o disposición somática (síntoma), también como “estados de ánimo a través de estados de cosas” en Greimas y Fontanille en *Semiótica de las pasiones*, afección que constituye una cosa y estado de ánimo este se diferencia del cuerpo espectacular escena, ya que simplemente realiza descripciones acerca de la escena y la emoción que contiene o alberga pero que no avanza a un concepto metafísico o político, esto es: cuerpo espectacular atmósfera.

Cuerpo espectacular como escena: manifestación representativa y conceptual dentro de la trama global de la obra, comparte sus rasgos con mito, atmósfera y herramienta: que tomamos del capítulo, “Contribución del espacio escénico al teatro contemporáneo” de Michel Corvin del libro *Teoría del teatro* de María del Carmen Bobes Naves, donde se enuncia: “[...] el espacio se inscribe -se escribe- en el texto, bajo la forma de indicaciones escénicas, pero, de forma singularmente especial, se inscribe en la contextura misma del lenguaje” (202).

Adoptamos los planteamientos trazados por Michel Corvin en relación al espacio como disposición escénica inscrita en esta contextura del lenguaje, ya que para la construcción del cuerpo espectacular, como cuerpo vulnerado, extiende su sentido de manera abstracta, conceptual, metafísica, política, toda vez que en los artefactos analizados, encontramos una condición *sine qua non*, no solamente bajo las condiciones que Corvin señala como metafísicas, psicológicas o políticas, sino como condición necesaria que constituye al cuerpo espectacular escena, este, debe estar muerto en escena, su muerte le otorga esta cualidad, este modo de ser escénico. Para su comprensión atendemos a aquellos “espacios ausentes” de los que se mencionan varios tipos:

a) Un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico. El espacio contiguo de los bastidores, tanto en el mundo virtual como en el real, desde el momento en el espacio escénico se percibe siempre como convencional: o dicho de otro modo, y paradójicamente: la representación en dos niveles (por el lenguaje, esencialmente creado a partir de un espacio artificial) es creadora de lo real: el efecto de lo real es el producto de una doble fabulación.

b) Un espacio afín configurado por la palabra: los personajes expresan con frecuencia, en la trama del discurso teatral, el uso que quieren o desearían hacer del espacio escénico. La noción de virtualidad está unida aquí a la de dinamismo: la ocupación del espacio no es algo simplemente mecánico, sino que resulta de un proyecto, con frecuencia expresado por sí mismo y amparado por la palabra; o a la inversa [...].

c) Un espacio distante, espacio del pasado o espacio mítico del sueño. Se trata de un ámbito en el que el espacio a) actúa igualmente como soporte; sin embargo, el espacio a), por su carácter coextensivo, tiene valor de acción, un valor utilitario; permite situar y seguir a los personajes, cuya presencia se prolonga de este modo en el escenario [...]. El espacio c) tiene un carácter gratuito, fantasmagórico, pero importante, sin embargo, por todas las resonancias poéticas y psicológicas que comporta [...] (Corvin 203-204).

Estas resonancias poéticas se articulan o desprenden desde la oclusión de la muerte, es en este proceso que se articula una fuga de su condición corporea-espacial-mortorea en la escena, su desdoblamiento en ese lenguaje poético articula la vida conceptualmente dentro de la misma escena, desde su contradicción cuerpo-muerto habitado por el personaje en un lenguaje de enunciación vital. Corvin continúa:

Real o virtual, el espacio puede ser calificado de *funcional* si actúa como instrumento de comprensión de la acción escénica, o como uno de los soportes de representación (o de los personajes).

Como instrumento de comprensión, el espacio concierne al *espectador*. [...]

Si la naturaleza real o virtual del espacio define su modo de interpretación, el valor funcional designa su modo de interpretación, el valor funcional designa su modo de ser escénico; su modo de ser extra-escénico es de orden metafórico.

El cuerpo espectacular escena constituye un modo de ser extraescénico:

Se trata de un valor frecuente -no concierne sino al espectador-, aunque sólo posible al quedar el personaje prisionero de su situación y su representación. (204-205)

Prisionero de su propia muerte:

Este desplazamiento simbólico es la condición *sine qua non* de una proyección extra-escénica (psicológico, metafísico, político) del espectáculo y de sus manifestaciones espaciales. [...] Las manifestaciones espaciales de carácter funcional presentan aquí aspectos aplicables por su analogía a una situación ajena a la de la escena, y se comprometen, en la medida en que evocan determinada idea o mito, con un aspecto de la condición humana, más allá de la limitada situación de los personajes. El mecanismo de la metáfora entra en funcionamiento precisamente aquí; puede ser también el de la metonimia, si la manifestación espacial de carácter funcional, por contigüidad o relación de causalidad, remite a la percepción de otra situación. Por lo que se refiere al valor simbólico del espacio, podríamos distinguir, al igual que para el valor funcional, un espacio simbólico del gesto, un espacio simbólico del habla, un espacio simbólico real, cuya interpretación es inmediata, y un espacio simbólico virtual o dinámico, cuya interpretación, percibida como necesaria, resulta simplemente suspendida. En el dominio de la connotación funcional, como en el de la connotación simbólica, el dramaturgo deja los signos para más tarde. (Corvin 206)

El valor simbólico del espacio que constituyen los artefactos en cuestión, son producto de la violencia y la muerte de algunos de sus personajes, Corvin añade:

Es evidente que los signos de interpretación simbólica son mucho más frágiles, y mucho menos estables que los signos funcionales, que además son con frecuencia redundantes. La construcción simbólica de una obra teatral se construye pieza a pieza, y concluye con la última réplica. Por otra parte, es evidente que existe cierta continuidad entre una y otra categoría de signos espaciales, y que espacialmente lo simbólico, por su capacidad de amplificación, tiende a reemplazar a lo particular y concreto, generalizándolo y convirtiéndolo en algo abstracto (Corvin 206).

Esta amplificación simbólica convierte lo concreto en abstracción conceptual, esta abstracción conceptual se construye desde la imposibilidad de “vida”, es decir, desde un cuerpo finado conceptualmente por la violencia social y política acaecida y por su doble representación, como un cuerpo muerto en el espacio escénico y paradójicamente vivo en escena, este concepto adquiere una relevancia singular y particular en tanto que es producto de la vida desde la muerte y su co-extención más allá de la escena como concepto metafísico, político, desde la muerte en vida escénica, que articula su abstracción-concepto como: la justicia, la felicidad, la libertad, la dignidad, entre otros. El cuerpo espectacular en este sentido ha recuperado su concepto, dejando atrás su oclusión de víctima para incorporar de nuevo su concepto, su vitalidad plástica en escena, esto es cuerpo espectacular escena.

Cuerpo espectacular política: sentido e idea, intención perlocutiva, fuerza intelectual y argumentativa ulterior a la trama o disposición de acciones, comparte sus rasgos con deseo, atmósfera y mutilación. El cuerpo espectacular, se articula bajo el orden político En su libro *La política* Aristóteles enuncia:

Porque la naturaleza no hace nada en vano. Pues bien, ella concede la palabra al hombre exclusivamente. Es verdad que la voz puede realmente expresar la alegría y el dolor, y así no les falta a los demás animales, porque su organización les permite sentir estas dos afecciones y comunicárselas entre sí; pero la palabra ha sido concedida para

expresar el bien y el mal, y, por consiguiente, lo justo y lo injusto, y el hombre tiene esto de especial entre todos los animales: que sólo él percibe el bien y el mal, lo justo y lo injusto y todos los sentimientos del mismo orden cuya asociación constituye precisamente la familia y el Estado (8).

Para Aristóteles lo único que diferencia a los animales del animal político, es que, el segundo puede articular su dolor en una queja, en la demostración de una inconformidad, y es esta inconformidad la que permite el actuar político, en este sentido la queja o inconformidad producto de la violencia social y política alberga una injusticia. En este sentido la política se expresa a partir de acciones o argumentos.

Para Jacques Rancière la articulación de la política ocurre en los momentos en que no hay actores sujetos de la filiación ni del estado.

Hay política cuando existe un tercer modo de lo universal, lo universal polémicamente singularizado por actores específicos que no son sujetos de la filiación ni de las partes del Estado. La “superación” de la “crisis de identidad” es la política recobrada como tal. (J. Rancière 45). (Las comillas son del autor).

Las obras parten de un acontecimiento que perfila un régimen de sensorialidad, de una realidad que se reproduce y reelabora en cada artefacto estético. Los cuerpos en escena, inmersos en los diferentes planos políticos que los componen elaboran instancias éticas que articulan las diferentes tramas y sus efectos. Uno de sus efectos ocurre bajo el concepto de disenso, de Jacques Rancière en *El espectador emancipado* entendido como:

[...] el conflicto de dos regímenes de sensorialidad. [...] La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes [...] para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación (61–64).

El concepto disenso nos permite esbozar no solo la manera en que los cuerpos como personajes-actantes entran en planos de dominación y al mismo tiempo toman conciencia de esta dominación en el entramado de cada obra, sino cómo se elabora este conflicto en la conformación articulada en el artefacto y el espectador. Se analizan los artefactos y coyunturas disensuales, así como los elementos en cuyos casos exploran alternativas estéticas, políticas y éticas desde el cuerpo espectacular.

De tal manera que nuestro concepto parte de esta premisa de injusticia y retoma el término *arjé* de Jaques Rancière en el capítulo “La división del *Arjé*” en su libro *Momentos políticos*:

[...] La política como tal es la división del arjé. Sabemos que arjé, en los diccionarios griegos, tiene dos significados: comienzo y comando. Argumentaré, por mi parte, que el arjé como concepto es la identidad de estos dos sentidos, la identidad de principio del comienzo y del comando. La forma simple, "arcaica", del arjé es el nacimiento que comanda, la naturalidad de la relación de autoridad y sumisión. Esta definición mínima alcanza para determinar en qué consiste el nacimiento de la política. La política es lo que interrumpe la naturalidad de la dominación, operando una doble separación: separación del nacimiento consigo mismo y del comando consigo mismo. Esta doble ruptura se resume en un solo nombre: democracia. Antes de ser un "régimen político", la democracia es el régimen de la política (45).

El concepto de *arjé* como comienzo y comando permite observar el cuerpo en la política, en la autoridad o sumisión, el concepto de *arjé* es útil para destejer la compleja textura de los artefactos en cuestión y los roles que estos cuerpos como rasgos detentan o asumen. Este se constituye desde el *arjé* como comando y guarda su correlación recíproca con el cuerpo espectacular sujeto: que se constituye desde el *arjé* como sumisión, esto es cuerpo espectacular política.

Cuerpo espectacular como objeto-sujeto: toda vez que es sometido a instancias que lo condicionan en escena a diferentes estadios políticos. Sus rasgos se comparten con política, mito y mutilación. Este concepto como se ha dicho se constituye desde el *arjé* como sumisión y su condición extrema como cuerpo espectacular objeto, cuerpo sin vida, miembro corporal y o desmembramiento corporal, esto es cuerpo espectacular objeto-sujeto.

Cuerpo espectacular como deseo: pulsión y pasión que ejerce su poder y violencia política y ética, comparte sus rasgos con política, mutilación, atmósfera.

El cuerpo se articula bajo las formulaciones que se desprenden de la idea de deseo triangular como la triple relación entre sujeto, objeto y mediador enunciados por René Girard en el libro *Mentira romántica y verdad novelesca*, el concepto de mito, *mythes*, de George Sorel en *Reflexiones sobre la violencia* y el concepto de asentimiento real planteado por John Henry Newman en *Ensayo para contribuir a una gramática del asentimiento*. Partimos de los siguientes planteamientos acerca del deseo:

En el deseo de Don Quijote, la línea recta está presente, pero no es lo esencial. Por encima de esta línea, existe el mediador que ilumina a la vez el sujeto y el objeto. La metáfora espacial que expresa esta triple relación es, evidentemente, el triángulo. El objeto cambia con cada aventura pero el triángulo permanece (6).

La cita expresa la relación que articula el deseo desde tres instancias, que son: el sujeto que desea, el objeto del deseo y el mediador que proyecta las posibles relaciones entre sujeto y objeto. El deseo en la articulación del cuerpo vulnerado se vincula a partir de una violencia que se aproxima en la medida que crece la rivalidad entre mediador y sujeto deseante, bajo la siguiente función:

Para que un vanidoso desee un objeto basta con convencerle de que este objeto ya es deseado por un tercero que tenga un cierto prestigio. En tal caso, el mediador es un

rival, suscitado fundamentalmente por la vanidad, que, por decirlo de algún modo, ha reclamado su existencia de rival antes de exigir su derrota (Girard 9).

Bajo esta formulación del deseo, se desprende la rivalidad entre mediador y sujeto deseante, quienes asumen su rivalidad bajo las mismas condiciones, Girard explica:

En la mayoría de los deseos stendhalianos, el mismo mediador desea el objeto, o podría desearlo: mejor dicho, este deseo, real o presunto, es lo que hace que el objeto sea infinitamente deseable a los ojos del sujeto. La mediación engendra un segundo deseo absolutamente idéntico al del mediador. O sea: siempre nos encontramos con dos deseos competidores. El mediador ya no puede interpretar su papel de modelo sin interpretar igualmente, o aparentar que interpreta, el papel de un obstáculo (9).

Esta doble rivalidad agudiza los planos del deseo, o mejor dicho, genera una bidireccionalidad del deseo donde el mediador o mediadores se convierten en obstáculos ante el objeto deseado.

La mediación evidencia la complejidad de relaciones bajo dos posibilidades o tipos de mediación, según Girard:

Hablaremos de mediación externa cuando la distancia es suficiente para que las dos esferas de posibilidades, cuyos respectivos centros ocupan el mediador y el sujeto, no entren en contacto. Hablaremos de mediación interna cuando esta misma distancia es suficientemente reducida como para que las dos esferas penetren, más o menos profundamente, la una en la otra (10).

Según la cita, la mediación externa mantiene fuera de contacto al mediador del sujeto, mientras la mediación interna reduce la distancia entre mediador y sujeto. La mediación externa mantiene fijos al modelo y al discípulo en conformidad, sin embargo, la mediación interna rompe el esquema de admiración y el sujeto opta por disimularla u ocultarla, así lo enuncia Girard:

Si esta verdad nos resulta sorprendente no es únicamente porque la imitación se refiere a un modelo «cercano»; también se debe a que el héroe de la mediación interna, lejos de vanagloriarse de su proyecto de imitación, esta vez, lo disimula cuidadosamente.

En el fondo, el impulso hacia el objeto es impulso hacia el mediador: en la mediación interna, este impulso es roto por el propio mediador, ya que este mediador desea, o tal vez posee, el objeto. El discípulo, fascinado por su modelo, ve necesariamente en el obstáculo mecánico que este último le opone la prueba de una voluntad perversa respecto a él. Lejos de manifestarse fiel vasallo, este discípulo sólo piensa en repudiar los vínculos de la mediación. (11)

Este proceso se intensifica según la descripción de Girard:

Sin embargo, estos vínculos son más sólidos que nunca, pues la aparente hostilidad del mediador, lejos de disminuir su prestigio, sólo puede incrementarlo. El sujeto está persuadido de que su modelo se considera demasiado superior a él para aceptarlo como discípulo. Así pues, el sujeto experimenta por este modelo un sentimiento desgarrador formado por la unión de dos contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Se trata del sentimiento que denominamos odio (11).

El odio es lo que se proyecta desde la vulnerabilidad en el cuerpo espectacular deseado, en él se mezcla “la veneración más sumisa y el rencor más intenso” entre los mediadores del deseo, Girard continúa:

En la querrela que le opone a su rival, el sujeto invierte el orden lógico y cronológico de los deseos a fin de disimular su imitación. Afirma que su propio deseo es anterior al de su rival; de modo que, de hacerle caso, el responsable de la rivalidad nunca es él, sino el mediador. Todo lo que procede de este mediador es sistemáticamente depreciado, aunque siempre sea secretamente deseado. Ahora el mediador es un

enemigo sutil y diabólico: intenta despojar al sujeto de sus más queridas posesiones, se opone obstinadamente a sus más legítimas ambiciones (11).

En este sentido Girard muestra el mecanismo del deseo y la imitación entre rivales, esta competencia se desata por ese deseo que proyectan los personajes-actantes quienes ejercen la violencia social y política en nuestro *corpus spectacular*. Los personajes-actantes en escena se encuentran ante lo que ubicamos desde el pensamiento de George Sorel como mitos:

Yo propuse denominar *mythes* (mitos) a esas concepciones cuyo conocimiento es de tanta importancia para el historiador: la huelga general de los sindicalistas y la revolución catastrófica de Marx, son mitos.

Como ejemplos apropiados de mil os ofrecí esos que fueron elaborados por el cristianismo primitivo, por la Reforma, por la Revolución, por los mazinistas. Quería demostrar que no hace falta analizar dichos sistemas de imágenes tal como se descompone una cosa en sus elementos; que basta tomarlos en conjunto, como fuerzas históricas, y que, sobre todo, hay que cuidarse de comparar los hechos acaecidos con las representaciones que habían sido aceptadas antes de la acción (30).

Estos *mythes* entendidos por Sorel como sistemas de imágenes, como fuerzas históricas y que deslinda de los hechos históricos como fuerzas motrices de la acción se encuentran íntimamente ligadas a nuestros personajes cuyas acciones en escena constituyen la articulación de la violencia, violencia en y desde el cuerpo como instancia, el mito social aparece en escena como mecanismo articulador de la violencia, Sorel afirma:

[...] Esos mundos artificiales suelen desaparecer de nuestro espíritu sin dejar recuerdos; pero cuando las multitudes se apasionan, entonces se puede conformar un cuadro que constituye un mito social.

La fe en la gloria, de la cual hace Renán un elogio tan cálido,

se desvanece rápidamente en rapsodias cuando no está sostenida por mitos que han variado mucho según las épocas: el ciudadano de las repúblicas griegas, el legionario romano, el soldado de las guerras de la Libertad, el artista del Renacimiento, no han concebido la gloria apelando a un mismo sistema de imágenes. [...] Creo necesario decir que la corta visión sobre la historia no es una causa, sino una consecuencia. Deriva del debilitamiento de los mitos heroicos que tuvieron tanta popularidad a principios del siglo XIX. La fe en la gloria perecía, y la miopía sobre la historia se hacía predominante, al tiempo que esos mitos se desvanecían (36-37).

Estos mitos debilitados, como “la fe en la gloria”, se rearticulan como mitos degradados en la escena que abre nuestro *corpus spectacular* y constituyen el objeto del deseo que los aparatos institucionales promueven como sistemas de imágenes; imágenes modificadas según la sensibilidad corporal que producen las épocas, en este sentido el mito de Sorel es trasladado para explicar lo que ocurre en la escena. Por último el mismo Sorel se apoya en el pensamiento de John Henry Newman, de manera específica, en el libro: *Ensayo para contribuir a una gramática del asentimiento*, precisamente acerca del asentimiento, Newman enuncia:

[...] el asentimiento, por fuerte que sea y entregado a las imágenes más vívidas, no es necesariamente práctico. Estrictamente hablando, no es la imaginación la que provoca la acción; sino la esperanza, el miedo, el gusto, el disgusto, el deseo, la pasión, el afecto, los impulsos del egoísmo y el amor propio. Lo que hace la imaginación es encontrar sentido y estimular esas fuerzas motrices; y lo hace, proporcionando un suministro de objetivos lo suficientemente poderosos como para estimularlos. (64-65).¹³

⁴ La traducción es mía.

Next, Assent, however strong, and accorded to images however vivid, is not therefore necessarily practical. Strictly speaking, it is not imagination that causes action; but hope and fear, likes and dislikes, appetite, passion, affection, the stirrings of selfishness and self-love. What imagination does for us is to find a means of stimulating

Sorel se apoya en esta idea planteada por el teólogo Newman donde el asentimiento real constituye una certeza y es esa certeza o asentimiento, la figura de pensamiento o disposición mental, es capaz de producir el mito del que hace referencia Sorel. Newman apunta:

De alguna manera cuando una mente se prepara, el pensamiento lidera el acto. Por lo tanto, el hecho de que una proposición sea aceptada con un asentimiento real es accidentalmente una garantía de que esa proposición se lleva a cabo en la conducta, y puede decirse que la imaginación es en cierto sentido de naturaleza práctica, en la medida en que conduce a la práctica indirectamente por la acción de su objeto sobre los afectos. (65).¹⁴

En este sentido la imaginación conduce a la acción, es decir, a los mecanismos que encontramos en el cuerpo espectacular como deseo, donde se articulan desde el *asentimiento real* de un *mito debilitado* como objeto de *deseo/odio* producto de la rivalidad entre *mediadores internos* en escena, esto es: cuerpo espectacular deseo.

Y cuerpo espectacular como mito: toda vez que es constituido como representación sacrificial y su transformación desde la violencia social y política; sus rasgos se comparten con objeto-sujeto, escena y herramienta.

El cuerpo cumple funciones rituales y por lo tanto de representación mítica, ya sea de una hierofanía, kratofanía o epifanía en escena, es de carácter sagrado o profano y adquiere peso específico dentro de la trama de la obra. Esta doble representación se ejerce, toda vez que el cuerpo, referencia, configura, despliega, encarna, se atribuye o emplea actos rituales cristalizados por el orden mítico-histórico o reescritura, en este sentido, revela alguna

those motive powers; and it does so by providing a supply of objects strong enough to stimulate them. (Newman 64-65)

14 However, when there is that preparation of mind, the thought does lead to the act. Hence it is that the fact of a proposition being accepted with a real assent is accidentally an earnest of that proposition being carried out in conduct, and the imagination may be said in some sense to be of a practical nature, inasmuch as it leads to practice indirectly by the action of its object upon the affections. (Newman 64-65)

condición previa que ha de producirse en escena, como apertura a las funciones rituales específicas que atañan al mito in-corporado al drama, ya sea, a manera meta-teatral o del teatro dentro del teatro, su incorporación dota de un aparato teológico-político al drama, mismo que marca directrices metafísicas al resto de los personajes. Mircea Eliade explica en el libro *Tratado de historia de las religiones*:

El mito, cualquiera que sea su naturaleza, es siempre un precedente y un ejemplo, no sólo en relación con las acciones ("sagradas" o "profanas") del hombre, sino también con relación a su propia condición; más aún: un precedente para los modos de lo real en general. "Debemos hacer lo que los dioses hicieron en los comienzos" (Çatapatha Br., VII, 2, 1, 4) ; "Así hicieron los dioses, así hacen los hombres." (Taittiriya Br., I, 5, 9, 4.) Afirmaciones de este tipo traducen perfectamente la conducta (372).

Estas conductas "sagradas" o "profanas" enuncian en la escena el precedente que constituye un antes y un después dentro de la construcción del drama y garantizan, acaso, la repetición de su acontecimiento sacrificial como violencia fundadora o divina. Eliade afirma:

Pero el mito descubre una región ontológica inaccesible a la experiencia lógica superficial. [...] El mito expresa plástica y dramáticamente lo que la metafísica y la teología definen dialécticamente. Heráclito sabe que: "Dios es el día y la noche, el verano y el invierno, la guerra y la paz, la saciedad y el hambre: todas las oposiciones están en él" (frag. 64). (374).

El cuerpo espectacular en su vulnerabilidad mítica es capaz de reproducir las oposiciones citadas por Eliade, es así, como a través de estas oposiciones y su revelación que transforma dramáticamente, no solo el rumbo de los acontecimientos, sino su resolución técnica en la fusión de sus contrarios metafísicos y teológicos. El cuerpo espectacular mito es capaz de reelaborar el momento sacrificial, que a través de su ritualidad evoca, es decir, lo transforma y reedita, lo representa y lo re-presenta, en ese sentido, coincidimos con Eliade cuando afirma:

Es que, exactamente como la obra de arte, el mito es un acto de creación autónomo del espíritu: *es por ese acto de creación como se opera la revelación* y no por la materia o los acontecimientos que explota. En una palabra, es el mito [...] el que revela el drama de la muerte y de la resurrección de la vegetación y no a la inversa (381). (Las cursivas son del Autor).

La reelaboración mítica ocurre si la obra consigue cristalizar, fijar, o entrelazar los acontecimientos históricos con los *in hillo tempore*, con su fidelidad mítica, reelaborándolos en una versión nueva del mito fundador, es decir, si la transformación plástica acaecida al cuerpo espectacular mito es capaz de vulnerar o repetir la vulnerabilidad producto de la violencia social y política por medios metafísicos ulteriores, teológicos o divinos en la escena, entonces constituye un cuerpo que ha reencarnado la experiencia sacrificial desde la violencia social y política: esto es cuerpo espectacular mito.

Sean estos rasgos fundamentales en la dramaturgia y teatralidad desde la violencia social y política contemporánea.

1.4 La plasticidad del cuerpo espectacular

El concepto plasticidad permite ampliar las dimensiones del cuerpo espectacular, para comprender no solo lo que le ocurre al cuerpo sino lo que ese cuerpo espectacular puede transformar. Utilizamos el concepto de plasticidad de Catherine Malabou, entendida como:

El sustantivo "plasticidad" designa el carácter de lo que es plástico, es decir, de aquello que es susceptible tanto de recibir como de dar forma. Este registro del modelado excede el marco estrictamente estético, pues la plasticidad también designa la formación mediante la cultura o la educación (se habla de plasticidad del lactante, del niño, de la plasticidad del cerebro). De manera general, la plasticidad caracteriza la facultad de adaptación, así como lo indican las expresiones plasticidad animal o

plasticidad de lo vivo. Finalmente, en histología, la plasticidad designa la capacidad que poseen los tejidos para regenerarse luego de haber sido lesionados, los procesos de cicatrización y de curación.

En este sentido el concepto plasticidad otorga diferentes dimensiones aplicables a lo teatral:

Ahora llego a los significados más recientes: el plástico y el explosivo plástico. El "plástico" es una materia sintética susceptible de tomar diversas formas y propiedades siguiendo los usos para los cuales está destinado. [...] Finalmente, el "explosivo plástico", de donde provienen "hacer explotar" [*plastiquage*] y "explotar" [*plastiquer*], es una sustancia explosiva a base de nitroglicerina y nitrocelulosa capaz de provocar violentas detonaciones. [...]

Aquí nos acercamos a su aplicabilidad en los términos a los que hace referencia el cuerpo espectacular:

La palabra "*plasticidad*", por lo tanto, está situada históricamente *entre el modelado escultórico y la deflagración*. [...] La plasticidad es el cuerpo del tiempo o el tiempo vuelto cuerpo.

El cuerpo del tiempo también es, por supuesto, el cuerpo del sujeto. Didi-Huberman expresa lo siguiente a propósito del ex- voto anatómico: "Lo que el donante hace modelar en la cera es, en primer lugar, lo que lo hace sufrir y lo que quiere que sea transformado, curado y convertido". O también: "Lo que se deposita en los santuarios por gratitud votiva siempre es un objeto que ha sido afectado por un acontecimiento soberano, por un síntoma: desgracia padecida o conversión súbita de la desgracia [...] de la enfermedad en sanación, etc."

En este sentido el término plasticidad guarda su estrecha relación con lo que el cuerpo espectacular trata de designar, un proceso o experiencia proveniente de la afección:

Yo diría, para radicalizar [...] que cuando el donante que sufre hace modelar en la cera la impronta de su enfermedad, no hace más que repetir la situación originaria de toda subjetividad, en cuanto que ella siempre está en espera de porvenir y que ofrece su propio cuerpo para la inscripción de lo que pasa como heridas y traumatismos, pero también como esperanzas de transformación, modificaciones o sanaciones. A cambio, esta ofrenda del cuerpo del sujeto es lo que da cuerpo al tiempo mismo. Lo orgánico y lo temporal se encuentran en ese puro *abrirse camino patético* (84-88).

Consideramos necesario el concepto propuesto por Malabou, ya que el cuerpo espectacular comparte las características acerca del cuerpo violentado, que de alguna manera están insertas en las enunciaciones presentadas también por Badiou acerca del cuerpo espectáculo, además consideramos que la plasticidad en el teatro es un término empleado con recurrencia pero que, bajo la articulación que presenta Malabou, el concepto cobra nuevas dimensiones que amplían nuestra comprensión acerca del cuerpo espectacular.

1.5 Acerca de la ficción

Situamos los planos de la realidad y los planos de la ficción, entendidos como espacios de identidad recíproca bajo lo enunciado por Rancière:

No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política. No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. [...] El trabajo de la política que inventa sujetos nuevos e introduce sujetos nuevos y otra percepción de los datos comunes es también un trabajo ficcional.

Tampoco la relación del arte con la política es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones (77).

Compartimos esta postura ante la distinción entre ficción y realidad, como la elaboración de planos contiguos en el arte. Además, asumimos una postura con respecto al cuerpo y su carácter ontológico sobre su carácter epistemológico, hacer evidente que tales categorías transitan en una movilidad conceptual donde simplemente nos servimos de ellas para situar una descripción en el plano intelectual.

1.6 Teatro del norte mexicano

Acerca del teatro del norte mexicano se revisan las apreciaciones de Armando Partida y Rocío Galicia en: *Teatro del Norte y Fronterizo*¹⁵ y *La dramaturgia actual del norte de México* respectivamente, con el fin de contrastarla con la postura que aquí se asume. El autor y la autora explican que el teatro del norte de México tiene que comprenderse a partir de dos grandes temáticas: La cultura patrimonial regional y la frontera norte, es prudente hacer algunas aclaraciones. La primera gira en torno al concepto de cultura patrimonial regional, este concepto se muestra bastante amplio y vago, designa un adjetivo que funda su estética en lo geográfico, no precisa, ni delimita, ni caracteriza, un concepto ontológico o epistemológico, se hace referencia ecológica del lenguaje utilizado en algunas obras en cuestión. Los ensayos de

¹⁵ “La presente compilación comprende las ponencias y artículos publicado o subidos en línea; además de prólogos o presentaciones de libros sobre el Teatro del Norte y Fronterizo. Las referencias bibliográficas y anotaciones corresponden a los criterios de publicación de los medios en donde fuera acogido este material. El contenido del mismo lo determinaron las diversas instituciones y lugares geográficos en donde fueran presentadas las ponencias, y los medios en donde fueran publicados o subidos en línea los artículos y ensayos. De allí que se puedan encontrar las mismas referencias con diversas perspectivas, sobre un mismo material o asunto. Se ha procurado ordenarlo cronológicamente, o de acuerdo al contenido; para mejor comprensión de éste. //// Armando Partida Taizan, Profesor Investigador del Colegio de Literatura” de la fuente electrónica. http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/6644/APartida_Teatro_Nte_Front_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Partida, compilados cronológicamente, dan cuenta de lo político solo en los trabajos más recientes, además señala como periférico al teatro del norte. Partida expresa al teatro del norte de México desde un apriorismo y una visión que mira desde “lejos” las peculiaridades nacientes en un terreno árido e inhóspito cuya población es inevitablemente producto de su propia situación: vicio, ignorancia, criminalidad, muerte, regionalismo, prostitución, migración, a los problemas de allá, a lo lejos, en el norte, como si fuera un afuera del territorio nacional. La expresión “vastedades”, retomada por Rocío Galicia de Enrique Mijares en *La dramaturgia actual del norte de México*, tampoco enuncia un criterio sólido, este concepto refiere a una expresión adjetiva, acerca de la anchura o gran extensión de algo: el mar, los ríos, el desierto, la sierra, sin embargo, nos parece un término impreciso, no acerca a lo cualitativo lo necesario o suficiente, no logra expresar una cualidad o característica propia del teatro del norte de México. No coincidimos en la precisión de que las problemáticas atendidas por el teatro del norte sean las propias de la frontera con Estados Unidos. Nuestra postura indaga en una serie de fenómenos que provienen de lo político, donde se violentan los espacios y comunidades en los que se desarrollan estas tramas. De tal modo que, si fuera privativo del norte de México, ¿cómo explicamos las otras fronteras, los puertos marítimos y las otras franjas fronterizas dispuestas a lo largo del territorio nacional? Las temáticas abordadas son producto de la injusticia social y la denuncia de estas injusticias. Bajo otros criterios, se puede articular una mirada que no pretenda hacer división entre lo rural y lo ciudadano, como dos planos distintos que presumen una visión por encima de otra, una mirada capaz de articular las características de su factura evita ciertas construcciones anquilosadas. Las temáticas rurales y urbanas, obedecen a múltiples facturas y fracturas, algunas separadas de la tradición y otras más arraigadas. Una visión metodológica *a priori* divide un teatro nacional-universal y un teatro rural-regional, esto hace evidente una fractura académica-canónica central, ante otra postura que intenta ver un fenómeno en ciernes, que se hace presente bajo otra dinámica, cuyo

discurso aún no es aprehensible por parte de quien lo mira desde afuera. Partida presenta al teatro del norte de México, (creemos que no con mala intención) bajo una mirada de exotismo, una mirada saturada de urbanidad y ensimismada por el teatro capitalino. Esta visión desde la *cultura patrimonial regional* impide ver el trasfondo de las problemáticas abordadas.

El teatro del norte de México bajo una lectura política devela sus características desde la *violencia social y política* y pone en relieve al *cuerpo* como blanco de la injusticia social, mismo que articula una estética diferente, capaz de señalar toda una red de relaciones políticas, geopolíticas, comerciales, económicas, sociales, culturales, religiosas, de migración, de explotación, de corrupción, de complicidad, de manipulación, de alienación, de dominio, de sujeción, de abandono, de desplazamiento y violencia.

Desde nuestra postura el teatro del norte mexicano no aparece bajo la afirmación de que había que hacer un teatro regional como afirmó Oscar Liera; tampoco sobre la afirmación de Enrique Mijares: -para los de norte, todo lo que diga norte es nuestro-, estas declaraciones sin duda sirvieron para crear un foco de atención necesario en su momento, la presencia observable de “este teatro” debe provenir desde la articulación de su materialidad textual, desde su propio discurso.

El teatro del norte de México se ancla en las posturas de Rodolfo Usigli acerca del teatro nacional. La primera obra que atiende la temática de un teatro del norte mexicano es, en todo caso, *El gesticulador* de Rodolfo Usigli en la construcción de un teatro nacional. Lo que subyace al teatro del norte mexicano es un teatro *anti-histórico*, en función de su *distanciamiento*, esto, al tratar lo histórico como un acontecimiento intervenido en nuestro tiempo, su continuidad y reelaboración. Un teatro que fue subsumido por el estado como “La literatura de la revolución mexicana y como el teatro de la revolución mexicana”. Sin embargo, la búsqueda de este teatro es la de plantarse en las posturas de Usigli abrevando en la actualidad de otras construcciones y posibilidades estéticas. La construcción epistemológica acerca del

teatro del norte de México quizá deba ser franqueada para hacer evidente aquello que estas dramaturgias señalan allende a lo mexicano.

1.7 El *corpus spectacular* en el teatro contemporáneo del norte mexicano

Las obras elegidas para nuestra investigación conforman un *corpus spectacular* y su foco de atención es el cuerpo vulnerado. Este *corpus spectacular* constituye una enunciación performativa de cara a la violencia social y política que alza su voz desde el norte de México. Asume una acción política ante los mecanismos estatales y paraestatales que cristalizan la cosificación del cuerpo como despojo de los aparatos institucionales que reproducen la violencia. Su acción performativa se articula como disenso. Este *corpus spectacular* utiliza las mismas herramientas que conforman la violencia social y política para reelaborarla como artefacto estético.

El orden de análisis parte de un criterio cronológico de aparición de las obras que marcan una trayectoria de violencia social y política, así como, su interpretación social.

El baile de los montañeses (1982) primera obra en nuestro análisis ha sido elegida, como parte del *corpus spectacular* ya que exhibe a la guerrilla como impresión de la violencia social y política. Muestra el espacio crucial en el que el cuerpo espectacular aparece al borde del vacío, producto de la fuerza estatal ejercida al pueblo ficcional de El Alamo. Su trama articula la manera en que los habitantes de El Alamo pasan de civiles a criminales. La impresión de la fuerza estatal acota los espacios de ejercicio político, hasta que los civiles son orillados a optar por las armas.

El segundo análisis es sobre *Tomóchic* estrenada en 1991, obra elegida porque permite esbozar lo histórico, producto de la violencia social y política en el sofocamiento del pueblo de Tomóchic, Chihuahua, México en 1893. Las injusticias acaecidas a sus personajes conforman cuerpos espectáculo a partir de la represión estatal. Sus personajes construyen una

gestualidad que se articula desde ideales metafísicos que constituyen una ontología política. Esta gestualidad adquiere dimensiones plásticas capaces de transformar una visión del mundo contra la injusticia.

El tercer análisis es sobre *Contrabando* (1993), es elegida porque muestra al cuerpo espectacular desde la violencia social y política, aquí la fuerza estatal se oculta tras los mecanismos que la enmascaran, la violencia social es uno de esos mecanismos, sus personajes constituyen cuerpos espectacular y encarnan la mutilación como afección perenne, ellos sufren la pérdida de sus familias, desapariciones forzadas, chivos expiatorios y la masacre de una familia completa en el pueblo de Yepachi, Chihuahua. La aparición de esta obra se fragua con la apertura de los lazos comerciales entre México, Estados Unidos y Canadá, que posteriormente se articulará en lo que se conoce como el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) o por sus siglas en inglés *North American Free Trade Agreement (NAFTA)*.

El último análisis se extiende a *Música de balas* (2013) su factura está articulada con la llamada guerra contra el narco, impulsada en el sexenio de Felipe Calderón (2006-2012). La pieza se ha elegido porque los cuerpos espectáculo ya han dado un giro de mayor complejidad poética, en ellos se muestra la multiplicidad de tejidos y situaciones en que la violencia se ha desatado exponencialmente. Además, la sofisticación del artefacto también ha sofisticado al cuerpo espectáculo y su representación, pero su plasticidad evoca metonímicamente la violencia social y política del resto del *corpus*. La articulación de su trama es fragmentaria, sintetiza a través de cuadros breves los mecanismos de reproducción de la violencia, aquí la violencia se desborda y su alarma casi cubre las causas de su presencia, sin embargo, un hilo ata los acontecimientos, en ella se evidencia el conteo de pérdidas humanas producto de la fuerza estatal.

Este compendio de obras conforma el *corpus spectacular* cuyas características es la

violencia social y política que pone en relieve al cuerpo como blanco de la injusticia social.

El baile de los montañeses de Víctor Hugo Rascón Banda

El baile de los montañeses aparece como testimonio, articulado en un artefacto cultural, su poética está inscrita en el ámbito de la denuncia, acercamiento que representa un distanciamiento brechtiano (propriadamente histórico). Su anécdota es sencilla en apariencia, sin embargo, resulta de la dificultad de explicar en un solo acto, de exposición diurna, la manera en cómo se articula la guerrilla. La obra se desarrolla en el pueblo de El Alamo y hace referencia a cualquier población rural de México o Latinoamérica, su trama se desarrolla a partir de la red de relaciones entre sus integrantes, quienes esperan un baile donde tocará el grupo musical: Los montañeses. Paralelamente se deja entrever que uno de los jóvenes del pueblo es hermano de alguno de los guerrilleros, y se encuentra guarecido en una azotea de las casas de El Alamo, oculto de las fuerzas castrenses. Mientras, se anuncia la llegada de efectivos a la búsqueda del joven, a quien se le ha vinculado con el grupo de guerrilleros por servirles de guía en las montañas para su escape; ahí, los conflictos de la comunidad con el cacique del pueblo saltan a la luz.

El artefacto articula un dispositivo de suspensión que hace partícipe al espectador en lo que Alain Badiou llama acontecimiento. Un acontecimiento es producto de un estado de indecidibilidad, un estado de indecidibilidad se encuentra en un sitio de acontecimiento. Un sitio de acontecimiento es aquel conjunto impresentado que se encuentra al borde del vacío. Un acontecimiento puede ser visible en un estado de indecidibilidad por alguien que enuncia que, ahí hay, un acontecimiento, como a-normalidad, en la estructura de la normalidad estatal. Víctor Hugo Rascón Banda es ese alguien, quien muestra la guerrilla como acontecimiento a través de esta obra.

La guerrilla es el acontecimiento inscrito en este artefacto. La obra revela y constituye

en su entramado la configuración de la guerrilla como acontecimiento. Sus personajes son singulares, es decir, forman parte de un múltiple singular, esta singularidad se conforma a partir de que al menos uno de sus integrantes es guerrillero. Esta singularidad durante la obra muestra cómo El Alamo se convierte en un sitio de acontecimiento. La singularidad de sus personajes se transforma en esta designación nominal, cuerpo singular, donde podemos presenciar el cuerpo espectacular sujeto-objeto, un giro especular en cuerpo espectacular política. Su disposición dramática nos muestra una violencia que genera una atmósfera de lo indecible, un al borde del vacío, el cuerpo espectacular objeto, y un cuerpo espectacular atmósfera cuya plasticidad extiende y amplía su singularidad a quien contempla. Esta obra muestra la mirada de nuestro autor en cuestión ante la injusticia.

Tomochic de Joaquín Cosío Osuna

En el artefacto estético *Tomóchic* de Joaquín Cosío Osuna se cristaliza la inauguración de lo histórico como experiencia estética; la obra peina a contrapelo la historia, instaura un despliegue de conceptos metafísicos que constituyen una ontología política como gestualidad plástica del *cuerpo espectacular*. La obra como acontecimiento estético reconstruye el acontecimiento histórico ocurrido en Tomóchic, Chihuahua, el 29 de octubre de 1892; como se mencionó este acto revolucionario instaura conceptos metafísicos que articulan una ontología política. La composición de la obra teatral *Tomóchic* guarda fidelidad al acontecimiento histórico que representa, no porque reconstruya los hechos históricos, sino porque es fiel al acontecimiento desde su reelaboración estética, ética y política.

Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda

Contrabando se enmarca en los caminos de interpretación del narco en México, los cuales se generan a partir de dos posturas reducidas del fenómeno: la de la hegemonía y su influencia por parte de los Estados Unidos y de la ineficaz contingencia política ante la amenaza del

crimen organizado, contra la explicación -que para nosotros es más compleja pero más aceptable- la que sostiene que a mediados de 1990 se administró una red de soberanía y con ello, el estado de excepción, lo que articularía acciones concretas fuera del marco de legalidad. *Contrabando* es estrenada en el Teatro Benito Juárez el 3 de agosto de 1991 en el IV Gran Festival de la Ciudad de México. Según las referencias cronológicas que aparecen en el libro *Contrabando* Ediciones El milagro (1993), se trata de los mismos años en las que se desarrollan los sucesos de Yepachi y cuando Santa Rosa de Lima se transforma de un poblado pacífico a una zona violenta a causa del narcotráfico. Asimismo, el resto del país también sufre una serie de cambios presumiblemente en función a la demanda de mayores terrenos para plantíos de marihuana; además de diferentes arrebatamientos de tierras y la consecuente necesidad de control de familias agricultoras. También influye el intercambio de grupos comerciantes de droga. Todos estos factores son los detonantes para que Víctor Hugo Rascón Banda escriba esta obra. La intervención por parte del ejército para el control de drogas en México es por demás conocida; sin embargo, las maneras en que las disposiciones de las narrativas de la violencia se generan están encaminadas de manera fortuita siempre hacia el tema del narcotráfico.

Música de balas de Hugo Salcedo

De *Música de balas* se analiza la reelaboración sistemática de la violencia en cada uno de sus cuadros, están aquí, los nueve rasgos de ese cuerpo espectacular que hemos presentado producto del análisis de las obras en cuestión. En *Música de balas* la trama se complica, se esconde u oculta en cada caso, en cada escena, lo más evidente es la violencia en la que inevitablemente estamos sumergidos. Su despliegue es capaz de dejarnos inferir las articulaciones referenciales de sucesos completos. Este artefacto se distingue de los demás por la fluidez de sus acciones poéticas, construye puntos de plasticidad con mayor recurrencia, su

carácter caleidoscópico y fragmentario sintetiza los trayectos dramáticos de las tramas, construyendo la complejidad al borde del vacío, las singularidades multiplicadas aquí delinean múltiples acontecimientos.

1.8 El concepto de guerrilla y el acontecimiento histórico en el teatro contemporáneo del norte mexicano

A partir del acontecimiento histórico conocido como el asalto al cuartel de Madera, Chihuahua, ocurrido el 23 de septiembre de 1965. Carlos Montemayor en su libro *La guerrilla recurrente*, narra que, al amanecer del 23 de septiembre de 1965, un grupo de jóvenes guerrilleros quiso tomar por asalto el cuartel de Madera, en la población de la Sierra de Chihuahua, muy cercana a los límites de Sonora. Dicho evento histórico (el asalto al cuartel de Madera) es crucial para entender el inicio de los movimientos guerrilleros en la segunda mitad del siglo XX. Este acontecimiento ha repercutido en algunas obras de la dramaturgia mexicana, tanto en la construcción escénica como en la construcción de sus argumentos. La violencia social y política aparecen en diferentes modalidades, en la primera obra que llevamos a análisis: *El baile de los montañeses* la encontramos en su modalidad de guerrilla; en la segunda obra: *Tomóchic* trata la violencia social y política en la modalidad de drama histórico; mientras en la tercera obra, *Contrabando* encontramos la violencia social y política en la modalidad de narcotráfico; por último, la cuarta obra, *Música de balas*, se construye a partir de la violencia social y política producto de la llamada guerra contra el narco ejercida desde el Estado. Entendemos el concepto de guerrilla desde los planteamientos de Walter Laqueur vertidos en el libro *La guerra de guerrillas: un estudio histórico*:

El término guerrilla se ha vuelto popular, pero en la misma medida se ha multiplicado su aplicación, su significado se ha diluido cada vez más. Además, su uso se ha extendido desafortunada y engañosamente al término “guerrilla urbana” como

eufemismo de terrorismo. [...] Podría ser que el modelo clásico de guerra de guerrillas no puede aplicarse en la época moderna; [...] Y es bastante útil recordar que histórica y etimológicamente guerrilla significa precisamente esto -una guerra pequeña. [...] La guerrilla como fenómeno no es considerada más que, como una técnica de guerra, tiene tantos aspectos y facetas, que proponer una definición del término es extremadamente difícil. [...] No toda guerra no convencional es una “guerrilla”, tampoco debería ser usado como sinónimo de revolución política, de guerra civil (como en el caso del Líbano y Angola), o terrorismo. [...] No son “guerras de liberación nacional” una innovación del siglo xx. Las guerrillas de principios del siglo xix fueron de hecho “de derecha” en su carácter, intensamente patriótico, monárquico, fundamentalista-religioso, mientras que en la época moderna los movimientos guerrilleros aparecen en la mayoría de los casos, de izquierda, de inspiración revolucionaria. Sin embargo, una inspección más cercana revela que los asuntos envueltos son poco claros. [...] (Laquer ix-xviii).¹⁶

¹⁶ The term guerrilla has become very popular; but in the same measure as the application has multiplied, the meaning has become even more diluted. In addition there has been the widespread use of the unfortunate and misleading term "urban guerrilla" as a euphemism for terrorism. [...] It could well be that the classical model of guerrilla warfare is no longer applicable in the modern world; [...] And it is useful to remember that historically and etymologically guerrilla means precisely this-small war. [...] The guerrilla phenomenon, unless one regards it as a mere technique of warfare, has innumerable aspects and facets; so that even proposing a definition of the subject is exceedingly difficult. [...] Not all unconventional warfare is "guerrilla" war, nor should it be used as a synonym for revolutionary politics, civil war (such as in Lebanon and Angola), or terrorism. [...] Nor are "wars of national liberation" a twentieth-century innovation. Guerrilla movements of the early nineteenth century were indeed "right wing" in character, intensely patriotic, monarchist, religious-fundamentalist, whereas modern guerrilla movements do appear more often than not to be left wing, revolutionary in inspiration. But on closer inspection it transpires that the issues involved are not that clear-cut. [...] (ix-xviii) **La traducción es mía.**

En este sentido podríamos advertir que el término guerrilla resulta de difícil aplicación para nuestros propósitos en tanto que la guerrilla que muestran las obras en cuestión manifiestan solo algunos rasgos de ella, sin embargo lo que sí exponen es la violencia social y política donde el asalto al cuartel de Madera, aparece como acontecimiento que transformó la manera de hacer teatro en algunos de nuestros autores. En el libro de *La guerrilla recurrente* de Carlos Montemayor encontramos un recuento de sucesos violentos, en ellos se muestran las maneras cómo la violencia social y la fuerza estatal operaron durante el siglo XX en México:

[...] el combate al narcotráfico regional o internacional, [...] los movimientos armados campesinos y su interpretación militar o política; la seguridad nacional como actividad policial o como interpretación social para asegurar la continuidad del Estado; la guerrilla sucia en México; la masacre de Tlatelolco; el proceso de militarización en la lucha contra el crimen organizado desde una perspectiva nacional o hemisférica; la transformación de la organización y concepción militar posterior a la Guerra Fría, y la evolución del concepto terrorismo [...] las principales modalidades que la guerrilla ha asumido en México en el siglo XX: los movimientos armados que se originan y se asientan en zonas primordialmente campesinas (*rurales*) y los que se asientan y originan por lo común en capitales de estados o en ciudades de cierta importancia (*urbanos*).

Si en los movimientos urbanos la radicalización ideológica es fundamental, en los movimientos armados rurales no necesariamente hay un proceso de formación ideológica [...] Un movimiento armado rural tiene su razón de ser en las circunstancias de la región que nace, independientemente de que una parte de su núcleo armado pudiera provenir de otra zona, otra ciudad o incluso otro país. (7-15).

El sustrato de las obras mencionadas es la violencia social y política. Las tramas se despliegan en los contornos de movimientos campesinos, su interacción militar o política. Violencia como

seguridad nacional, como actividad policial, como interpretación social para asegurar la continuidad del Estado, como la guerra sucia, así como la militarización, para la lucha contra el crimen organizado y/o el combate al narcotráfico regional o internacional. En *El baile de los montañeses* el tema de la guerrilla es más evidente; en el caso de *Tomóchic* al ser un drama histórico, actualiza el tema de la violencia social y política acaecida al pueblo de Tomóchic en 1893, durante el mandato de Porfirio Díaz, para salvaguardar la explotación minera y sofocar cualquier tipo de sedición política; tanto en *Contrabando* como en *Música de balas*, encontramos la violencia social y política en su modalidad de combate al narcotráfico. Tomamos estas cuatro propuestas dramáticas ya que su temática fundamental es la violencia social y política, desde el *cuerpo espectacular*, violencia que se lleva a la escena con crudeza.

Durante los años cincuenta y sesenta, se desarrolla en México y Latinoamérica lo que se conoce como “guerra sucia”, para algunos autores como Jorge Mendoza las represiones por parte del Estado van a conformar espacios violentos, en el artículo “La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva”, Mendoza resume:

En los años sesenta y setenta del siglo XX en México actuaron diversos grupos guerrilleros que surgieron en distintos puntos del país. Lo mismo en las zonas rurales, como Guerrero, que en las grandes ciudades, como Monterrey, Guadalajara y la ciudad de México. El Estado mexicano, ante esta ola de grupos armados, decidió enfrentarlos, no con la ley, sino con violencia, que rebasaba incluso los marcos legales instituidos en nuestro país. A esta manera terrorífica de enfrentar a los guerrilleros se le conoce como *guerra sucia*. En esta guerra sucia que implementó el gobierno, desplegó múltiples prácticas, como el encarcelamiento ilegal, la desaparición forzada, la detención de familiares de guerrilleros y la tortura. Esta última se les infligió lo mismo a hombres que a mujeres acusados de ser guerrilleros o de brindar apoyo a estos grupos.

Desde marcas, golpes y mutilaciones, hasta la introducción de objetos en el cuerpo, fueron algunas formas que la tortura cobró en esta guerra sucia (1).

Este texto reconstruye a partir de diversos testimonios, algunas experiencias de esas décadas, y muestra el ejercicio de la violencia sobre el cuerpo de quienes ejercen el poder a través del terror. Durante los años sesenta y setenta la efervescencia de estos grupos guerrilleros se hizo presente. Estos grupos nacieron y se desarrollaron clandestinamente en ciertas regiones de la república, entre ellas algunas en el estado de Chihuahua. La respuesta por parte del Estado descrita por Mendoza y su complejidad se evidencia y queda registrada en artículos como el antes citado. Estas décadas están marcadas bajo el signo de la violencia.

Fernando Pineda en su libro *En las profundidades del MAR* se evidencia que esta guerra tiene sus antecedentes en 1952:

Durante el proceso electoral de 1952, el candidato a la Presidencia por parte de la Federación de Partidos del Pueblo Mexicano, Miguel Henríquez Guzmán, denuncia que los comicios son fraudulentos. Un mitin del candidato es reprimido, con saldo de detenidos, lesionados y muertos (Pineda 2003).

Henríquez Guzmán fue por la presidencia de México en 1952 contra los candidatos Adolfo Ruiz Cortines del PRI, Efraín González Luna del PAN y Vicente Lombardo Toledano del Partido Popular, después, Partido Popular Socialista. Para Pineda este es el inicio de protestas que alimentarán una serie de represiones violentas que se agudizaron a finales de los cincuenta y, posteriormente, en las décadas de los sesenta y setenta. Para Jorge Mendoza el desarrollo de la represión política se agudiza en décadas posteriores:

A principios de los sesenta, específicamente en 1961, se funda el Movimiento de Liberación Nacional, auspiciado por el general Lázaro Cárdenas. Se intenta aglutinar a

las distintas izquierdas e influir en el rumbo nacional, además de apoyar a la Revolución Cubana. En su propia dinámica, el Partido Comunista Mexicano, en alianza con otras fuerzas, forma el Frente Electoral del Pueblo, intenta participar en los procesos electorales, y lanza como su candidato a las elecciones presidenciales al dirigente de la Central Campesina Independiente, Ramón Danzós Palomino. La Secretaría de Gobernación les niega el registro. La participación de la oposición en el campo electoral se encuentra prácticamente nulificada. Las manifestaciones de inconformidad son reprimidas. No hay espacio de acción social posible (145).

En la década de los sesenta se desarrollaron una serie de protestas que son reprimidas por parte del Estado. Estas represiones para Mendoza significaron la nulificación de la oposición en el campo electoral y la formación de movimientos sociales. Estos movimientos o grupos estuvieron conformados a la manera en que Mendoza lo explica:

El término *movimiento social* aparece en la década de los cincuenta en la sociología estadounidense para abordar formas antiguas de rebeldía [...] La caracterización que desde entonces se ha hecho de este tipo de movimientos es la que sigue: a) es un fenómeno de acción colectiva, con cierta permanencia, que construye espacios y sentimientos de inclusión y de exclusión; b) tiene proyecto y actores propios; c) tales proyectos intentan desbordar un orden establecido y su acción puede tomar una forma antigubernamental o antiestatal; d) sus demandas pueden ir desde lo cotidiano hasta una forma de sociedad distinta a la actual, y e) sus formas organizativas suelen ser poco complejas y con rasgos de solidaridad, lo que cohesiona al movimiento y por tanto lo dota de ciertas formas identitarias. En efecto, un movimiento social debe contener lazos de solidaridad más o menos permanentes, ya que si carece de ellos puede tratarse de una rebelión o de una algarada, que son más fugaces. Se edifica en conjunto con

oportunidades, repertorios, redes y marcos; esos son los materiales con que se construyen un movimiento semejante (146-147).

Grupos que forman espacios con sentimientos de exclusión e inclusión, actores con proyectos propios, proyectos que desbordan un orden establecido, formas antigubernamentales, antiestatales, prevalecen como constantes en las tramas de los artefactos que analizaremos, grupos con demandas que pueden ir desde lo cotidiano hasta una forma de sociedad distinta a la actual, como en el caso de los personajes de las obras en cuestión. Formas organizativas poco complejas y con rasgos de solidaridad más o menos permanentes, hasta ver su fragmentación como grupos bajo el signo de la violencia social y política. Este trayecto lo podemos observar en el despliegue de violencias que presentan estas obras.

CAPÍTULO II

La guerrilla como acontecimiento: del cuerpo espectacular sujeto-objeto al cuerpo espectacular política y el cuerpo espectacular atmósfera a plasticidad en *El Baile de los montañeses* de Víctor Hugo Rascón Banda.

...entre el estado y lo que es la precariedad

(lo que llamo “al borde del vacío”)

entre el todo y la nada...

Badiou

El presente capítulo pretende articular cómo el artefacto el *Baile de los Montañeses* revela y constituye en su entramado la configuración de la guerrilla como acontecimiento. Sus personajes forman parte de un múltiple singular, singularidad que se conforma a partir de que al menos uno de sus integrantes es guerrillero. Esta singularidad durante la obra muestra cómo el pueblo El Alamo se convierte en un sitio de acontecimiento al ser criminalizado. El análisis muestra el cuerpo espectacular sujeto-objeto; un giro especular en cuerpo espectacular política; su disposición dramática nos muestra una violencia que genera una atmósfera de lo indecible, un al borde del vacío, el cuerpo espectacular objeto (ya sin vida), un cuerpo espectacular atmósfera cuya plasticidad extiende y amplía su singularidad a quien contempla a partir de la impresión de la violencia política desde la conformación de la guerrilla.

El cuerpo espectacular sujeto objeto: El cuerpo espectacular sujeto que identificamos en escena se construye bajo articulaciones teóricas procedentes de la relación estética-ético-política configurada por Jacques Rancière en su libro *Momentos políticos* en virtud del concepto de *arjé* como sumisión vs su doble articulación como comando. El cuerpo espectacular sujeto obedece a una condición de sumisión institucional. Al encontrarse el cuerpo espectáculo en sujeción política procede ante ese deber ser institucional al que corresponde actitudinalmente. En *El Baile de los Montañeses* encontramos su aparición principalmente en la figura de Fermín. Es preciso recordar que nuestros cuerpos aparecen de cara al espectador

como faces en el tránsito de su trayectoria ética. Recordemos que el cuerpo espectacular objeto en su condición extrema que corresponde al cuerpo sin vida, miembro corporal y o desmembramiento corporal, su aparición también es evidente en la escena de *El Baile*.

Acerca del cuerpo espectacular política encontramos también su doble articulación como comando bajo el mismo orden teórico del *arjé* articulado por Jacques Rancière, esta articulación es apreciada en la misma figura de Fermín al asumir dicho comando que desplaza su condición sumisa para conformar un sentido, una idea, intención perlocutiva, fuerza intelectual y argumentativa ulterior a la trama y dentro de la obra como cuerpo espectacular política, su fundamento teórico también procede de Aristóteles en *La política* toda vez que justifica el actuar del *zoon politikón*, animal político, en tanto que apela a lo justo o lo injusto a través del uso de la palabra.

En tanto al cuerpo espectacular atmósfera su presencia ocurre en *El Baile de los Montañeses* durante la escena de *El Baile* donde se produce a partir del marco emocional de los personajes. El concepto teórico se desprende de lo que Auchterlonie comenta acerca de la creación de atmósferas en el ejercicio de la escritura, además, retomamos el concepto de atmósfera a partir del personaje-actante que constituye un cuerpo vulnerado por el grado de afección producto de la violencia social y política en las obras en cuestión como disposición semiótica (signo corporal) o disposición somática (síntoma), también como “estados de ánimo a través de estados de cosas” en Greimas y Fontanille en *Semiótica de las pasiones*, afección que constituye una cosa y estado de ánimo este se diferencia del cuerpo espectacular escena, ya que simplemente realiza descripciones acerca de la escena y la emoción que contiene o alberga pero que no avanza a un concepto metafísico o político, sin embargo su impresión patética condensa todo un efecto dramático, como mostraremos en el análisis de la escena de *El Baile*.

2.1 Violencia como acontecimiento: guerrilla

Los movimientos armados en México constituyen su carácter histórico y conforman gran parte de los imaginarios en que habitan sus comunidades, estos movimientos se generan de manera multifactorial, pero se definen en un inicio por la impresión de la violencia. Carlos Montemayor afirma en su libro *La guerrilla recurrente*: “Un movimiento armado rural tiene su razón de ser en las circunstancias de la región que nace, independientemente de que una parte de su núcleo armado pudiera provenir de otra zona, otra ciudad o incluso otro país.” (Montemayor 15). En este sentido, Carlos Montemayor localiza lo regional de la guerrilla, situándola a confines territoriales. El abandono como violencia quizá sea la principal circunstancia que opera para el desarrollo de estas guerrillas. Las sociedades en abandono por parte del Estado son vulneradas por efectos de economías globalizadas: desplazamientos de tierras, mineras transnacionales, uso de suelo, agua, deforestación, cacicazgos, etc. Estas violencias marcan de manera profunda los territorios de explotación y precariedad a los que son sometidos con intenciones ulteriores. En el libro *Estado de guerra: De la guerra sucia a la narcoguerra*, Carlos Illades y Teresa Santiago abundan sobre el fenómeno:

A falta de un poder público operante, emergen al primer plano las viejas corporaciones (Iglesia, ejército, comunidades) y los nuevos poderes fácticos (organizaciones criminales, televisión, monopolios), ahora en calidad de actores públicos, no de actores privados como señala el *dictum* liberal. Ocupan entonces un espacio que no les corresponde y, haciéndolo, usurpan la representación de la sociedad en su conjunto, siendo que, cuando mucho, expresan intereses privados. Para efectos prácticos, remplazan al Estado (12).

Illades y Santiago atribuyen a la falta del poder público el reemplazo por poderes fácticos que sustituyen la representación de las sociedades para cubrir intereses privados. La representación de y en las comunidades por parte del Estado se ve disminuida, a merced de los intereses de

quienes poseen mayores recursos. La violencia estatal como abandono produce los focos de atención que este mismo genera, sea por descuido o desatención, las comunidades ya han quedado vulnerables a los intereses de los otros poderes. En este sentido, la guerrilla nace según Illades y Santiago como:

[...] la guerra de guerrillas. Este tipo de conflicto armado, al igual que la guerra civil, tiene su origen en la agudización de los conflictos sociales, étnicos o culturales, principalmente, pero, en principio, lo que persigue es el cumplimiento de demandas populares articuladas sobre todo alrededor de la justicia social, [...] (25).

La demanda de justicia social es el marco continente de lo que se nombra guerrillas. *El baile de los montañeses* aparece como testimonio de la violencia social y política producto de los movimientos armados en México en la segunda mitad del siglo XX, su poética está inscrita en el ámbito de la denuncia, acercamiento que representa un distanciamiento brechtiano. Su anécdota resulta de la dificultad de explicar la manera en cómo se articula la guerrilla en un solo acto.

El asalto al cuartel de Madera, Chihuahua, ocurrido el 23 de septiembre de 1965, va a convertirse en el acontecimiento de donde surge la memoria y la construcción de esta obra. La obra se desarrolla en el pueblo de El Alamo y hace referencia a cualquier población rural de México o Latinoamérica, su trama se desarrolla a partir de la red de relaciones entre sus integrantes, quienes esperan un baile donde tocará el grupo musical “Los montañeses”. Chema, uno de los jóvenes del pueblo quien es hermano de uno de los guerrilleros, se encuentra oculto de las fuerzas castrenses en la azotea de una de las casas del pueblo. Mientras se anuncia la llegada de efectivos a la búsqueda del joven, a quien se le ha vinculado con el grupo de guerrilleros por servirles de guía en las montañas para su escape. Los conflictos de la comunidad con el cacique del pueblo saltan a la luz.

El artefacto articula un dispositivo de suspensión que hace participe al espectador en lo que Alain Badiou llama acontecimiento. Un acontecimiento puede ser visible en un estado de indecidibilidad por alguien que enuncia que ahí hay un acontecimiento, como a-normalidad, en la estructura de la normalidad estatal. Víctor Hugo Rascón Banda es ese alguien, quien muestra la guerrilla como acontecimiento a través de esta obra.

La guerrilla es el acontecimiento inscrito en este artefacto. La obra revela y constituye en su entramado la configuración de la guerrilla como acontecimiento. Sus personajes son singulares, es decir, forman parte de un múltiple singular, esta singularidad se conforma a partir de que al menos uno de sus integrantes es guerrillero. Esta singularidad durante la obra muestra cómo El Alamo se convierte en un sitio de acontecimiento. La singularidad de sus personajes se transforma en esta designación nominal, cuerpo singular, donde podemos presenciar el cuerpo espectacular sujeto-objeto; un giro especular en cuerpo espectacular política; su disposición dramática nos muestra una violencia que genera una atmósfera de lo indecible, un al borde del vacío, el cuerpo espectacular objeto, un cuerpo espectacular atmósfera cuya plasticidad extiende y amplía su singularidad a quien contempla. Esta obra muestra la mirada de nuestro autor en cuestión, ante la injusticia.

Este es el ambiente en el que se sitúa la denuncia en la obra de Víctor Hugo Rascón Banda *El baile de los montañeses*, esta es su atmósfera, el telón de fondo de lo que implica la agudización de conflictos sociales, la prosecución de demandas sociales, la demanda de justicia social. La guerrilla le es significativa a nuestro autor, así lo explica José Ramón Alcántara en su ensayo *La guerrilla mexicana en la obra de Víctor Hugo Rascón Banda*:

El protagonista, aquel niño ingenuo todavía, escucha las explicaciones, las distorsiones, los prejuicios y las mentiras en torno a los guerrilleros, que lanzan los mayores, y las guarda como impresiones en su memoria. Esa memoria que es la memoria de Rascón Banda, el dramaturgo, regresando para recuperar las experiencias de vida y convertirlas

en acciones, en drama, en teatro, en verdad, esa verdad que va más allá de la pura realidad (Alcántara Mejía 21).

Alcántara configura esta relación a partir del testimonio vertido por Rascón Banda en uno de los episodios que componen su novela biográfica *Volver a Santa Rosa*. La conformación de la memoria del autor en drama, en teatro, para hacer evidente a través de la guerrilla aquella verdad de la que habla Alcántara Mejía. El drama que articula y sintetiza la fuerza estatal como violencia fundacional. De esto podemos encontrar mayor evidencia en la entrevista *En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda* de Stuart A. Day:

De allí surgió la guerrilla de Ciudad Madera, muy famosa en los sesenta. Surgió la liga 23 de septiembre, que fue la guerrilla en los setenta. Y, bueno, mis compañeros y mi maestro murieron en estos momentos como guerrilleros. Los maestros... llegaron a las comunidades pues a levantar a los pueblos en armas, ¿no?, y a criticar a los caciques, las injusticias. Entonces allí, las clases -todas- estaban teñidas de lo social. Siempre desde el punto de vista de la injusticia, de la división de clases. Siempre nos dijeron: "no hay más que dos clases: los ricos y los trabajadores". Y nos mandaban a tomar edificios públicos. Hay fotografías mías donde el ejército nos está apuntando con bayonetas cuando llegábamos a tomar las oficinas del gobierno: las oficinas agrarias, oficinas políticas. Y entonces allí unos niños de doce, catorce años, ya tomando por violencia o desfilando en manifestaciones, por lo que algunos después fuimos críticos y supimos distinguir las ideologías extremistas y tomar una posición más de responsabilidad social y ya no de guerrilla (23-24).

Esta parte de la entrevista es por demás reveladora al hacer la descripción de las lecciones que recibía: teñidas de lo social, desde el punto de vista de la injusticia. "Hay fotografías mías donde el ejército nos está apuntando con bayonetas" (Day 23). La descripción sintetiza la vivencia del autor. La guerrilla para Rascón Banda es el hito acontecimental de una parte de

su labor dramaturgica ya que su producción es más extensa. La clasificación de la obra completa del autor, hecha por Enrique Mijares, se intitula *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda*, obra que compila cinco tomos que conforman cinco grandes temas, que van de la siguiente manera: Tomo I *La construcción de lo femenino*, Tomo II *Mitos y sueños*, Tomo III *El teatro del crimen*, Tomo IV *La vocación social* (a la que pertenece *El baile de los montañeses*) y Tomo V *Otras voces, otras fronteras*. La obra que analizamos aparece junto a *La víbora*, *Por los caminos del sur* y *El machete*. En *El baile de los montañeses* como en el resto de su producción la injusticia es una constante. Para Rascón Banda la guerrilla lo lleva a escribir un teatro donde predomina la denuncia. Es *El baile de los montañeses* la obra de la guerrilla, donde la trama recrea todo un microcosmos de las guerrillas en Latinoamérica. Es quizá por eso que para Myra S. Gann el trabajo dramaturgico de Rascón Banda va por los caminos del hiperrealismo o realismo poético:

El proyecto teatral de Rascón Banda, por llamarlo así, es sobre todo un experimento con diferentes "realismos". En *Los ilegales*, *El baile de los montañeses* y *La fiera del Ajusco*, Rascón emplea un realismo documental, muy brechtiano, adecuado para el mensaje didáctico que quiere transmitir. En otras obras, muy variadas entre sí, hace pasar su material realista por una serie de recursos que lo llevan a lo que él ha llamado el "realismo poético." En estas obras a veces el fluir del tiempo es alineal y borroso [...] a veces ocurren hechos difíciles de explicar racionalmente [...] (77-78).

Su verosimilitud corresponde a construcciones que bien pueden estar allende al realismo del que Gann hace referencia, para instaurar un régimen sensorial, esto hace de la guerrilla en escena un acontecimiento. Al respecto del tiempo alineal y borroso encontramos momentos psicológicos que perturban al espectador afectándolo de manera definitiva, esto ocurre, sin lugar a dudas, en esta obra y se constituye a través de la impresión de la fuerza; es la afección de la violencia lo que contribuye a que hechos difíciles no se pueden explicar racionalmente.

La obra consta de veinte escenas, estas se desarrollan a lo largo de un día completo, por la noche su clandestinidad es evidente en una tensión que va *in crescendo*. La construcción de su trama se teje a partir de momentos clave. Rascón Banda dispone de manera intermitente de augurios que encapsulan un microcosmos completo y cerrado. La obra articula una “dislocada tragedia”, como impresión de una fuerza inevitable cuya violencia anticipa y recuerda su estadía en un ambiente mítico-ritual. No es extraño que el anuncio inaugural de la obra se manifieste en estos términos: “DAVID: El baile estará amenizado por Los Montañeses, que por primera y única vez tocarán en este lugar” (Rascón Banda 34). Esta cita evoca un principio y un fin, importante en el desarrollo de la trama. Esta condición temporal anticipa sus ritmos internos. Rascón Banda ambienta la escena en un territorio, sombrío, seco, yermo; lo anterior nos remite a los espacios rulfianos, donde el abandono se presenta como impronta y reminiscencia al pasado, al ya fue. Como lo dispone en la acotación inicial: “El ambiente del lugar es semejante a esos pueblos mineros abandonados, en los que las plantas llamadas ruinas invaden calles y casas” (Rascón Banda 31). El pueblo de El Álamo es el lugar para el desarrollo de las escenas, o en las ruralías de Latinoamérica, como el autor lo señala.

Los personajes se distribuyen, y se reparten en diferentes estratos, que son la condición significativa de sus integrantes. Carlos Montemayor en el libro *La Guerrilla Recurrente*, cita al general Miguel Ángel Godínez, quien explica la composición del EZLN en Chiapas, en el siguiente diagnóstico afirma:

Pienso que es un grupo e individuos preparados en cuestiones de guerra, bien entrenados y bien armados. Sin embargo, creo que el grupo de estas características es pequeño. Hay después otro grupo, al cual estas personas han tratado de arbitrar y llevado a lugares cercanos a las poblaciones o dentro de la selva para darles instrucción militar; este grupo es más numeroso que el primero y cuenta con armas, creo yo, de bajo calibre. Y hay grupos que realmente son los simpatizantes, los vecinos de las

localidades alrededor de donde se encuentran estas personas y que en su mayoría no cuentan con armas directamente, aunque tienen simpatía por estos individuos (30).

Dicho diagnóstico puede coincidir, sin forzar esquemas, con el reparto de grupos en la obra en cuestión, y relacionándolo con un concepto clave y sus derivados, reparto, partición, repartición. Los grupos en la obra se reparten en cuatro: el de los militares, el grupo de simpatizantes, el grupo armado y el grupo más pequeño que les da entrenamiento. Los militares enuncian el fenómeno como guerrilla; para el Estado, los tres grupos restantes, pueden ser -al igual- guerrilleros, quedando dos partes antagónicas: militares y guerrilleros. Y en esto radica su singularidad, los simpatizantes son múltiples presentados, pero los guerrilleros forman parte de los no presentados, donde simpatizantes y guerrilleros conforman un múltiple singular, esto los ubica al borde del vacío, es decir, en un sitio de acontecimiento, o sea, Estado y guerrilla, según veremos.

2.2 Todos son guerrilleros

Este reparto coincide con el despliegue de personajes que se presentan en la obra, no de manera aleatoria, sino en la manera aguda, conciencia y madurez dramática que se hacen evidentes en el ejercicio de escritura de nuestro autor en cuestión, como adelante explicaremos. Los personajes en su desarrollo van mostrando su repartición de manera coincidente con el reparto de los grupos arriba mencionados; sin embargo, todos terminan por ser guerrilleros, es decir singulares. Ejemplo de esto encontramos en la figura de Don Roque, el cacique, quien mediatiza a los campesinos y mueve los hilos económicos y por ende políticos, usurpando la representación de la comunidad de El Álamo. Este personaje va a ser la figura cuyo rol sea modificado de manera drástica, al ser asesinado *obscena* (fuera de escena) y de manera misteriosa durante el transcurso del baile, de donde se infiere que todos los habitantes del pueblo serán tratados como guerrilleros.

En el personaje de Don Roque, podemos advertir sintomáticamente su carácter de cacique, él dispone de recursos que hacen permanecer un estado de cosas, toda vez que intenta conservar el control de las figuras de autoridad, la oligarquía, para que prevalezca cierto orden, como ocurre en la escena VI:

DON ROQUE: Cuentan que llegan a los ranchos y a los pueblos que se llevan la comida, dinero y todo lo que encuentran.

FERMÍN: ¿Los soldados?

DON ROQUE: Cómo crees. Los otros, y lo que es peor, llegan hasta las casas de los comerciantes ¿No sería bueno que hiciéramos algo?

FERMÍN: ¿Cómo qué?

DON ROQUE: Estar prevenidos. No creo que debemos estar con los brazos cruzados esperando a que lleguen y arrasen el pueblo.

FERMÍN: Que yo sepa, hasta ahora no han arrasado ningún lugar. Además, hay otras cosas urgentes que hacer. Como empezar a levantar las bardas del panteón. Las chivas andan encima de las tumbas. (Rascón Banda 62-63).

En este diálogo, Fermín pone en duda las maneras de proceder de los soldados, así como la manera en que Don Roque trata de hacer que las inversiones del municipio se inclinen en su provecho. En este sentido, Don Roque va mostrando su cara, mostrando interés por conservar su posición. La conversación se acalora al hablar sobre el dinero; Fermín expone la falta de recursos y pide más aportaciones por parte de Don Roque, con el fin de solventar la administración. En esta obra el personaje de Don Roque representa al oligarca del pueblo en donde sus integrantes se encuentran en aparente libertad, tal como Don Roque lo expresa en algunos diálogos. En este sentido la libertad bajo la presión oligárquica de Don Roque se manifiesta como una libertad vacía. Jacques Rancière explica los términos de una libertad vacía, que hace suponer que todos estamos ante igualdad de circunstancias:

La libertad, en suma, viene a separar a la oligarquía de sí misma, a impedirle gobernar por el mero juego aritmético de las ganancias y las deudas. La ley de la oligarquía consiste, en efecto, en que la igualdad “aritmética” rija sin trabas, que la riqueza sea inmediatamente idéntica a la dominación (10).

Don Roque, oligarca del pueblo, ha ayudado a su yerno Fermín para que sea presidente municipal, en este sentido, posiciona a su familia en plena libertad para que haga efectiva la ley, es decir, solventar la protección de sus intereses; lo que Rancière ha llamado libertad vacía, que en tanto iguales, una sola familia pueda ser quien por medio de su riqueza sea la que ejerce su dominio ante la mayoría, conservando el estado de cosas, en razón, de las condiciones de precariedad en las que el Estado mantiene a El Álamo (precariedad fomentada y agudizada por Don Roque).

En la siguiente escena Don Ladislao o Don Lalo: comisario ejidal, se muestra como contrario a las argucias y actitud ventajosa de Don Roque. En la escena I: Hombre 1, Hombre 2 y Hombre 3 conversan acerca de cómo Fermín Lucero, yerno de Don Roque, llegó a ser presidente municipal:

ESCENA I:

HOMBRE 3: Apenas se puede creer que El Ejido haya apoyado al candidato de Don Roque.

DON LALO: Este gallo es diferente. Ya lo irán viendo.

HOMBRE 2: ¿Y qué en el Ejido no pudieron encontrar otra gente?

DON LALO: De qué hubiera servido sin el apoyo de arriba. Además, nadie tiene la capacidad del maestro. A los demás como que les hace falta aprender un poco, conocer las mañas de las arañas, los rincones de los tejones... Él sabe lo que falta, lo que urge, lo que aprieta.

HOMBRE 3: Pero cómo lo apoyaron siendo yerno de Don Roque. Se me hace que el

viejo lo puso ahí para que le tapara sus mañosadas. Como cuando estuvo él se llevó hasta las escobas...

DON LALO: Es su yerno, no su hijo. Él es brote de otra mata.

HOMBRE 3: Pues cuídese de él, no se ilusione tanto. Las nueces a veces salen vanas...

HOMBRE 1: De veras, Don Lalo... Qué puede hacer Fermín Lucero si tiene mero enfrente al viejo Roque.

DON LALO: (Enojándose) ¿Y yo que? ¿Estoy acaso, pintado en la pared? De ese viejo me encargo yo. Aún hay mucho Ladislao, para un señor Don Roque.

[...]

DON LALO: Viviré muchos años. Yo debo estar vivo mientras Roque lo esté. No moriré ni antes ni después. Las cosas no nacen ni se hacen solas. Siempre hay un par. Blanco y negro, bien y mal, noche y día. Para toda mala hierba mala, existe la contra hierba. Corre el veneno y lo ataja el contra veneno. Yo soy eso. Su dique, su verdad, su sombra, la mosca en su leche. La vereda que se aparta de su camino real. La luz que contra las nubes. Así como las trabes sostienen las techumbres, así detengo yo sus abusos. Que él mata. Yo revivo, que él pretende, yo resisto. Así es la vida. (Rascón Banda 38).

Don Lalo y los otros personajes ponen en evidencia la manera en que Don Roque ejerce su dominio sobre El Álamo. Don Lalo, comisario ejidal, encarna la confrontación a Don Roque y da el antecedente del carácter de Fermín Lucero en la obra.

En la escena octava, se hacen evidentes las posturas que adoptan Don Roque, Don Martín y Don Lalo, los últimos definen las demandas de la comunidad, mientras, el primero criminaliza sus acciones:

DON LALO: Yo recuerdo que antes de la revolución, así empezaron las cosas.

DON MARTÍN: ¿Cómo, Don Lalo?

DON LALO: Con descontento. Con gente que se iba desesperada a esconderse a la sierra y desde ahí se levantaba.

DON ROQUE: El que nada debe nada teme. Si se esconden es porque son delincuentes.

DON MARTÍN: Yo lo he estado diciendo desde hace mucho. La gente quiere comer, quitarse el frío. Por eso suceden estas cosas.

DON LALO: ¿Y yo que quiere que haga? ¿Y yo que quiere que haga? ¿Qué ponga una tienda a media plaza y me ponga a repartir cosas?

DON MARTÍN: No se trata de repartos, la gente no busca caridad. Lo que quieren es que ya no les quiten.

DON ROQUE: ¿Pero qué se les va a quitar a esos desarrapados?

DON LALO: Su trabajo. Roque, su trabajo.

DON ROQUE: Yo no se los quito, yo se los doy. ¿Quién les compra el metal que juntan en los arroyos? ¿Quién les compra la madera podrida que arrastran hasta acá? ¿Y las gallinas culecas? ¿Y las chivas reumáticas, que apenas pueden pararse de flacas?

DON MARTÍN: Usted se las compra. Pero, ¿quién le pone precio a las cosas?

DON ROQUE: Nomás eso me faltaba, que después de que uno les hace el favor, todavía ellos pusieran el precio. (Rascón Banda 74).

La manera en que Don Roque habla de los guerrilleros forma parte de una desviación, desviación que permite defender su posición como cacique al utilizar su investidura económica para enaltecerla y criminalizar a los guerrilleros.

Dicho ejercicio, además de refrendar la postura del Estado, legitima el uso de la fuerza contra los guerrilleros y criminaliza a los simpatizantes. En este proceso de repartición solo se conservan dos partes: el Estado y los criminales. La primera es la milicia que promueve el poder en turno; la segunda son los guerrilleros. De cualquier modo los representantes del Estado ya no identificarán otras partes; no hay más partes ni pobladores: solo guerrilleros.

Esta disolución de las partes (simpatizantes y guerrilleros) se va haciendo evidente a lo largo de la obra y se presenta gradualmente. La guerrilla como los guerrilleros no aparecen en escena, pero se puede ver cómo las personas de pueblo transitan a guerrilleros. La guerrilla flota, se encuentra en un plano ulterior a la trama; esa es la sensación, ellos son quienes están en las montañas, el lugar de refugio donde pueden guarecerse de las fuerzas castrenses. Como se ha dicho, los anuncian y enuncian, los describen y proscriben tanto Don Roque como las fuerzas castrenses.

2.3 Fermín: Del cuerpo espectacular sujeto-objeto al cuerpo espectacular política

Un recurso sencillo, pero de fuerte efecto es dejar a los guerrilleros fuera de la obra el tiempo necesario, hasta que se ven encarnados en los que aún no son, ¿cómo se convierten? Es la interrogante que se genera. El personaje de Fermín conserva ciertos rasgos comunes a los demás pobladores de El Álamo, es un cuerpo investido por la presidencia del municipio, pero es un personaje singular toda vez que pertenece al múltiple singular de El Álamo. Acerca de Fermín Lucero, Don Lalo menciona: “Este gallo es diferente. Ya lo irán viendo.” (Rascón Banda 37) Con este comentario se predispone la evolución del personaje principal en la obra. Fermín inicia su trayecto sujeto a su propia investidura, es decir, conserva su posición de autoridad, su personaje transita de un estatus inicial como filiación institucional al ser el presidente municipal. Pero Fermín cambia no por *motu proprio*, sino a partir de algo, lo cual, además, determina y esboza la claridad de cómo se compone la guerrilla, como representación y muestra del todo. Así, Fermín pasa de ser sujeto institucional a un cuerpo espectacular sujeto-objeto y después a un cuerpo espectacular política, según lo veremos. El personaje propuesto por Banda fluctúa como catalizador del esquema general de la trama; es éste quien busca el bienestar de los no contados. Por lo tanto, cuando en la obra se conoce que uno de los pobladores es capturado por los soldados, Fermín hace valer su posición y trata de ejercer

diálogo con los soldados a través de un documento oficial, articulando su poder -o el poder que le otorga su filiación institucional, el juego con el *arjé*¹⁷ - como comando; pero separándose de su posición para auxiliar al capturado, quien resulta ser su sobrino.

Escena tres:

DOÑA MARÍA: Se trata de mi hijo el más chico [...] Se lo llevaron los soldados [...] Pasaron anoche por el rancho. Llegaron insultando y golpeándonos. Querían que les dijéramos dónde está Chemita.

FERMÍN: ¿Y qué les dijiste?

DOÑA MARÍA: La verdad. Que no sabía dónde. Desde que se fue con los guerrilleros no hemos tenido razón de él.

[...]

DOÑA MARÍA: Se lo llevaron y dijeron que no lo iban a soltar hasta que hallaran a su hermano. Dame una carta de recomendación para ellos.

FERMÍN: Claro que sí, ¿Dónde están?

MARÍA: Acamparon cerca del río. A lo mejor ahora o mañana se vienen para acá. Dijeron que si en tres días no les decíamos dónde está el grande, lo iban a ahorcar. (Rascón Banda 48-49).

Es este el momento de reconocimiento, el que modifica su estatus, de su condición inicial a ser cuerpo espectacular sujeto, toda vez que se reconoce en su instancia de vulnerabilidad. La

¹⁷ Recordemos la utilización del término *arjé* de Jaques Rancière en el capítulo *La división del Arjé* en su libro *Momentos políticos* descrito en la introducción, el cuerpo espectacular, se articula bajo el orden político: [...] La política es lo que interrumpe la naturalidad de la dominación, operando una doble separación: separación del nacimiento consigo mismo y del comando consigo mismo. [...] (J. Rancière 45)

El concepto de *arjé* como comienzo y comando permite observar el cuerpo en la política, en la autoridad o en la sumisión. En la escena podemos ver las transiciones de Fermín como autoridad y cómo sumisión, como figura de autoridad o como sujeto vulnerable, la primera como munícipe y la segunda como personaje singular como habitante del Álamo.

vulnerabilidad del joven capturado por los efectivos proyecta su vulnerabilidad en Fermín, pero no solo eso, sus lazos familiares conforman su extensión corporal.

Este oficio -expedido por escrito desde su dependencia- le permite transcurrir en un ambiente de lo político, haciéndole suponer cierta ventaja ante la situación; la trama de Víctor Hugo Rascón Banda no es ingenua, aunque en determinados momentos sus personajes lo parezcan, confiando en esa “realidad institucional”; de hecho, tal “ingenuidad” dura poco dentro de la secuencia general de la obra.

Fermín es el prócer, quien se va partiendo en dos. Fermín es quien preside su municipio, pero es también el que hace escuchar, o al menos pretende hacer escuchar la voz de los no contados, así hace política en la ficción que se nos presenta:

Escena X

(Interior de LA FONDA. DOÑA MARÍA y FERMÍN LUCERO interrogan a CHEMA.

VICTORIA observa a distancia)

FERMÍN: ¿Cuándo llegaste?

CHEMA: Este... Ahorita.

DOÑA MARÍA: Dile la verdad.

VICTORIA: Llegó anoche, pero andaba escondiéndose, hasta que le entró el hambre y vino aquí.

FERMÍN: ¿Qué pasó con la gente con la que andabas?

CHEMA: Nada. Me les vine.

FERMÍN: Y ellos ¿dónde están?

[...]

FERMÍN: ¿Estás seguro de que los guerrilleros se fueron?

[...]

CHEMA: Sí.

FERMÍN: ¿Es cierto que han estado asaltando pueblos?

CHEMA: No eran asaltos.

FERMÍN: ¿Han matado gente? (Pausa) Contesta.

CHEMA: NO.

FERMÍN: Estás mintiendo.

CHEMA: Tenían que defenderse.

FERMÍN: ¿Tú les ayudaste?

CHEMA: A veces.

FERMÍN: ¿Cuántos son?

CHEMA: No los conté.

FERMÍN: Si estuviste varias semanas con ellos. ¿Cuántos eran?

CHEMA: Bastantes

FERMÍN: ¿Y qué es lo que quieren?

CHEMA: No sé.

[...]

FERMÍN: ¿Son comunistas?

CHEMA: ¿No sé?

FERMÍN: Lo mejor es que te regreses al rancho. Mañana te alcanzaré allá e iremos a hablar con los soldados para que suelten al chamaco. Eso si es que no llegan ahora al pueblo. Si supieran que este está aquí...

VICTORIA: Chema puede quedarse aquí los días que quiera. En la azotea estará bien.

CHEMA: (A FERMÍN) ¿Usted me protegerá tío?

FERMÍN: De este pueblo no te saca nadie. De mi cuenta corre.

(Rascón Banda 83-85).

Así Fermín está en la política una vez que atiende a la información proporcionada por Chema,

su sobrino. Hay política en Fermín cuando en presencia de sus familiares, toma la voz audaz de enunciar que ayudará a Chema. Cuerpo espectacular política cuando enuncia: “De este pueblo no te saca nadie. De mi cuenta corre.” (Rascón Banda 85). Según podemos ver, aquí hay una superación de la crisis de identidad, es decir, Fermín ya ha superado su calidad de presidente municipal, para transitar a cuerpo espectacular política.

En la siguiente escena Fermín se presenta como cuerpo espectacular política. Así se muestra ante los soldados:

FERMÍN: Soy Fermín Lucero, presidente Municipal.

EL JEFE: ¿Recibió el aviso de la Zona?

FERMÍN: Sí, señor. Y estoy para servirles, pero...

EL JEFE: Necesito informes, vamos a la presidencia. (A los soldados) Ustedes, desarmen a esta gente.

FERMÍN: No hay necesidad de eso. Los policías del Municipio ya quitaron las armas a la gente que subió al baile.

EL JEFE: ¿Y quién las tiene?

FERMÍN: Están en la Presidencia.

EL JEFE: Desarmen a los que anden afuera y cierren las puertas del salón. Que nadie entre ni salga. (A los soldados) Ustedes, cuiden el zaguán. (A los demás) Y ustedes, quédense aquí y no permitan que nadie se vaya.

FERMÍN: Esta gente es de paz, no hay por qué...

EL JEFE: Ya me dará la razón... Vámonos...

FERMÍN: ¿Antes quisiera saber por qué detuvo a Doña María y a su hija?

EL JEFE: ¿Me está usted interrogando?

FERMÍN: Le aseguro que son gente de bien.

EL JEFE: Es familia de forajidos.

FERMÍN: Está usted mal informado. Yo puedo responder por ellos.

EL JEFE: No voy a darle explicaciones de mis métodos. Usted está aquí para colaborar con nosotros. ¿O no? (Rascón Banda 92-94).

Fermín, asume su condición política, sin embargo, es desplazado por El jefe a su condición subjetiva, un presidente municipal sujeto a su filiación estatal. En este sentido, su investidura lo desarma de toda asunción política, así es regresado a su *arjé* como dominado, de esta manera se deja ver la autoridad de El jefe, quien con toda naturalidad dicta órdenes a Fermín Lucero; y a quien en tres o cuatro palabras le explica el vínculo legitimador de la implicación con los guerrilleros. “Yo no voy a darle explicaciones de mis métodos” dice El jefe, esta alerta autorizada plantea un nuevo estado de la situación, el jefe militar está ahí y dictamina quiénes son los forajidos. Cuerpo espectacular sujeto es la instancia de Fermín. Esta alerta polariza lo que a continuación presenta un dilema sobre lo que serán los personajes dentro de la obra.

Lo mismo ocurre con Martín, sacerdote del pueblo, quien está enterado de las actividades de los guerrilleros a quienes auxilia en diferentes acciones:

Escena XIII

Interior del templo en penumbra. Tocan suavemente una puerta trasera. Don Martín se acerca.

DON MARTÍN: ¿Quién?

CHEMA: (desde afuera) Ábreme (Don Martín abre y entra Chema cargando un pequeño costal).

DON MARTÍN: ¿Por qué viniste aquí?

CHEMA: No pude llegar a la fonda. Hay muchos soldados en las calles.

DON MARTÍN: ¿Te vio alguien?

CHEMA: No creo.

DON MARTÍN: Vete a mi cuarto y procura no hacer ruido. Volveré luego.

CHEMA: ¿A dónde va?

DON MARTÍN: A ver cómo andan las cosas en el baile.

CHEMA: ¿Nomás a ver, ¿verdad?

DON MARTÍN: No te entiendo.

Chema: ¿Va a estar siempre en la puerta del salón cómodamente, mirando para un lado y para otro? O está adentro o está afuera. Éntrele al baile o aléjese de él. Es muy cómodo estar aquí, agazapado, ayudándonos a trasmano, sin peligro, sin que nadie lo sepa.

[...]

DON MARTÍN: Les sirvo más aquí, sobre todo para evitar los abusos de Don Roque.

[...]

CHEMA: A ese no necesita cuidarlo.

[...]

CHEMA: Está muerto.

DON MARTÍN: Ese no era el plan.

[...]

DON MARTÍN: Y yo que estoy metido hasta las patas. Tendré que irme contigo. Iré a ver a Fermín Lucero.

[...]

CHEMA: ¿Tiene miedo?

DON MARTÍN: Claro que tengo.

CHEMA: ¿De quién? ¿De los soldados? ¿De Dios...?

DON MARTÍN: Del baile. (Rascón Banda 96-97).

Aquí Don Martín vira de su primer reconocimiento como cuerpo espectacular política, al ocultar a Chema, es ahora un cuerpo espectacular sujeto, al cobrar conciencia de que Don Roque ha muerto, en este punto se está inmerso en la violencia, ahora es un implicado más en

la guerrilla. El temor al baile concreta lo anticipado, la guerrilla, o mejor dicho, la violencia es inminente.

2.4 El baile al borde del vacío: del cuerpo espectacular atmósfera a plasticidad

Para nuestra lectura la escena del baile como artefacto es la elaboración e irrupción de una violencia, misma que es y corresponde a la atomización de la impresión de una fuerza articulada bajo un dispositivo estético y político. Toda violencia es en ese sentido es un artefacto estético y este artefacto no es cualquiera, es la elaboración de una violencia que sucede como impronta legitimadora de derecho, el artefacto es “El baile”. Para tal efecto, Rascón Banda prepara el evento dentro de la obra para lo que a guisa de la trama será fundacional al efecto que produce, un acontecimiento:

DON MARTÍN: ¿Qué no oyeron las campanas?

HOMBRE 2: ¿Las de anoche o las de ahora?

DON MARTÍN: Anoche no hubo campanas.

[...]

HOMBRE 2: Dicen que las campanas suenan solas, cuando va a haber algún baile.

HOMBRE 1: También cuando va a haber muerto... (Rascón Banda 41).

Esta recurrencia de presagios va jalando los hilos de tensión para lo que se avecina, manteniendo el *suspence* de la trama. Las campanas suenan cuando va a haber muerto. El inicio del baile se acerca y con ello la presencia de los soldados que tienen un asegurado, que se presume está siendo interrogado para dar cuenta de los guerrilleros.

Estos diálogos van dando la voz escatimada de los guerrilleros quienes se van desplazando y en su tránsito una estela de violencia se anuncia como presagio:

Escena VII

HOMBRE 1: Mire las hojas secas de los árboles.

HOMBRE 2: Están flotando en el aire.

HOMBRE 3: Parece como si bailaran

HOMBRE 2: Están suspendidas de hilos invisibles.

HOMBRE 3: Parece como si bailaran.

HOMBRE 1: Algo grave debe estar pasando. Llevan mucho tiempo ahí, sin decidirse a bajar. [...]

Hombre 1: La muerte. Así se suspende la vida y luego cae uno, poco a poco, en el fondo de la fosa. (Rascón Banda 69).

El baile que se avecina, el baile, inserto en el título de la obra, permite elaborar sus distintos planos semánticos: las hojas secas de los árboles flotando en el aire están suspendidas por hilos invisibles, la violencia como lo político, en baile o fiesta, como se nombra en estas ruralías, también el rito, la fiesta, es el nombre de las festividades de carácter religioso por extensión y también como vínculo social. En la obra también se aprovecha el baile para la petición de firmas, para la ampliación de un ejido, ejido que entre otras cosas pone de manifiesto cierta “independencia económica” por parte de los campesinos y pobladores, mismos que están en el último estrato de la repartición de la que habla Rancièrre, y en la cuenta de los no contados para Badiou. El baile es la guerrilla, el lugar donde recaerá la impronta violenta que se avecina, ha llegado la hora del baile, pero también la llegada de los soldados.

Es importante hacer notar aquí que a los soldados se les solicita encargarse de la seguridad del baile organizado por Don Roque, sin que Don Roque reciba una respuesta por parte de los soldados. Este dato, aparentemente intrascendente, implanta en la trama el anuncio de que los soldados sabían del baile y su llegada no será sorpresa; aun cuando no confirmaran su asistencia, como se muestra a continuación:

EL BETO: ¡Llegaron los soldados! ¡Llegaron los soldados! ¡Llegaron los soldados!
¡Tienen rodeada la casa de Don Lalo! ¡Le están pegando a Rosalba y Doña María! ¡Hay

muchos soldados!

El baile ha iniciado, da curso, se desarrolla bajo cierta calma, pero en la violencia, el resto de los soldados se acerca. La escena XIV es clave ahora:

(PLAZA. Son las 22:00 horas. Se escucha polka alegre que llega desde el salón de baile.

Las parejas bailan. La gente que está en la plaza mira hacia arriba. Beto admira a los soldados que rodean a la gente. Los soldados se ven excitados como si estuviesen bebidos o drogados:

Soldado 1: ¿Y ustedes, por qué no entran al baile?

Hombre 1: No sabemos bailar.

Soldado 1: Pues van a aprender.

Hombre: No traemos dinero para el distintivo.

Soldado 2: No necesitan subir, bailarán aquí.

Soldado 1: Empiecen.

Soldado 3: ¿No oyeron? ¡A bailar!

(La pareja con temor y avergonzada, empieza a bailar lentamente).

Soldado 1: (A dos hombres) ¿Y ustedes qué esperan? ¡Bailen!

Hombre 2: No me gusta el baile

Soldado 2: Empieza. Te encantará, baila con ésa... (A HOMBRE 3) Y tú, baila con ella.

Hombre 3: Yo bailo cuando se me antoja, no cuando me lo ordenan.

Soldado 3: Muy macho, ¿no? Pero aquí todos van a bailar. (Le pone el cañón del rifle en el estómago) O se mueren...

Soldado 2: Vale más que no se hagan pendejos y bailen.

Soldado 2: ¿O prefieren morder la tierra? ¡Órale, a bailar! (Amenazados por los rifles, los dos hombres se acercan a dos mujeres las invitan. Estas aceptan).

Soldado 1: (A la demás gente) ¡Todos a bailar! (La gente se resiste)

Soldado 2: ¿No oyeron? ¡A bailar! (Quiebra cartucho).

(Hombres y mujeres, por parejas empiezan a bailar. Sólo queda un hombre sin pareja y

BETO que feliz ha seguido la escena). (Rascón Banda 99).

La escena sigue, donde los soldados van imponiendo su fuerza. Cada vez es más notoria la violencia, absurda de su proceder, la idea parece ser la de quebrantar la psicología ya endeble de los convocados al baile. Esta violencia se perpetúa, paralelamente ocurre más violencia, en la comisaría se está tratando de enfrentarla:

Escena XV

DON LALO: ¿Y no te importa tu tía y tu sobrina?

FERMÍN: El Jefe me aseguró que ya no les iban a hacer nada.

DON MARTÍN: ¿Y porqué no las sueltan?

FERMÍN: No sé, no sé...

DON LALO: Te estás cuarteando Fermín, quién lo hubiera creído.

DON MARTÍN: Tienes qué decidirte. O son ellos o somos nosotros. ¿De qué lado estás?

FERMÍN: Ni lo pregunte.

DON LALO: Entonces haz algo.

FERMÍN: Tenemos que esperar. Mañana se irán y todo volverá a quedar en paz.

DON MARTÍN: Aquí ya no habrá paz Fermín.

DON LALO: ¿No nos darás las armas?

FERMÍN: No.

DON MARÍN: ¿No nos ayudarás?

FERMÍN: Ahora no puedo hacer nada entiéndanme.

(Rascón Banda 102).

El tiempo de lo indecible ha llegado, en un al borde del vacío, Fermín es un cuerpo espectacular sujeto, este estado de indecidibilidad conforma ya su sitio de acontecimiento, los otros cuerpos espectaculares sujeto: Don Lalo, Don Martín, Victoria, se encuentran en estado de indecidibilidad, al borde del vacío:

DON LALO: Estás bien. Ya sabemos quién eres. (Tocan la puerta. DON LALO abre. Es VICTORIA BATISTA). ¿Qué quieres?

VICTORIA: ¿Está Fermín?

DON LALO: Búscalo en el salón. Debe estar bailando. Ya le empieza a gustar el baile.
(Se acerca FERMÍN)

FERMÍN: ¿Para qué me quieres?

VICTORIA: ¡Ya se les murió la Rosalba! ¡La ahogaron en un bote con agua...!

(Oscuridad)

(Rascón Banda 102).

Este momento de indecidibilidad presente en Fermín, el de los demás implicados, hace que se genere el sitio de acontecimiento. A partir de estas escenas el tiempo se dilata, se suspende, ha entrado en un estadio violento, convergen el acontecimiento y la violencia que se avizoraba. El baile, rito de convivencia y confluencia festiva de la comunidad, se torna en rito violento, el baile violento cansa, agota el ánimo de la comunidad en la que se perpetra. Este baile transforma su carácter a sitio de acontecimiento, lo cual produce el tiempo, lo histórico; esto es lo que -finalmente- hace aparecer la guerrilla. Es la violencia perpetrada por el Estado.

Entretanto, anticipamos aquí el acontecimiento que, al borde del vacío, ocurre en la escena final:

[...] FRIDA cruza la plaza y camina entre las parejas que bailan. Los soldados la detienen, la abrazan, la vejan y la obligan a bailar. Al mismo tiempo aparece DAVID al fondo, detrás de los bailarines, cargando el cuerpo de ROSALBA. Los soldados se

lo quitan y durante algunos momentos bailan con ella. Luego la arrojan a un lado. DAVID es obligado a bailar. Las parejas en la plaza continúan bailando, vigiladas por los soldados que somnolientos cabecean, recargados en bancas y paredes [...] En el escenario sólo quedan los militares, que desde diversas posiciones de ataque y con movimientos lentos apuntan sus armas hacia el público. [...] (Rascón Banda 113).

Estos cuerpos despojados de su subjetividad articulan el cuerpo espectacular objeto, el desmoronamiento de toda asunción conceptual en esa estadía o estadio, corrompe todo estatuto subjetivo, pero también enmarca un cuerpo espectacular atmósfera.

Para Rascón Banda aquella escena que narra en la entrevista con Stuart A. Day recrudece y liga los espacios: el sitio de acontecimiento, estado de indecidibilidad. El acontecimiento se efectúa como impronta donde han muerto sus compañeros de clase, sus maestros. Ahora es el artefacto vuelto acontecimiento, este artefacto que muestra el tiempo violento transformado en la situación estatizada. Así para Badiou en su *Compendio de Metapolítica*:

[...] entre el estado y lo que es la precariedad (lo que llamo “al borde del vacío”) entre el todo y la nada, [...]. Todo se juega, a partir de un acontecimiento, en la convocación nominal, en la superficie de la situación estatizada por un procedimiento de cuenta, de una suerte de vacío central. (90).

Ahora todos estos cuerpos son cuerpo espectacular atmósfera. El momento de suspensión del tiempo, en un tiempo tremendo que instituye un antes y un después; Derrida lo explica en su ensayo *El nombre de pila de Walter Benjamin* del libro *Fuerza de Ley*:

Esos momentos, suponiendo que se los pueda aislar, son momentos terroríficos. Sin duda a causa de los sufrimientos, los crímenes, las torturas que raramente dejan de acompañarlos, pero también porque son en sí mismos, y en su violencia misma, ininterpretables o indescifrables. Es lo que llamo lo «místico». Tal como Benjamin la

presenta, esa violencia es ciertamente legible, incluso inteligible, puesto que no es extraña al derecho, como tampoco *éris* o *pólemos* son extraños a todas las formas y significaciones de *diké*. Pero es, en el derecho, lo que suspende el derecho. Interrumpe el derecho establecido para fundar otro (92).

Así es como la irrupción de la violencia se convierte en el tiempo fundador de derecho, a partir de su propia fuerza.

La violencia siempre estará en el plano de lo simbólico, y, en la obra, en el mismo baile: “El concepto de violencia pertenece al orden simbólico del derecho, de la política y de la moral, al de todas las formas de *autoridad* o de *autorización*” (Derrida 83). Este orden simbólico accedido en el cuerpo, es articulado como cuerpo espectacular atmósfera, un estado de ánimo de pesadumbre, de mutilación, destrucción del orden simbólico que rompe toda subjetividad, el cuerpo espectacular sujeto gira hacia un cuerpo espectacular objeto, a una condición donde el cuerpo espectacular es objetuable, como en el caso de Rosalba, ahí también el cuerpo espectacular atmósfera proyecta su simulación encarnada a todo aquel que mira, estado de contemplación que estalla en plasticidad, *plastiquage* a quien contempla. Malabou explica:

Con la plasticidad intento mostrar, por el contrario, que el concepto de forma pensado como coincidencia entre el surgimiento y la explosión de la presencia, abre la vía para un nuevo materialismo y para una nueva destitución del sujeto. [...] imposibilidad de huir. Imposibilidad de huir ahí donde la huida se impondría no obstante como la única solución. Por la imposibilidad de huir en aquellos momentos en que una tensión extrema, un dolor, un malestar empujan hacia un afuera que no existe. Algo que se constituye como imposibilidad de huir y como necesidad de huir de esa imposibilidad. ¿Qué es una salida, qué puede ser una salida ahí mismo donde no hay ningún afuera, ningún otro lugar? No se trata de como escapar de la clausura

sino de cómo escapar en la clausura misma. [...] *La única salida posible a la imposibilidad de huir es la transformación.* (7-8).

Este estado de estupor, deflagración plástica traspasa la afección. Sin embargo, esta imposibilidad de huir en términos de Malabou destituye al sujeto en *pos* de una tensión extrema, el dolor y el malestar se condensan en una situación de inmanencia, esta inmanencia en la pieza y en El baile puede producir una salida ahí mismo, donde no hay afuera, constituye una ritualidad inmanente. La única salida posible a la imposibilidad de huir es la transformación; la transformación va más allá del plano estético. En la in-corporación de la transformación del espectador participe de esta plasticidad, esta plasticidad ha transformado al cuerpo, a los cuerpos o al cuerpo en su espectacularidad completa. El artefacto condensa de manera completa en su propio *corpus*, su *corpus* es ahora actor-espectador-artefacto-plástico indisociable, inmanente en cuerpo espectacular. El escapar de la clausura, como escapar en la clausura misma es el acontecimiento que puede producir el artefacto. Plasticidad acontecimental, corporal y transformación en la verdad del acontecimiento.

Por último, un plano de la afección plástica vuelve a transformar la escena en explicación de la guerrilla en términos poéticos -en el plano de la representación-, la guerrilla vuelve, se perpetúa, se funda y se cicla en recurrencia acontecimental.

La escena refrenda lo anterior:

Escena XIX

(Interior de la PRESIDENCIA MUNICIPAL. Son las 0:00 horas y empieza otro día. El lugar está en penumbra. FERMÍN LUCERO entrega a VICTORIA varias armas que esta deposita en un costal. Entra FRIDA).

FERMÍN: (A VICTÓRIA) Diles que me esperen en el puente. Yo iré luego. Sal por la puerta de atrás. (Victoria sale).

[...]

FERMÍN: (...) Yo tengo que irme.

FRIDA: ¿A dónde?

FERMÍN: Al monte.

[...]

FRIDA: Regresa al cerro, de donde no debiste haber bajado.

FERMÍN: Subiré y voy a bajar otra vez.

La manera en que se ha presentado la violencia nos conduce al entendimiento de que también la violencia del Estado regresa a los personajes (a su *arjé*), y también al espectador lector; ya no como identidad, sino como comando. Es decir, el poblador de El Álamo, o del lugar en turno donde se presente o adapte la obra (o, bien, en el espectador-lector), se les regresará a estos a un “nosotros”, al *arjé* del plano de los dominados. Fermín subirá y bajará otra vez; como signo mítico, en un espacio de eterno retorno.

CAPÍTULO III

Acontecimiento e historia a contrapelo: Los rasgos transitorios del *cuerpo espectacular política, cuerpo espectacular mito a cuerpo espectacular herramienta, hacia el cuerpo espectacular escena en Tomóchic de Joaquín Cosío Osuna.*

[...] toda verdad se origina a partir de un acontecimiento. [...] Entonces una verdad no es sino la auto revelación acontecimental de ella misma. [...] Una verdad es un procedimiento artístico iniciado por un acontecimiento. [...] Una verdad no tiene otra existencia más que las obras, ella es un múltiple (infinito) genérico de obras, Pero esas obras solo tejen la existencia de una verdad artística según el azar de sus ocurrencias sucesivas.

Badiou

El presente capítulo analiza cómo a partir de un drama histórico es posible elaborar los rasgos transitorios del cuerpo espectacular política a un cuerpo espectacular como herramienta, para marcar con su trayectoria la configuración de una ontología política a partir de conceptos metafísicos, además, muestra cómo el cuerpo espectacular mito se revela como una entidad que resguarda esos mismos conceptos desde lo histórico. En este sentido, el artefacto como drama histórico configura toda una postura que revisa a contrapelo la historia desde su fidelidad al acontecimiento, dando voz a los vencidos como cuerpos espectacular escena.

El cuerpo espectacular como mito es evidente en la figura de Teresa Urrea como La Santa de Cabora ya que es constituido como representación sacrificial y su transformación desde la violencia social y política. Su articulación conceptual proviene de la antropología,

concretamente de las articulaciones en torno al concepto de mito de Mircea Eliade en su *Tratado de historia de las religiones*. Del mismo modo puede observarse a partir las articulaciones teóricas de Victor Turner en función de los procesos liminales que se producen en escena. La Santa de Cabora en *Tomochic* cumple funciones rituales y por lo tanto de representación mítica, ya sea de una hierofanía, kratofanía o epifanía en escena, es de carácter sagrado o profano y adquiere peso específico dentro de la trama de la obra. Esta doble representación se ejerce, toda vez que el cuerpo, referencia, configura, despliega, encarna, se atribuye o emplea actos rituales cristalizados por el orden mítico-histórico o reescritura, en este sentido, revela alguna condición previa que ha de producirse en escena, como apertura a las funciones rituales específicas que atañan al mito in-corporado al drama, ya sea, a manera meta-teatral o del teatro dentro del teatro, su incorporación dota de un aparato teológico-político en *Tomochic*.

En *Tomochic* cuerpo espectacular como herramienta supone una finalidad dentro del discurso general de la obra, su articulación teórico-conceptual se desprende de lo que Michel Foucault enuncia en *Vigilar y castigar* como “un cuerpo instrumento de lo político”, se trata del proceder de un cuerpo en escena inmerso en relaciones complejas de un campo político, en utilización económica, bajo dominación y como fuerza de producción, en la que la necesidad es también un instrumento político en un “saber-poder”. En este sentido un cuerpo de poder-saber es articulado históricamente. Se trata de un cuerpo instrumento de lo político, este cuerpo de poder-saber constituido como una articulación histórica, acabada o cristalizada históricamente, es retomada por el dramaturgo, quien configura los efectos dramáticos de lo histórico, en este sentido, lo mítico y lo histórico comparten funciones análogas dentro en esta obra. Su presencia se hace evidente en las figuras de Teresa Urrea, la santa de Cabora así como en Cruz Chávez al trazar cada personaje todo un orden teleológico en la obra, como veremos.

Cuerpo espectacular como escena: manifestación representativa y conceptual dentro de la trama global de la obra, su articulación teórico-conceptual es tomada de los trabajos de Michel Corvin en torno a “Contribución del espacio escénico al teatro contemporáneo” del libro *Teoría del teatro* de María del Carmen Bobes Naves. Adoptamos los planteamientos trazados por Corvin en relación al espacio como disposición escénica inscrita en esta contextura del lenguaje, ya que para la construcción del cuerpo espectacular, como cuerpo vulnerado, extiende su sentido de manera abstracta, conceptual, metafísica, política, toda vez que en los artefactos analizados, encontramos una condición *sine qua non*, no solamente bajo las condiciones que Corvin señala como metafísicas, psicológicas o políticas, sino como condición necesaria que constituye al cuerpo espectacular escena, este, debe estar muerto en escena, su muerte le otorga esta cualidad, este modo de ser escénico. En *Tomochic* en la escena final aparecen los cuerpos finados tras la batalla encarnizada en el acontecimiento histórico Tomochic. La reelaboración mimética es articulada en lo histórico y lo teatral, esto, efectúa una amplificación simbólica y convierte lo concreto en abstracción conceptual, esta abstracción conceptual se construye desde la imposibilidad de “vida”, es decir, desde un cuerpo finado conceptualmente por la violencia social y política acaecida y por su doble representación, como un cuerpo muerto en el espacio escénico y paradójicamente vivo en escena, este concepto adquiere una relevancia singular y particular en tanto que es producto de la vida desde la muerte y su co-extención más allá de la escena como concepto metafísico, político, desde la muerte en vida escénica, que articula su abstracción-concepto como: la justicia, la felicidad, la libertad, la dignidad, entre otros. El cuerpo espectacular en este sentido ha recuperado su concepto, dejando atrás su oclusión de víctima para incorporar de nuevo su concepto, su vitalidad plástica en escena.

3.1 Tomóchic y su multiplicidad de artefactos

El acontecimiento histórico Tomóchic ha generado un cúmulo de documentos: una carta, una novela, un corrido, dos obras de teatro, una película, al menos doce libros de historia y algunas tesis académicas.

El primer documento se trata de la carta de Ángel Echeverría que envía desde Pinos Altos Minning, Chih., en diciembre 7 de 1892, al Secretario de la Pinos Altos Bullion Co. Ld. 10 Canon St. London, Inglaterra. Este documento se publica por primera vez en el libro *Tomóchic en llamas* de Rubén Osorio (1995). La novela *Tomóchic* de Heriberto Frías (1893) publicada por primera vez en 1892 en el periódico *El demócrata* y en el libro *Tomóchic: Episodios de la campaña de Chihuahua* (1894), editado y publicado por Jesús T. Recio en Texas. El corrido de Tomóchic¹⁸, cuya autoría se le atribuye al pueblo de Tomóchic, recuperado en el libro *Peleando en Tomóchi*¹⁹ de José Carlos Chávez publicado en 1955 por Imprenta Moderna. La obra de teatro *Tomóchic (El día en que se acabó el mundo)* (1994) de Joaquín Cosío Osuna estrenada en Cd. Juárez, el 20 de octubre de 1991²⁰ bajo la dirección de Octavio Trías. La pieza *Tomóchic: La voluntad de un pueblo* (2017) de Humberto Robles estrenada en Chihuahua el 28 de noviembre de 1992 en el Teatro de Cámara Fernando

¹⁸ Son al menos 3 los corridos acerca del acontecimiento con sus variadas versiones.

¹⁹ Véase “La fragua de los tiempos” domingo 23 de agosto del 2009 No 828 Namiqipa tierra de revolucionarios de Jesús Vargas en el artículo se documenta que el autor de *Peleando en Tomochi* hace la anotación de que el corrido se cantaba con la música de otro corrido conocido como El sitio de Querétaro y que durante muchos años los habitantes de Tomóchic lo cantaron como un lamento.

²⁰ Según la página norteatro.com en la nota que aparece el 7 de abril de 2017: la compañía de teatro experimental de la UACJ realizó una investigación para la escritura del texto dramático. *Tomóchic (el día en que se acabó el mundo)*. Inicialmente, el proyecto de escritura recayó sobre Antonio Zúñiga y Joaquín Cosío; sin embargo, se consideró a Cosío como el autor único de la obra ya que en la edición final se eliminaron las escenas escritas por Zúñiga. La compañía de teatro de la Universidad viajó al pueblo de Tomóchic para representar la obra en un escenario improvisado el día 3 de noviembre de 1991. Tomóchic, el día que se acabó el mundo alcanzó las 50 representaciones con gran éxito en Ciudad Juárez y otros puntos de la república. Ganó varios premios, entre ellos, como la mejor obra en la Muestra Estatal de Teatro en 1991; el texto dramático hizo merecedor al poeta y dramaturgo Joaquín Cosío al Premio Chihuahua de Literatura.

Saavedra, bajo la dirección de Felipe Nájera, publicada en el libro *Teatro histórico* del mismo autor; esta obra fue ganadora del IV Concurso de Teatro Histórico de México de 1992. La película *Longitud de guerra* (1976), guión y dirección de Gonzalo Martínez Ortega, con las actuaciones de: Bruno Rey, Pedro Armendáriz Jr., Narciso Busquets, Aarón Hernán, Lina Montes, Ángel Peña, Jorge Russek. El primer libro histórico sobre el acontecimiento es de Francisco R. Almada *La Rebelión De Tomochi* (1938), publicado por la Sociedad Chihuahuense de Estudios Históricos en Chihuahua. El segundo libro, *Peleano en Tomochi* de José Carlos Chávez, publicado en 1955 por Imprenta Moderna. El tercer libro se publicó en 1964 *La defensa de Tomochi* de Plácido Chávez Calderón, uno de los niños sobrevivientes de la matanza de 1892, texto que contiene las memorias de su madre Clara Calderón de Chávez, esposa de Manuel Chávez, protagonistas del acontecimiento. El cuarto libro es *Tomóchic: Un Episodio Del Porfiriato*, historia gráfica con el guión de Juan Manuel Aurrecochea y los gráficos Sealtiel Alatraste Batalla, historieta editada en México por Nueva Imagen en 1981, número 13 de la colección de veinte tomos, donde se recopilan cuatrocientos años de historia mexicana, de carácter didáctico, publicada por la Secretaría de Educación Pública, la dirección General de Bibliotecas de la SEP y Editorial Nueva Imagen. El quinto libro corresponde a *Cruz Chávez, Los tomoches en armas* (1991) de Rubén Osorio editado por Meridiano 10, la UACJ y Gobierno del Estado de Chihuahua. El sexto libro es *Infierno en el templo* de Ricardo Ríos Orozco (1992) editorial Ror, México. El séptimo libro es *La rebelión de Tomóchic: 1891-1892* investigación de Lilián Illades Aguilar, (1993), publicado por el INAH. El octavo libro corresponde a *Los doblados de Tomóchic. Un episodio de historia y literatura* de Antonio Saborit (1994) edición Cal y Arena, segunda edición de 2013. El noveno libro: *Tomóchic: La revolución adelantada: resistencia y lucha de un pueblo de Chihuahua con el sistema porfirista 1891-1892* de Jesús Vargas Valdéz (1994). El décimo libro es de Ruben Osorio, con prólogo de Friedrich Katz, *Tomóchic en Llamas* (1995). El décimo primer libro: *The Power of*

God against the Guns of Government: Religious Upheaval in Mexico at the Turn of the Nineteenth Century de Paul J. Vanderwood (1999) editado por Stanford University Press en el Estado de California, Estados Unidos, traducido al español bajo el título: *Del púlpito a la trinchera. El levantamiento religioso de Tomóchic*, editado por Taurus, en México y publicado en el año 2003. El libro duodécimo corresponde a *Tomóchic blood* (2006) de Shirley Witt y Gilberto Chávez Ballejos, editado por Author House. Y las tesis de maestría: Tomóchic de David López Peimbert, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM 1963, la de José María Luján, Relato de un incidente, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1965, y la de Alcalia Pozo Marrero intitulada: Dos movimientos populares al noroeste de Chihuahua, Tomóchic y La Ascención, 1891-1892, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana en 1991.

3.2 El acontecimiento histórico Tomóchic

A principios de la segunda mitad del siglo XIX, los habitantes del pueblo Tomoche, combatieron contra los apaches para expulsarlos del país, bajo el mandato de Joaquín Terrazas, constituyeron una suerte de fuerza de choque, fueron en cierta medida paramilitares, que al dejar de estar bajo las órdenes del estado adquirieron cierta sospecha de conscripción al no ser reconocidos como elementos de reserva militar o estar bajo la tutela nominal estatal.

En la última década del siglo XIX en medio de una terrible sequía, el descenso drástico de las temperaturas, el ejercicio concentrado del poder, la acusación injustificada de un asalto a la conducta minera de Pinos Altos Mining, así como la adhesión al culto milenarista conformado por Teresa Urrea, La Santa de Cáborá, llevó al pueblo de Tomóchic a enfrentarse a las injusticias promovidas por la presión del caciquismo local y al enfrentamiento contra el ejército de Porfirio Díaz. El proyecto de modernidad impulsado durante el mandato de Porfirio Díaz acrecentó la desigualdad, así como la violencia social y política en el cantón Guerrero,

Chihuahua. Este proyecto provocó la polarización entre clases sociales: las autoridades políticas y religiosas contra el resto de los habitantes de Tomóchic.

El cantón Guerrero, se aprecia como una comunidad violenta, con revueltas por las elecciones y conflictos laborales en Pinos Altos Minning, mismos, que se agudizan con el asalto a la conducta minera de 1891, fecha cercana al levantamiento de Tomóchic. Para 1892 Lauro Carrillo busca la reelección del estado y deja el terreno listo para la reelección de Porfirio Díaz.

En términos religiosos, durante 1890 en la Sierra de Chihuahua cundió la noticia de que una joven curandera sanaba enfermedades con la imposición de manos, que vivía en el rancho de Cáborá al sur de Sonora, su nombre era Teresa Urrea, la Santa de Cáborá; a su alrededor se conformó un culto mesiánico que jugó un papel muy importante para la táctica y estrategia de los rebeldes de Tomóchic. En la opinión de Friedrich Katz:

[...] el contenido social de las enseñanzas de Teresa Urrea, la Santa de Cabora, [...] alentó en gran manera a los habitantes rebeldes de Tomochic al convertirse en un fuerte llamado en favor de la justicia social y en contra de la jerarquía tradicional de la Iglesia católica (10).

Estas enseñanzas señaladas por Katz, y un conflicto con el padre Castelo ocurrido en Tomóchic el último domingo de noviembre de 1891, constituyó un gran problema con la autoridad católica; durante la misa, Castelo les prohíbe rendir culto a Teresa Urrea, pues afirma que es conspiradora y maligna; además lanza un anatema contra quienes decidan seguirla, diciendo que estarían condenados en vida. La reacción de Cruz Chávez, líder de los tomoches, consiste en abofetear al Padre Castelo fuera del templo en Tomóchic. Este último evento, aunado al asalto a la conducta minera, alerta a la autoridad federal para el sofocamiento del pueblo tomoche.

A principios de septiembre de 1892 en Pinos Altos Mining se prepararon las guarniciones que dieron batalla al pueblo de Tomóchic por orden de Porfirio Díaz: José María Rangel, jefe de la segunda zona militar, se preparó con 350 soldados del 11o batallón; el coronel Lorenzo Torres de Torin desde Sinaloa, se acercó con 400 hombres; el capitán Francisco Castro se presentó con 25 federales y 22 nacionales. En total 800 soldados se reunirían para atacar Tomóchic.

Ángel Echeverría gerente de Pinos Altos Mining solicitó por telégrafo protección a Lauro Carrillo mientras se preparaba el ataque, Rafael Pimentel gobernador en turno del estado de Chihuahua prohibió a Lauro Carrillo contestar a Ángel Echeverría. Mientras tanto en Tomóchic esperaban 40 hombres armados con rifles Winchester con una “T” formada de tachuelas doradas incrustadas en la culata, letra inicial de Teresa Urrea, La Santa de Cábora.

El 2 de septiembre de 1892, el general Rangel decidió atacar Tomóchic, sin haber esperado la llegada del coronel Lorenzo Torres, ni la llegada del capitán Francisco Castro. Rangel dividió a sus hombres en tres columnas, una de reserva, las otras dos tenían la finalidad era atacar simultáneamente a los rebeldes, lo que se convirtió en la primer derrota para Rangel, donde 50 de sus hombres fueron capturados por los tomoches, incluyendo al mismo Rangel, quien se las arregló para que lo liberaran. Según Osorio, el capitán Castro escribió en sus memorias:

Castro [...]: “Terrible derrota que pasmaba a los militares avezados en lides de guerra sin poder explicar la causa. ¿Cómo unos cuantos serranos pudieron derrotar y exterminar a un ejército bien pertrechado y disciplinado, bajo el mando de ameritados generales que en campañas anteriores se habían cubierto de gloria? (113).

Esta derrota breve y sangrienta constituyó una fuerte humillación para el ejército. El 19 de septiembre de 1892 Manuel Castelo envió una carta al vicario Luis Terrazas y Córdova, donde comunicó que Cruz Chávez había mencionado a las autoridades de Uruachic que asaltarían

Pinos Altos con la intención de perseguirlo, esta información agudizaría las acciones del ejército.

El 20 de octubre el coronel Torres y sus tropas fusilaron frente a Tomóchic a José Antonio Rodríguez, conocido como San José del Choque, quien fue apresado en Yoquivo por el capitán Castro bajo los cargos de fanatismo y sedición. 1,200 soldados atacaron Tomóchic, Cruz Chávez esperó con tan solo 100 tomoches, Carlos Madero se atrincheró en la iglesia resguardando el techo y las torres. Pedro Chaparro y sus hombres se resguardaron en el cerro de la cueva. Manuel Chávez cuidó el camino a Pinos Altos; Cruz Chávez usó la casa de José Dolores Rodríguez como cuartel. Torres y Rangel atacaron de nuevo, el primero al mando del 12° batallón quien fue repelido a las montañas por la puntería de los tomoches. Rangel atacó el cerro de la cueva, pero Pedro Chaparro lo hizo retroceder ocasionándole muchas bajas.

En una de las batallas treinta y cinco vecinos derrotaron a cuatrocientos soldados y en la última, durante diez días, pusieron en jaque a mil doscientos federales, causándoles una gran cantidad de bajas y mantuvieron en pánico a sus contrincantes.

Durante la noche del 25 de octubre, algunos soldados bajaron al pueblo e incendiaron las casas de los alrededores que se encontraban deshabitadas. El 26 de octubre los batallones 11°, 12° y 24° atacaron la iglesia y se atrincheraron en los escombros de las casas incendiadas la noche anterior. En tremenda defensa tomoche, los soldados lograron llegar al atrio para incendiarlo con rastrojo y petróleo. Una habitante de Tomóchic, llamada Paula Ruíz, y otras mujeres dispararon desde las Torres. Paula, quien estaba embarazada, entró en labor de parto en medio de disparos, gritos y lamentos de heridos, el parto se llevó a cabo durante el combate, un disparo llegó al brazo del recién nacido, quien fue atendido por otras mujeres. Cuando ardió el coro de la iglesia, mujeres y niños trataron de salir hacia los federales y al cuartel de Cruz Chávez, pero fueron recibidos por tiros a discreción. Antonia Holguín de Medrano (La Medrano, personaje que aparece en la obra de *Tomóchic* de Cosío) de 80 años peleó a tiros

contra los federales, al ver caídos a sus hijos: Jesús y Carlos Medrano, así como a su nieto, Francisco Medrano. Otra habitante, María Dolores Rodríguez atacó ferozmente, al salir con su hijo a costas fue abatida por los federales, adentro del templo, quedó su hija, quien logró salvarse de la cruel batalla. Felicitas Villareal de Acosta, logró salvarse, pero su hija quedó sepultada en los escombros del edificio, más niñas, niños y mujeres murieron en el fuerte ataque de los federales, cinco rebeldes lograron salir del templo, pero fueron fusilados por Rangel, adentro, la mayoría de los tomoches yacieron bajo los escombros. El resto de los tomochitecos aguardaron, cansados, sin agua y sin municiones en el cuartel de Cruz Chávez. Durante el 27 y 28 de octubre, Rangel no emprendió ningún ataque, en ese lapso, envió a Enrique Chabolé a hablar con Cruz Chávez, donde le ofreció que se rindiera, a cambio de que sus vidas fueran respetadas, Cruz contestó que no, que Rangel no sostendría su palabra, así que decidió no rendirse.

Siguiendo a Osorio, el 29 de octubre a las cinco de la mañana, cuarenta y tres mujeres y setenta y un niños salieron del cuartel de Cruz Chávez y se dirigieron al campamento federal. A las diez de la mañana del mismo 29 de octubre los miembros del 11º batallón treparon por la azotea, abrieron un hueco en el techo y arrojaron rasatrojo prendido y botes de petróleo, por el mismo hueco descargaron sus fusiles, otros soldados más, derribaron a hachazos la puerta y sacaron a rastras a una mujer y a trece tomoches: Clara Calderón de Chávez, Cruz, Manuel y David Chávez, Nicolás Mendías, Lázaro Rodríguez, José Calderón, Mauricio Mendoza. Clara Calderón fue llevada con el resto de sobrevivientes, ya en la puerta del cuartel, Cruz y los otros, fueron tendidos en el suelo, heridos de brazos y piernas. Cruz Chávez pidió a Rangel un cigarro y lo fumó en silencio, Rangel giró en silencio la orden de dispararles, ahí sentados. Los últimos disparos cayeron sobre estos y los sobrevivientes supieron por las detonaciones del fin de la batalla.

3.3 Después del sofocamiento de Tomóchic

El sofocamiento del pueblo de Tomóchic se conformó a partir de lo que constituyó su singularidad, esta singularidad lo ubicó en un sitio de acontecimiento, al borde del vacío. La guerra de Tomóchic del 29 de octubre de 1892, constituye un acontecimiento, ya que se trata de un momento de normalización por parte de la estructura estatal. La primera impresión del acontecimiento Tomóchic, quedó registrada en la carta que escribió Ángel Echeverría días después de lo sucedido. La carta, dirigida al secretario de Pinos Altos, Minning, Co., narra con crudeza la escena posterior a la última batalla y se convierte en una instancia subjetiva del acontecimiento. Una carta anterior a esta, de existir, probablemente, contenga el motivo primordial, para hacer caer sobre Tomóchic la fuerza estatal fundadora de derecho, salvaguardar la explotación minera por encima de los habitantes de Tomóchic. A continuación, se muestra la carta, transcripción que hiciera Rubén Osorio, publicada por primera vez en la primera edición de *Tomóchic en llamas*, que aparece también en su segunda edición (2016) de la que presentamos la siguiente cita:

Ángel Echeverría

Pinos Altos, Chih., diciembre 7 de 1892

Secretario de la Pinos Altos Bullion Co. Ld.

110 Canon St.

London, Inglaterra

Muy señor mío:

Confirmando mi última carta que de Chihuahua escribí a Ud. el día 25 del pasado y acuso recibo de la suya el día 2. He quedado convenido con el Sr. Sisniega en que remitiré la conducta cada cuarenta días en lugar de hacerlo mensualmente; esto, que se hará con menores gastos, economizará los gastos de tres conductas anuales.

La Revolución de Tomóchic está completamente terminada. Los revoltosos han sido muy valientes; su número no pasaría de cincuenta y derrotaron primeramente a un General con trescientos soldados. Luego les han atacado mil doscientos hombres del Gobierno, que ha perdido más de cuatrocientos muriendo muchos jefes. Ha habido por parte de los tomoches muchos actos heroicos que al principio recogían sus cadáveres y los metían dentro de la iglesia, y han matado mucha gente los niños y las mujeres que se defendían también como valientes.

Ultimamente no quedaban más que trece tomoches y sus familias encerrados con varios cadáveres en la única casa que les quedaba del pueblo; los trece estaban tan heridos que tumbados estaban en el suelo sin poderse mover, pero aún así se defendían y no abandonaban sus gritos de Viva el Poder de Dios. Los soldados al fin pegaron fuego la casa, mataron tres y sacaron del fuego a diez, incluso al Jefe Cruz Chávez, quien tuvo valor hasta de pedir un cigarro y fumarlo, siendo fusilados inmediatamente. Han muerto también muchas mujeres y niños.

Cuando yo pasé para Chihuahua presentaba el campo de Tomochic un aspecto muy triste, pues había muchos cadáveres insepultos y otros que se estaban quemando. A mi regreso he visitado las ruinas del pueblo, que presentaban un aspecto lúgubre; en interior de las paredes de la iglesia existen muchos cadáveres, pues cuando la tomaron la incendiaron y como los tomoches y sus familias no querían salir, perecieron muchos bajo los escombros.

Probablemente no se registre caso de gente tan valiente. Si como creo, se escribiese algún folleto, tendré el gusto de remitírselo a Ud. Agradezco debidamente la consideración que esa Cámara me dedica.

Me repito suyo afmo. y S.S. Ángel Echevarría²¹

En el primer párrafo, encontramos la causa primordial del comunicado, la conducta, traslado de los lingotes de metal extraído como ganancia neta del mineral de Pinos Altos, reducirá el número de pasos por el poblado de Tomóchic. La notificación acusa de recibido una carta anterior, de la cual, da inicio la información presentada que da por sentada la relación con la línea uno del segundo párrafo: “La Revolución de Tomóchic está completamente terminada.” Podemos inferir que las dos acciones tienen sentido completo para su destinatario, por lo que era necesaria para la primera, el fin de la segunda, es decir, la notificación inminente para la minera de que ya no habría más peligro para sus inversiones. El proyecto de Porfirio Díaz se aseguraba a partir de la fundación de derecho por la impresión de la fuerza del Estado, la carta funciona a manera de retrato o reproducción fílmica donde su negativo, impreso en Ángel Echavarría marcará la instancia subjetiva, evidencia del acontecimiento. El segundo párrafo hace patente los actos heroicos por parte de los tomoches: al ser superados en número y de defenderse con valentía: hombres, mujeres y niños. El artefacto *Tomóchic* es fiel a la impresión de esta carta, finalmente la impresión de la fuerza estatal que narra Echeverría constituye el brutal aniquilamiento, sí, pero como menciona el personaje de la Medrano en la obra, los tomoches ganaron, hay algo que pervive a su muerte y asesinato, el despliegue de un gesto que sobresale y señala lo ocurrido, este gesto se conserva como acontecimiento desde ese estado de indecidibilidad, en un al borde del vacío, que se muestra en *Tomochic* de Cosío, conservar un gesto en la corporalidad de sus muertos, en ellos, la carta también otorga cierta voz a los finados, pero nos entrega el documento de barbarie que constituyó el proyecto de modernidad impulsado por Porfirio Díaz.

²¹ De Ángel Echevarría al Secretario de la Pinos Altos Bullion Co., Diciembre 7 de 1892, Correspondencia con Londres; Archivo de Abelardo Pérez Campos, legajo 1, Chihuahua, Chih. (Transcribió Dr. Rubén Osorio, Chihuahua, Chih.) En apéndice documental (Osorio 2016)

El tercer párrafo, enuncia el fin del conflicto, con los últimos trece heridos y sin poder moverse gritando “Viva el Poder de Dios”, el incendio de la casa, el asesinato de tres, y el momento en que sacan a Cruz Chávez, de quien se infiere es también conocido por nombre por parte del destinatario. El mismo que tuvo el valor de pedir un cigarro y fumarlo. El fusilamiento inmediato de los últimos diez y la muerte de muchas mujeres y niños. Su composición demuestra la dificultad de quienes han culminado el acto con sobriedad marcial. En él se muestra el culmen de lo indecible para el pueblo tomoche, representado, ante la figura de Cruz Chávez fumando un cigarro. El cuarto párrafo muestra los restos, la instancia subjetiva de Ángel Chávez, la atmósfera triste y lúgubre de cuerpos insepultos en los escombros, el mismo al que es fiel la obra *Tomóchic*.

3.4 El Plan Restaurador de la Constitución Reformista y su proyección en *Tomóchic*

Según el historiador Rubén Osorio, el Plan Restaurador de la Constitución Reformista, fechado el 5 de febrero de 1896, fue escrito por Lauro Aguirre y Teresa Urrea, La Santa de Cáborá, durante sus respectivos exilios en Las Cruces, Nuevo México, Estados Unidos. Este documento precursor de los planes característicos de la Revolución Mexicana de 1910 en el norte del país, fue redactado justo cuatro años después del levantamiento y sofocamiento del pueblo Tomóchic, el documento es publicado por primera vez en 1995 en el libro *Tomóchic en llamas* de Rubén Osorio. El plan consta de veintisiete consideraciones donde se exponen las diferentes acciones que pasan por alto a la Constitución Reformista y se despliegan XVIII declaraciones que sostuvieron los firmantes por la fuerza de las armas.

El artefacto estético *Tomóchic* se construye sobre una serie de conceptos metafísicos negativos, reflejo del Plan Restaurador de la Constitución Reformista²², estos conceptos

²² El original se encuentra en el Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Legajo Teresa Urrea. México, Ciudad de México. (Copia en el Archivo Rubén Osorio).

pueden evidenciarse en las demandas que se articulan en las veintisiete consideraciones que desarrolla, de estas, hemos elegido las más notables, aquellas fieles a la trama y argumento y que presentamos a continuación:

- 1.- [...] el bienestar del hombre como el de la sociedad, derecho de vivir y vivir la vida, que bajo el pretexto de paz, se ha aplicado la pena de muerte, por parte militares, a pueblos enteros sin derecho de defensa.
- 2.- Aplicación de la llamada “Ley Fuga”, y su extensión al uso “legal” de particulares por ley de suspensión de garantías vigente.
- 3.- El no respeto a la propiedad, así como el no respeto al derecho de posesión de tierra. El incendio de la propiedad, base del trabajo humano, progreso material, intelectual y moral.
- 4.- La minería, riqueza nacional, queda fuera del alcance de mineros y la adquisición de minas en limitadas pertenencias.
- 5.- Libertad de pensar, escribir y enseñar.
- 6.- La ordenanza militar forzada por parte del gobierno tirano.
- 7.- Que toda ley es atentatoria al mantener la desigualdad humana, ya sea por sexos, por razas, hombre y mujer, blanco o negro, nacional o extranjero, pobre o rico.
- 8.- La relación entre capital y trabajo de no resolverse voluntariamente, “tiene que resolverse por catástrofes sociales espantosas, que hay que evitar a todo trance [...] cese a la explotación del hombre por el hombre” que engendra males sociales “de la tiranía del fraile y el militar, [...] del rico y las demagogias. [...] abolición de la pena de muerte para todos los delitos (Osorio 163-171).

El listado que muestra la cita, representa el despliega las fuerzas opositoras al trayecto ético y político de los protagonistas de *Tomóchic*, el artefacto dispone, acciones performativas cuya gestualidad es articulada desde el *cuerpo espectacular política*, desde “el *arjé*” como comando,

en el reclamo de demandas por parte de los personajes; desde el *cuerpo espectacular herramienta*, como “un cuerpo instrumento de lo político”; como un *cuerpo espectacular escena* como manifestación representativa y conceptual dentro de la trama global de la obra. En el artefacto estético *Tomóchic* de Joaquín Cosío Osuna se cristaliza la inauguración de lo histórico como experiencia estética; la obra peina a contrapelo la historia, instauro un despliegue de conceptos metafísicos que constituyen una ontología política como gestualidad plástica del *cuerpo espectacular*. La obra como acontecimiento estético reconstruye el acontecimiento histórico ocurrido en Tomóchic, Chihuahua, el 29 de octubre de 1892, este acto revolucionario, instauro conceptos metafísicos que articulan una ontología política desde el norte de México.

3.5 Antecedentes históricos al acontecimiento histórico presentes en *Tomóchic* de Joaquín Cosío Osuna

La composición de la obra teatral *Tomóchic* guarda fidelidad al acontecimiento histórico que representa, no porque reconstruya los hechos históricos, sino porque es fiel al acontecimiento desde su reelaboración estética, ética y política. Podemos identificar los siguientes antecedentes que configuran la violencia social y política dentro del artefacto en los siguientes apartados, como:

3.5.1 Desigualdad social como violencia social y política

La desigualdad e inequidad social en el cantón Guerrero opera como violencia social y política a partir de la modificación del sistema educativo en su marco legal, la aparición de estas leyes, sin un aparato para el ejercicio educativo, reproduciría las brechas sociales y económicas de sus integrantes al obligar su cumplimiento sin una infraestructura adecuada.

Sus antecedentes se registran desde 1857 cuando fue promulgada la Constitución General de la República, en los cambios en materia educativa, que consisten en la libertad de enseñanza en su artículo 3º para terminar con el monopolio educativo controlado por la iglesia católica desde la Colonia. La Constitución Política del Estado en Chihuahua en 1858 otorga la facultad de promover la educación por parte de la legislatura local, tres años después, en 1861 se creó la Junta Educativa para fomentar, perfeccionar y propagar la enseñanza a nivel primaria; más tarde, en 1875, el Lic. Antonio Ochoa estableció que en el estado de Chihuahua la primaria fuera obligatoria, que se impartiría con fondos públicos, que para los menesterosos sería gratuita y que se impondrían penas económicas a su desacato. En 1885 se estableció en Chihuahua la Academia de Profesores de Escuelas Primarias y se formuló una intención política y administrativa del sistema educativo por parte del gobierno. En 1887, durante la administración liberal de Lauro Carrillo, la legislatura local aprobó por decreto, que es obligación del Estado otorgar educación primaria al pueblo, laica, uniforme y obligatoria, que se costearía con fondos públicos. A pesar de estos avances sobre educación en lo legislativo, la carencia económica del estado hizo que en el cantón Guerrero se aprobara la “Contribución Personal para la Educación” en 1871, esta cuota fluctuaba entre un real y dos pesos mensuales, según posibilidades de los contribuyentes, sin embargo, las cuotas terminaron por menguar a las clases bajas. Según Rubén Osorio:

De Basúchil, Bachíniva, Matachic, Pachera, Moris, Temósachic, Temeychic [...] durante la década de los ochenta en muchos reportes a la jefatura política de Guerrero se expone que los vecinos, no pueden pagar el impuesto personal para la educación; padres de familia se niegan a enviar a sus hijos a la escuela debido al trato cruel que se les da; y otros se quejan de que sus hijos no aprenden absolutamente nada. (Osorio, 26).

Según la cita, las condiciones económicas de lo que constituía el cantón Guerrero estaban por debajo de lo necesario para cumplir con las nuevas disposiciones educativas, además, la

instrucción se desarrollaba, de manera enérgica y autoritaria. La implementación constitucional operó como una inversión de factores, donde la fuerza legal se impuso, sin que existieran los recursos para su cumplimiento. Su resultado abrió de manera más drástica la brecha social y económica.

Estas condiciones produjeron la emergencia de hombres con espíritu de justicia social en el cantón Guerrero, hombres como Celso Anaya, Simón Anaya, Jesús María Vázquez, Santa Ana Pérez, Jesús María Vázquez y Terrazas, que denunciaban el atraso en materia educativa. En *Tomóchic en Llamas*, Osorio nos muestra el descontento de estos hombres, así como sus convicciones políticas y educativas:

[...] exigen con las armas en la mano la edificación de una sociedad más justa e igualitaria, dispuesta a impartir instrucción y conocimientos elementales a un pueblo que sólo por medio de la educación tiene oportunidad de redimirse (32).

La cita muestra la brecha social en la fórmula: violencia, igualdad, justicia social y educación; en *Tomóchic* hay una brecha social evidente en el estamento social, representado en sus personajes. Primero: en la relación de autoridad por parte de la iglesia católica, en la manera que esta ejerce su poder moral y moralizante; segundo: en la conformación de una mayoría hegemónica, que coincide con una oligarquía representada como autoridad política en el cantón Guerrero, así como en el pueblo de Tomóchic; en el artefacto, esta brecha se hace evidente en los argumentos de las clases hegemónicas, donde se hace referencia a la ignorancia de las clases bajas, esta desigualdad e inequidad se traduce en la polarización de clases sociales en pugna: las autoridades políticas y religiosas contra el resto de los habitantes de Tomóchic.

3.5.2 La reelección de Porfirio Díaz, las revueltas en Pinos Altos Minning y la violencia social y política en el cantón Guerrero

En el transcurso de diez años los porfiristas dominaron la política del estado, pero en una revuelta conocida como el Plan Guerrero en 1879, cayó Ángel Trías del mandato del gobierno y Terrazas se colocó como gobernador, hay dos versiones acerca del origen de esta revuelta: una sobre una contribución extraordinaria de cien mil pesos para terminar con la apachería aprobada por el Congreso local, donde los vecinos de Guerrero: Jesús José Casavantes, Tomás Dozal, Juan Sánchez Pareja, Francisco María Amaya y Silviano González, no estuvieron de acuerdo con la contribución y conformaron un movimiento armado llamado Plan Guerrero, que cesaba a Ángel Trías Ochoa, gobernador del estado y a los demás funcionarios del gobierno. En otra versión Osorio cita a Harold Sims, quien explica que la revuelta se opuso a la negativa del pago de impuestos en efectivo, por parte de las empresas mineras comerciales e industriales²³. En 1888 Lauro Carrillo ganó las elecciones y modificó la Constitución Política del Estado, desaparece la figura de los cantones, se divide en nueve municipios, desaparece los alcaldes constitucionales, se sustituyen por jueces de primera instancia en los distritos, se nombran jueces menores en los municipios, así como jueces de paz en las secciones municipales y la administración se delega a jefes políticos nombrados por el gobernador del estado directamente. En 1888 regresaron los disturbios, ya que en Chihuahua se promulgó una ley donde se reclutaba a hombres sin goce de sueldo para ayudar a la persecución de sediciosos, conocida como ley de leva, también enunciada en la obra de *Tomóchic*.

En 1889 se suprime la elección de presidentes municipales en los distritos, también se permite la disposición nacional de reelección del presidente de la república, estos procesos ponen de relieve la verticalidad para la ejecución de las disposiciones políticas provenientes del gobierno federal, siendo adoptadas sin reservas; en la obra *Tomóchic* aparece esta verticalidad política de manera notoria, ya que en varias ocasiones se muestra cómo las autoridades apelan a las disposiciones provenientes directamente de Porfirio Díaz.

²³ Para más, véase *Tomóchic en llamas* de Osorio, página 40-41.

En el año 1911 en Jesús María son robadas las casillas a mano armada. En Ascensión matan al presidente electo Rafael Ancheta, a Marcos Sifuentes y al secretario José Ávalos Salazar, hijo de José Ma. Ávalos, coronel jefe del 11° batallón de infantería asentado en Chihuahua, porque los pobladores consideraron las elecciones fraudulentas. El coronel Agustín Sanginés, después de sofocar la revuelta con el ejército, escribió a Porfirio Díaz: que el levantamiento fue a causa de un conflicto de tierras con el teniente coronel Ángel Bouquet, también afirmó que los sediciosos fueron liderados por José León Urrutia, hermano de Guillermo Urrutia, miembro del Partido Papigochic y presidente del Supremo Tribunal de Justicia, los rebeldes huyeron a Estados Unidos y se refugiaron en Las Cruces²⁴.

Las revueltas en Pinos Altos Manning generaron un foco de violencia que debió ser atendido con severidad por parte de las fuerzas marciales para conservar la inversión extranjera, así como para asegurar la explotación y el transporte de oro y plata por la entidad. En 1883 en el mineral de Pinos Altos surge un conflicto laboral, según Osorio:

[...] los mineros reclaman, [...] el pago semanal de su salario cuando el gerente británico John Buchan Hepburn ordena que el pago fuera quincenal. Los trabajadores, al no ser atendida su demanda y después de desarmar a los guardias enviados a reprimirlos, recurren al paro de labores. [...] Hepburn cae muerto de un tiro en el cráneo mientras que el mineral es tomado por hombres armados al mando de Carlos Conant, presidente municipal de Jesús María, quien después de desarmar a los trabajadores los somete a un consejo de guerra. [...] cinco trabajadores son pasados por las armas [...]. (42-43).

Según leemos en la cita, para Osorio, Pinos Altos se convierte en un punto que el gobierno de Díaz tuvo que cuidar desde ese momento. Siguiendo a Osorio, el sofocamiento por parte de

²⁴ Estos rebeldes, presumiblemente, son quienes firman el Plan Restaurador de la Constitución Reformista citado más abajo, para más véase *Tomóchic en llamas* de Rubén Osorio (44-45).

Díaz fue contundente y trató con la mayor prontitud cualquier levantamiento que pudo poner en oídos de los extranjeros las sediciones contra sus intereses.

Más problemas surgieron en Pinos Altos que alarmaron a las autoridades en Chihuahua, llegó de San Andrés la noticia de una conspiración contra gobernantes de ciudad Guerrero. Dos sucesos sobresalientes pusieron en alarma al gobierno federal y a Londres: en 1891 en el mes de enero, hubo un asalto a la conducta de Pinos Altos y en diciembre la sedición armada de los campesinos de Tomóchic. Osorio pone en relieve que: “La mayor parte de estos acontecimientos reflejan la naturaleza violenta de la sociedad en el cantón Guerrero a fines del siglo [...]” (Osorio 47). Esta afirmación en la cita nos parece contundente, así identifica Osorio al cantón Guerrero en esos años, como una comunidad violenta, con revueltas por las elecciones, con conflictos laborales en Pinos Altos que se agudizaron con el asalto a la conducta minera, fecha cercana al levantamiento de Tomóchic. El asalto a Pinos Altos Mining de 1891 está presente en *Tomóchic* como detonante para señalar a los tomoches como los responsables de este. Para 1892 Lauro Carrillo busca la reelección del estado y deja el terreno listo para la reelección de Porfirio Díaz, estas reelecciones están presentes en la obra *Tomóchic* enunciada como “guerra política entre Terrazas y Lauro Carrillo”.

3.5.3 El soporte teológico ante la disminución de la temperatura, sequía, hambruna, epidemia y la violencia social y política

Se agudizaron los problemas de salud pública del pueblo Tomóchic y puntos aledaños, siguiendo a Rubén Osorio, durante la década de 1880 el número de muertes asciende a 82 niños menores de cinco años, la neumonía, la difteria y otras enfermedades cusan bajas en la población, también la hambruna producto de la sequía y la disminución global de la temperatura, según Osorio:

[...] en 1891, [...] el hambre amenaza al estado por la prolongada sequía y la falta de cosechas [...]; los casos de muerte por neumonía aumentaron [...] a partir de 1885, debido [...] a la disminución global de la temperatura (34).²⁵

Según la cita anterior: la temperatura, la enfermedad y el hambre, empeoraron las condiciones de salud pública. Los médicos en el cantón Guerrero, sin contar los de las compañías mineras, eran escasos, esta es una de las razones principales que encuentra Osorio para que la población recurriera a curanderos:

[...] los habitantes del cantón recurren a la herbolaria, método de curación muy antiguo practicado por los tarahumares [...] algunos curanderos y yerberas [...] adquieren mucha relevancia a los ojos del pueblo. Se aferra a las ideas místicas como último recurso e implora la protección de Dios, de los santos o de cualquier otra fuerza, divina o no, que sea capaz de aliviarlo. [...] Constituyen la base material que utilizan en sus tratamientos los curanderos, los yerberos y los chamanes. El resto, como es universalmente conocido lo hace la fe del enfermo (38).

Es notable la manera en que Osorio vincula la carencia de oportunidades médicas con el ascenso de la popularidad de curanderas y chamanes, quienes darían la atención a la población con tratamientos espirituales a través del uso de la fe. Estos elementos parecen contribuir históricamente al surgimiento de Teresa Urrea, suplemento y respuesta a las condiciones de salud en las comunidades, su presencia se articula bajo posturas anticlericales y políticas en

²⁵Osorio cita que durante: El ciclo solar se manifiesta por medio del número de manchas que pueden observarse en la superficie visible del sol, las cuales influyen de manera notable en el clima de la tierra. La escasez de manchas solares entre 1645 y 1715 coincidió con una época de frío extremadamente intenso. A fines de la década de 1880 hubo un descenso en el número de manchas solares, lo cual coincide con varios años de sequía, entre 1887 y 1891, de frío y nevadas muy intensas en la sierra de Chihuahua. Peter V. Foukal. "The Variable Sun", en *Scientific American*, febrero, 1990, p. 28.

pro de la igualdad, libertad de culto, justicia social, traducidas en la obra de Joaquín Cosío, como injusticias articuladas desde la violencia social y política.

Esta crisis, así como sus consecuencias son interpretadas por la iglesia desde su óptica particular, siguiendo a Osorio, el presbítero de Hidalgo de Chihuahua informó a sus superiores en Durango que la falta de cosechas de 1891 y 1892 ponía en crisis a su parroquia. Por su parte, el párroco de San Pablo, Balleza, Sabino Herrera comunicó que por falta de cosechas no pudo enviar el diezmo, argumentando que los fieles son malos cristianos al no dar parte de su ganado o semillas y pensar que Dios Nuestro Señor no se los devolverá. Guadalupe Arriola, presbítero de Moris comunicó: que para él es aterrador ver que en su parroquia son muy pocas las personas que no tienen el espíritu subversivo del liberalismo.

3.5.4 La postura liberal

En el siglo XIX las asociaciones protestantes, masonas y espiritistas llegaron a Chihuahua principalmente de Estados Unidos. El pensamiento de estas posturas religiosas parece permear en la región; en 1864, Benito Juárez, huye del ejército francés y se refugia en Chihuahua, donde vive dos años, su presencia influye para que el liberalismo se extendiera en el pensamiento chihuahuense, sobre este asunto, Osorio señala que: “Juárez es sin duda, el campeón de la causa liberal y el hombre que expresa el pensamiento libertario más auténtico del pueblo de Chihuahua” (Osorio 51). Para Osorio, esto parece ser definitivo para entender la tendencia liberal en Chihuahua, la llegada de logias masónicas en 1826 que son prohibidas un año después y de nuevo aceptadas posteriormente. Lo anterior permitió que se estableciera en Chihuahua la logia Apoteosis de Hidalgo, regida por el rito yorkino, misma que desaparece para 1830, en 1870 en Hidalgo del Parral y en Chihuahua en 1882 aparecen dos logias de rito escocés. A los pocos años las logias masónicas aparecieron a lo largo y ancho del estado. Misioneros protestantes llegaron de Estados Unidos en la década de los ochenta del siglo XIX

y servicios angloamericanos hicieron grandes inversiones en Chihuahua. Un pastor norteamericano celebró la navidad en la Iglesia metodista en la Ciudad de Chihuahua, primer culto celebrado por esta congregación en 1882.

3.5.5 Teresa Urrea, La santa de Cáborá ante la violencia social y política

Durante 1890 se extendió entre la Sierra de Chihuahua la noticia de que vive en Cáborá, en un rancho al sur de Sonora, una joven curandera que sana enfermedades con la imposición de manos en la cabeza de sus pacientes, Osorio lo describe:

Corren insistentes rumores de que esta joven alivia enfermedades simplemente colocando sus manos sobre la cabeza de sus pacientes o frotando las partes enfermas con una tierrita colorada que ella misma amasa con saliva. Se dice también que es una niña virtuosa y extremadamente bondadosa enviada por Dios para alivio y consuelo de los desamparados. Los indios yaquis mayos la creen santa y así la llaman, la Santa de Cáborá (38).

Según la cita, La Santa de Cáborá aparece como remedio infalible ante lo que el estado no puede solventar, como la salud pública para los desamparados. En la obra *Tomóchic* la figura emergente de la Santa de Cáborá, así como la de santos y curanderas, articulan posturas anticlericales desde conceptos como: la igualdad, libertad de culto, educación, justicia social, libre pensamiento; esto conforma un pensamiento liberal presente en el argumento de la obra, soporte ideológico y asidero del pueblo tomoche configurado en la Santa de Cáborá, figura que, como se ha dicho, articula un *ethos* de confrontación al orden social.

Siguiendo el pensamiento de Osorio, en 1888, a sus 15 años Teresa de Cáborá decidió ir a vivir con su padre a la hacienda de Cáborá, tras la desaparición o muerte de su madre. Ahí, sufrió un ataque de catalepsia de origen desconocido, ese estado cataléptico duró tres meses, lo que la puso en peligro de muerte. Se dice que tras el rechazo amoroso a un ingeniero de

apellido Millán, este trató de violarla en Cábora, lo cual le causó un estado cataléptico, cuando la dieron por muerta, recuperó la conciencia, dijo haber hablado con el espíritu santo, mostró poderes para curar algunas enfermedades y realizar profecías para las personas cercanas a Teresa; había resucitado milagrosamente. Este pasaje de “resurrección” reconstruido por Osorio, aparece nítidamente representado en el artefacto *Tomóchic* de Cosío y articula toda una postura religiosa-histórico-política fundamental para su elaboración. Así podemos entender el rol de Teresa Urrea como parte de un proyecto religioso-histórico-político, que produce cambios en la articulación del drama que nos atañe; por un lado, la representación teológica configurada en cuerpo espectacular mito y por el otro su función teleológica como cuerpo espectacular herramienta dentro de la obra, que es la de articular un *ethos* que mueve los engranes de la trama hacia una finalidad específica de confrontación al “orden social”, cuyo milenarismo se articula como la única salida ante las disposiciones sociales-económicas de su entorno.

Según Osorio en *Tomóchic en llamas*, la postura que adopta Teresita la tomó por influencia de su padre Tomás Urrea y de Lauro Aguirre:

Teresita aprende de su padre Tomás Urrea -un hombre de mundo, rico, [...] liberal, anticlerical, anti porfirista y miembro de una poderosa familia, los Urrea- la manera en que el clero se sirve de la religión para engañar al pueblo; cómo a sangre y fuego, Porfirio Díaz consolida su dictadura militar; cómo gobernadores y altos oficiales del ejército se enriquecen en Sonora masacrando indios yaquis y mayos, arrebatándoles sus tierras para integrarlas a enormes propiedades privadas, y cómo las riquezas de México son entregadas a los extranjeros por el gobierno de Díaz de una manera irracional. En Cábora, Teresita conoce también a Lauro Aguirre, un ingeniero Chihuahuense, metodista, espiritista, furibundo anticlerical, periodista, político perseguido y antiporfirista rabioso que se la pasa despotricando contra el dictador y planeando

constantemente revoluciones para derrocarlo. Ambos, Tomás Urrea y Lauro Aguirre, van a tener gran influencia en la formación ideológica de la joven mística (58).

La formación e influencia de Teresa Urrea, si se quiere, por parte de su padre y Lauro Aguirre, representan de alguna manera el espíritu de la época en las latitudes de Sonora, Sinaloa y Chihuahua; de quienes han sufrido no solo las injusticias de los caciques, sino de quienes detentan el poder político del gobierno de Díaz. Por nuestra parte, consideramos suficiente que las posturas de Teresa Urrea surgieron como reacción sensible de las injusticias constantes de las que fue testigo, así como, del conocimiento propio de su entorno, así es como ocurre en la obra. Sin embargo, Teresa Urrea no participa de asuntos políticos mientras se encuentra en México, sino que lo hizo desde su exilio en Estados Unidos, al lado de Lauro Aguirre. Para efectos estéticos-éticos-políticos *Tomóchic* de Joaquín Cosío Osuna es fiel a la construcción y reconstrucción del personaje de Teresa Urrea que en su reelaboración dramática conserva toda la articulación de un *ethos* que mueve los engranes de la trama hacia una finalidad específica de confrontación al “orden social”.

3.5.6 El pensamiento anti-jesuítico de Jules Michelet en Cruz, Manuel Chávez y Teresa Urrea

Otro tema que inquietó a la Iglesia Católica, en ese momento, fue el hallazgo de dos libros, que para Osorio portan las ideas más radicales de las que se tienen noticia en *Tomóchic*:

[...] llegan a fines del siglo pasado dos libros anticlericales editados en Francia y en español llamados: “El cura, la mujer y la familia” y “De los jesuitas”. En los dos su autor J. Michelet critica duramente a la Iglesia, especialmente a la Compañía de Jesús, y aconseja combatir la ignorancia, el fanatismo religioso y los dogmas que los jesuitas introdujeron en la iglesia.

No hay la menor duda de que estos dos libros estuvieron en manos de Reyes Domínguez y de Cruz Chávez, dos vecinos del pueblo, porque sus firmas están claramente estampadas en sus páginas (56).

De la cita anterior advertimos que estos dos libros conforman el sustrato ideológico en reacción a la iglesia católica. En 1980 Osorio entrevistó a la señora Refugio Ledesma Domínguez, nieta de Reyes Domínguez y Consolación Chávez Domínguez. Refugio afirma que los libros pudieron llegar a manos de Consolación, hermana de Cruz y Manuel Chávez, jefes rebeldes de Tomóchic. Osorio narra, que en 1892 Juan de la Cruz, un tarahumara, encontró por la Nopalera (lugar cercano a Tomóchic) una bolsa de cuero con documentos, este los entregó al padre Julio Irigoyen, quien los llevó a Ciudad Guerrero, donde se levantó un acta, en la que se asienta que al no pertenecer ni al gobierno ni al correo, pertenecían a la Iglesia, así que los entregó a las autoridades eclesiásticas. Usamos la cita del acta del libro *Tomóchic en llamas* de Osorio para mostrar su contenido:

Tiene circulares impresas en Sonora con ataques a la Iglesia y suscritas por un Lauro Aguirre y un T. Urrea, tres pliegos manuscritos muy maltratados e ilegibles firmados por Teresa Urrea contestando correspondencia a Carlos Medrano; y otras cuatro cartas dirigidas a Cruz y Manuel Chávez con fechas del año pasado y actual. (sic) Varias estampas de una que el indígena de la Cruz (sic) dice ser la Virgen de Cáborá, varias estampas de otros santos, siete escapularios, dos cabos de vela, así como cuatro bolsitas de un polvo blanco y fino que el indígena dice es salitre molido²⁶ (56).

Este hallazgo por parte de Juan de la Cruz, cuyo contenido expresa la cita, parece haber alterado sobremanera a las autoridades eclesiásticas, pero evidencia también las posibles posturas

²⁶ Osorio cita: “Constancia a petición de parte”, juez de..., Ciudad Guerrero, julio 26, 1896, secretario: J. Orozco, Responsable: Presbítero Julio Irigoyen, Guerrero, AMG. Ieg. Comunicaciones Inferiores.

religiosas de las que pudieron partir los hermanos Manuel y Cruz Chávez para su formación ideológica, así como su relación con Teresa Urrea.

3.5.7 El conflicto con el padre Castelo, un sacrilegio y un presagio milenarista

El domingo 29 de noviembre de 1891 las elecciones en la sección municipal de Tomóchic no pudieron realizarse. El presidente seccional Juan Ignacio Chávez no pidió las boletas para las elecciones, ya que los vecinos se encontraban fuera del pueblo; los tomoches se fueron al Chopeque, un rancho cerca de cerro Prieto, treinta de ellos a caballo fueron a visitar a un par de viejecitos: el Santo Cristo y la Virgen de Chopeque. Desde el mes de octubre curaban enfermos en una cueva, hacían milagros como los de Teresa Urrea en Sonora. Los ancianos tuvieron una relación estrecha con la Santa de Cáborá.

En 1896 Aguirre y La Santa de Cáborá publicaron en El Paso, Texas, un escrito desde la perspectiva de los derrotados, sobre los acontecimientos de Tomóchic. Osorio explica:

De acuerdo con el testimonio de estos dos personajes, hasta hoy ignorados en las investigaciones sobre la historia de Tomóchic, a mediados de noviembre unos treinta hombres al mando de Manuel Chávez —las mujeres se quedan en casa— deciden visitar al Santo Cristo del Chopeque. Hacen la jornada a caballo y al llegar a la cueva del Chopeque el santo les comunica que muy pronto va a llegar a Tomóchic el sacerdote de Uruáchic, quien va a decir muchas cosas en contra de Teresita. "No le hagan caso —les aconseja— y por tres veces manifiesten su adhesión a la Niña de Cáborá". En seguida les advierte que el gobierno de México, inicuo e injusto, les llevará la guerra. "No la provoquen para que ni la posteridad ni sus conciencias los acusen de provocarla, pero acéptenla porque ella será el principio de una gran revolución que derrocará al actual gobierno" [...] "Los que están bajo este manto, su causa será invencible porque

será la causa de la justicia. Serán los primeros que luchen por una nueva era para la humanidad, en la que desaparecen las divisiones sociales, de raza y de religión.”²⁷ (82).

En el artefacto *Tomóchic* de Cosío esto se representa en la escena 15 “El retorno”; donde los tomoches realizan un oficio a la Santa de Cáborá; ahí, durante la plegaria, son invocados: San José, Santa Teresita de Cáborá y El Cristo del Chopeque, Cruz les pide recibir a los tomoches como soldados de Dios. La escena es fiel al milenarismo histórico donde el drama evoca la construcción ritual, ahí los tomoches son transfigurados.

En el pasaje histórico El Cristo del Chopeque afirmó que Manuel Chávez estaría al mando, pero ya de regreso a Tomóchic, Manuel cayó del caballo, esto hizo reír al resto de los tomoches; Manuel Chávez supuso que se trataba de un mal augurio para el grupo y dejó su cargo, por lo que fue nombrado jefe Cruz Chávez, su hermano, por eso Cruz llegó a fines de noviembre a Tomóchic como líder del grupo. El juez de paz durante este viaje, renunció a su cargo, esto pareció crear mucha tensión en el pueblo. Un evento más complicó las cosas, el conflicto entre Cruz Chávez y el padre Castello, que ocurrió en Tomóchic en un oficio dominical de noviembre de 1891. Lo ocurrido en este oficio constituyó el mayor problema con la autoridad católica, Osorio narra:

El padre Castelo dijo un sermón terrible: Teresita no era ninguna santa, sino un aborto del infierno, nada menos que satanás encarnado: sus prácticas eran diabólicas y sus curaciones obra del diablo. El sacerdote termina sus palabras lanzando un terrible anatema: “¡Todos los que no crean que Teresa Urrea es satanás encarnado están condenados en vida!” [...] Cruz Chávez, necesitado de un acto que lo afirme en su recién adquirido liderazgo y con un temperamento mucho más impetuoso que el del sacerdote

²⁷ El único ejemplar del libro *Tomóchic* se encuentra en la Biblioteca Bancroft, en California. En la Biblioteca Pública de El Paso se encuentra un ejemplar del periódico *El Independiente*. Holden, op. cit., p. 170, *El Independiente*, El Paso, Texas, agosto 7, 1896, BPEP/ACM. (Osorio 82).

de Uruáchic, lo espera a que salga del templo y frente a todo el pueblo lo abofetea.²⁸ Ante el azoro y la contrariedad de la reducida grey católica, mientras que los tomoches y sus familias regresan a la iglesia y se entregan a los rezos y cánticos bajo la dirección de su carismático líder, el contrito sacerdote abandona Tomóchic con el espanto reflejado en el rostro para regresar a su curato en Uruáchic. No hay la menor duda de que el último domingo de noviembre de 1891 los ánimos se caldean mucho en la Sierra Madre y que la Iglesia y su representante están en muy serias dificultades en la pequeña Tomóchic (86).

El pasaje histórico es reformulado en la escena 7 “La excomuni3n”. En la obra el pueblo tomoche es excomulgado por parte del padre Castelo, durante la misa, les prohíbe rendir culto a Teresa Urrea, este afirma que es conspiradora y maligna, adem3s lanza un anatema contra Cruz, diciendo que se ir3 al infierno. La reacci3n de Cruz consiste en abofetear al Padre Castelo frente a los reunidos.

El episodio hist3rico constituy3 un gesto fulminante para la autoridad, no solo eclesi3stica, sino que fue m3s all3, pues si la desobediencia de los tomoches era capaz de tal acto, para las autoridades estatales la situaci3n podr3a escalar a mayores proporciones. A partir de este incidente los acontecimientos se salen de control; esto, sin duda, pone al pueblo tomoche al borde del vac3o.

3.6 El teatro hist3rico y *Tom3chic*

El teatro hist3rico como artefacto posibilita al espectador de referentes y/o recursos que le son familiares, ya sea para reconocerlos, identificarse, y despu3s, diferenciarse de ellos; estos

28 Sobre las bofetadas propinadas por Cruz Ch3vez al padre Castelo, disponemos de tres testimonios obtenidos independientemente uno de otro: Matilde Caraveo viuda de Escudero, entrevista personal, Chihuahua, septiembre 15, 1979. Roberto Mendoza Mendoza, entrevista personal, Ciudad Cuauht3moc, Chihuahua, junio 4, 1982. Por 3ltimo Cipriano Tello L3pez, entrevista personal, Tom3chic, junio 8, 1982, (Osorio 84-85).

referentes pueden constituirse desde el orden mítico o desde el conocimiento popular. Herbert Linderberger reconoce estos elementos:

Lo histórico tiene el mismo estatus que el mito: ambos portan lo que Horacio llamó (“materia de dominio público”) (“materia pública”) de la cual dependen, y también de la cual proviene el deseo de la audiencia por observar la representación de alguna historia que le sea familiar o de algún personaje de dominio público traído a la escena.²⁹ (1-2).

En el acontecimiento histórico en *Tomóchic* se despliega una unidad mítica reconocible para el espectador de México y el resto del continente americano; tal como lo enuncia la cita, su cristalización histórica como punto de reconocimiento revolucionario alcanza dimensiones épicas, y se convierte en materia de dominio público, historia que se vuelve familiar, digna de llevar a escena. Sus elementos constitutivos se reelaboran permanentemente como un caleidoscopio donde los cristales del conflicto vislumbran la injusticia, estos cristales que refractan de manera luminosa la injusticia es el reconocimiento de una conciencia palpable en el *cuerpo espectacular*.

El teatro histórico como artefacto vincula dos espacios que convergen en uno solo, Linderberger enuncia:

En los asuntos de dominio público, la realidad o la esencia de su existencia palpable se encuentra dentro de la conciencia del espectador [...] La cercanía entre pasado y presente es la propuesta central en las obras de teatro histórico de toda época y estilo.³⁰ (2).

²⁹ *Historical material had the same status as myth: both belonged to what Horace called (“publicly known matters” (“publica materies”) and both depended-indeed, still do depend -on an audience’s willingness to assimilate the portrayal of a familiar story or personage to the knowledge it already brings to the theater. (Linderberger 1-2) [La traducción es mía].*

³⁰ *In publicly known matters, reality or plausibility exists essentially within the consciousness of the audience. [...] The continuity between past and present is a central assertion in history plays of all times and styles. (Linderberger 2) [La traducción es mía].*

Si para Linderberger los asuntos de dominio público están en la conciencia del espectador, es porque esa conciencia es sensible al cuerpo espectacular, que se extiende en la comunidad de Tomóchic, y en *Tomóchic* de Cosío Osuna; entre el espacio presente y el espacio referido como histórico, en la configuración espacial como proceso de la simulación encarnada, conciencia del espectador.

El teatro histórico muestra sus rasgos metafísicos, estos son reconocibles por las comunidades, porque lo reconocible interpela a la conciencia a la que va dirigida:

[...] es necesario que la historia pertenezca al público a la que va dirigida.” En palabras de Coleridge “a quien va dirigida” sugiere la relación activa que el drama inserto en la historia nacional puede establecer con el público. Las posibilidades de provocación del drama al público son infinitas: una pieza teatral puede reafirmar o encender sentimientos patrióticos. [...] o puede alertar a un gobernante de algún peligro [...], enaltecer a un gobernante [...], o, de la misma manera, denigrar a un gobernante o a una figura poderosa ante los ojos del público.³¹ (Linderberger 6).

Para Linderberger, denigrar, enaltecer, reafirmar, alertar, constituyen parte de las posibilidades infinitas del drama histórico. Por nuestra parte podemos advertir que esto ocurre en *Tomóchic*. La obra enciende sentimientos, los patemiza, provoca e interpela, no solamente a los personajes que detentan las fuerzas estatales sino a quienes infringen la injusticia en el artefacto y en el espacio público de quien mira, en su propio cuerpo.

³¹ “it is necessary that it should be the history of the people to whom it is addressed.” Coleridge's words “to whom it is addressed” suggest the active relationship which a drama on national history can establish with its audience. The possibilities of interchange between audience and drama are endless: a play can work to confirm or kindle patriotic feelings [...], it can warn a ruler of possible dangers [...], flatter a ruler (*Macbeth*), or, for that matter, attempt to undermine a ruler or powerful figure in the audience's eyes [...]. (Linderberger 6) [La traducción es mía]

La década de los noventas, a casi cien años de la conmemoración del acontecimiento histórico, recrudecen en México levantamientos armados, el Ejército Popular Revolucionario³² el 18 de mayo de 1994, o el EZLN en diciembre del mismo año, el más representativo de la época. De esto podemos advertir la pertinencia de la obra no solo como conmemoración del acontecimiento, sino por la posibilidad de relacionarlo con otros movimientos presentes en el país, donde la fuerza estatal se imprime. Linderberger afirma:

Bajo un régimen autoritario, los temas nacionales, aunque pueden servir para a propósitos patrióticos (como se hizo en el periodo Isabelino y el Siglo de Oro Español), a menudo son demasiado delicados para que un autor pueda arriesgarse.³³ (Linderberger 7).

La vigencia del drama histórico puede ser reelaborada siempre que la impresión de la fuerza estatal sea recurrente, así como las complicaciones del siglo XXI como una interminable transición del capitalismo tardío. De este modo los trabajos de Linderberger adquieren igual vigencia y pertinencia: “[...] la pieza teatral puede recordar al público no resistir al proceso histórico que todavía se desarrolla en su propio mundo.³⁴” (9). El proceso histórico que se atraviesa está inscripto en la violencia social y política, su interpretación desde lo dramático es ya una manera de resistencia, en lo que permite habitar el teatro histórico, en *Tomóchic*.

Como se ha mencionado, la composición de la obra guarda su fidelidad al acontecimiento histórico, no porque reconstruya los hechos históricos, sino porque se apega al acontecimiento desde su reelaboración estética, ética y política, esta reelaboración ocurre desde los tres niveles que explica Linderberger:

³² Véase el capítulo: El Movimiento de Acción Revolucionaria de Verónica Oikión Solano en el libro Movimientos armados, México siglo XX, Vol. II de Verónica Oikión Solano y Marta Eugenia García Ugarte, editoras.

³³ Under an authoritarian regime national theme, though they may serve patriotic purposes (as they did in the Elizabethan period and the Spanish Golden Age), are often too touchy for an author to risk. (Linderberger 7) [La traducción es mía]

³⁴ [...] the playwright can remind his public not to resist the historical process which is still going on their own world. (Linderberger 9) [La traducción es mía]

Así delinearé tres niveles de realidad que conforma nuestra conciencia al experimentar una pieza histórica: primero, los materiales históricos de los que deriva la propia pieza (“correctos” o no) con los que pretende recrear el pasado; segundo, las convenciones teatrales en las que esos materiales son reconstruidos; y tercero, el sentido de continuidad histórica que el autor le da a ese segmento del pasado que ha dramatizado. Pero otro aspecto se experimenta en cada obra anterior a saber, la influencia de nuestra situación presente sobre la interpretación de la obra. Como la historia por sí misma cambia, la obra histórica cambia su significado para nosotros de acuerdo al giro de lo histórico.³⁵ (10).

Del primer nivel, los materiales históricos muestran el estado de indecibilidad al que se lleva al pueblo tomoche a su vulnerabilidad en un sitio de acontecimiento, al borde del vacío. Del segundo nivel, las convenciones teatrales son reconstruidas a partir del tránsito del cuerpo espectacular política al cuerpo espectacular escena, pasando por el cuerpo espectacular mito y el cuerpo espectacular herramienta. Del tercer nivel, el sentido de continuidad histórica es el de la violencia social y política como régimen sensorial que recrudece desde el pasado para el teatro. Por último, la obra histórica cambia su significado para nosotros de acuerdo al giro de nuestro tiempo, desde su gestualidad plástica. Para finalizar, Linderberger nos deja esta premisa: “Cuando la historia toma conciencia de sí misma se expresa en términos dramáticos.³⁶” (29). Esta conciencia histórica se expresa en *Tomóchic* como parte del *corpus spectacular*.

³⁵ Thus far I have stressed three levels of reality which shape our consciousness as we experience a history play: first, the historical materials which the play derives from its sources (“correct” or not) and which it purports to reenact; second, the theatrical conventions into which these materials are recast; and third, the sense of historical continuity which the author gives to that segment of the past which he has dramatized. But there is still another aspect to our experience with every older work namely, the influence of our present situation on our interpretation of the work. Like history itself, a history play changes its meaning for us according to the shifting historical winds. (Linderberger 10) [La traducción es mía].

³⁶ When history becomes self-conscious of itself, it often expresses self in theatrical terms. (Linderberger 29) [La traducción es mía].

3.7 El argumento de *Tomóchic* de Joaquín Cosío

Tomóchic consta de diecinueve escenas intitoladas que reconstruyen los antecedentes, las causas primordiales del conflicto armado, la red de relaciones entre los personajes, la disposición económica-político-religiosa a la que está sujeta la población y el enfrentamiento del pueblo tomoche contra los federales en 1892. La obra presenta los episodios históricos de la guerra de Tomochic de manera esquemática, su estructura es circular, ya que inicia y finaliza con la derrota del pueblo Tomoche. En las escenas 2 a la 5 se muestran los antecedentes de manera lineal: En la escena “Las lavanderas”, los personajes mujeres hablan acerca de las injusticias que realiza Reyes Domínguez, cacique del pueblo. El descontento del pueblo con Reyes se hace evidente durante una asamblea, se dice que el cacique sube los precios de los alimentos y los escasea durante tiempos de sequía; ahí se lanza el primer exhorto a tomar las armas en su contra. Joaquín Chávez, jefe de las fuerzas auxiliares del estado, Reyes Domínguez, Juan Ignacio Chávez, presidente seccional de Tomóchic y el padre Castelo, conversan acerca de las próximas elecciones, en las cuales el gobernador Lauro Carrillo pretende reelegirse, así como de su visita al pueblo. El padre Castelo reitera que el hambre impera a lo largo del pueblo y del río Papigochi. En un segundo plano, Porfirio Díaz declara la entrega de 200,000 hectáreas a Julio Yves Limantour y la entrega de la concesión minera a Pinos Altos Minning de Inglaterra. La primera peripecia significativa en la obra ocurre en “El robo de los cuadros” donde se hace referencia a diferentes sucesos: El robo de los cuadros de Santa Anita y San Joaquín por parte del Mayor Cárdenas, la disputa política entre Ahumada (apoyado por Luis Terrazas) y Lauro Carrillo, y la acusación del mayor Cárdenas a Cruz Chávez por el robo de una vaca. Esto propicia el quiebre de relaciones entre Joaquín Chávez y sus sobrinos Cruz y Manuel Chávez. Joaquín Chávez reclama por qué Cruz y el pueblo exigió públicamente al gobernador, la devolución de los cuadros de Santa Anita y San Joaquín, ahí,

les manifiesta que sus acciones son sediciosas. Además señala que el intento de asalto a la conducta de Pinos Altos fue a manos de la gente de Tomóchic; Cruz lo niega rotundamente. Por lo que anuncia retirar el paso de la conducta por Tomóchic, por considerarlo un pueblo sedicioso y peligroso. Cruz niega que haya un levantamiento por parte del pueblo y lo llama mentiroso, esto molesta a Joaquín Chávez, quien es jefe de las fuerzas auxiliares del estado y amenaza con llevárselos de refuerzos para los federales. Un giro más intensifica la complejidad de la trama, el pueblo tomoche es excomulgado por parte del padre Castelo, por seguir a Teresa Urrea, además lanza un anatema contra Cruz diciendo que se irá al infierno, la reacción de Cruz consiste en abofetear al padre Castelo frente a los reunidos, después de este suceso la obra cobra un ritmo vertiginoso. Un hombre del pueblo informa a Cruz y a Manuel Chávez que los federales han cateado la casa de Jorge Ortiz y que arrestarán a Cruz por abigeo. Los tomoches se manifiestan a las afueras de la casa de Juan Ignacio Chávez, Cruz pide a Juan Ignacio le retiren los cargos por abigeo y solicita permiso para realizar un oficio a la Santa de Cáborá. Juan Ignacio los acusa de rebelión. En retrospectiva Teresa Urrea resucita, varias personas rezan, ahí se le erige en Santa y lanza una plegaria a Dios en la que pide justicia.

Joaquín Chávez informa del levantamiento del pueblo Tomoche ante Lauro Carrillo, este último lo informa a Porfirio Díaz. En un segundo plano, Díaz manda sofocar el levantamiento por relacionarlo con la Santa de Cáborá y las rebeliones de pimas y yaquis. En la escena “El retorno”, San José, Santa Teresita de Cáborá y El Cristo del Chopeque, Cruz les pide recibir a los tomoches como soldados de Dios. La obra termina con la escena “Los muertos”. Donde algunos personajes del pueblo de Tomóchic, ya sin vida pero en pie, toman la palabra. *Tomochic* despliega las líneas argumentales necesarias para restituir las causas primeras y últimas del suceso histórico al tiempo que lo actualiza.

3.8 *Tomóchic* de Joaquín Cosío Osuna: Cepillar a contrapelo la historia

La obra cepilla a contrapelo la historia, figura a la que refiere Walter Benjamin. Siguiendo el pensamiento de Benjamin, los textos históricos muestran y reproducen las narraciones violentas que dan crédito a las grandes hazañas, en ese sentido, son documentos de barbarie, además, en su retórica acarician una mirada violenta que honra a los vencedores. Cosío Osuna advierte otra manera de hacer historia, otro tratamiento al acontecimiento histórico. La reconstrucción de los hechos está planteada en contra de la visión de los opresores, es decir, desde los oprimidos, desde la mirada de los tomoches. En la obra de teatro *Tomóchic* no hay narración propiamente dicha, no hay tiempo pasado, no hay narrador que acompañe e indique al receptor-espectador-lector lo que hay que pensar de lo que acontece; son las acciones de sus personajes las que dan cuenta de su proceder, de sus pensamientos y de sus decisiones ante las circunstancias presentes desplegadas en escena. En este sentido, el autor da la voz a los personajes, permite, que en ese documento de barbarie se articulen las condiciones performativas para una reconfiguración ética y política distinta, a partir del *cuerpo espectacular*. Así, encontramos en la obra de Cosío la manifestación de un actuar político por parte de los líderes Cruz Chávez y Manuel Chávez, como cuerpo *espectacular política*, quienes hacen política tratando de evitar las acciones violentas desde el diálogo y la razón, además se muestra la manera en que se van cerrando las oportunidades de diálogo por parte de las autoridades.

La historia de la masacre al pueblo de Tomóchic a través de la mimesis dramática, presenta de manera implícita la articulación de una suerte de litigio; no es que la obra ocurra ante los estrados, eliminar este recurso al que pudo apelar el autor para la construcción de la escena permite observar la confrontación sin estrado evidente, mostrando fidelidad al acontecimiento y permitiendo que la disposición escénica deje claras las partes del conflicto. Así, presenta de manera argumental, las posturas que respaldan las partes antagónicas ante el acontecimiento, exponiendo los hechos. Este recurso permite señalar el discurso de la clase

dominante, la clase opresora, en este caso, Porfirio Díaz, para entablar una crítica al progreso y la violencia social y política como una constante del porfiriato en particular y del Estado mexicano en general.

Tomóchic de Cosío Osuna, reivindica la figura del pueblo tomochiteco *vis a vis* con las clases dominantes. Su dispositivo dramático conviene en litigio, esta suerte de litigio permite entablar una relación de partes: los tomoches contra la oficialidad dentro de la obra. Otorgar a cada quién la asunción de una postura, sin intromisión maniquea, aparta lo más posible los juicios morales para increpar a la historia. ¿Pero qué es lo que busca un litigio? En el artículo de Lucas Correa Montoya: “Litigio de alto impacto: Estrategias alternativas para enseñar y ejercer el derecho”, encontramos la siguiente definición:

[...] el término litigio hace referencia al pleito o a la altercación en juicio y ello ayuda a identificarlo exclusivamente con las vías judiciales y con la necesaria participación de profesionales del derecho, el término también hace referencia a contienda o disputa, y entendido desde un sentido amplio puede referirse a una comunidad organizada que es consciente de sus derechos y que se moviliza para lograr un cambio en la sociedad y para ello utiliza los mecanismos lícitos y legítimos que se encuentran a su alcance. (160).

En este sentido amplio que extiende la cita, entendemos que *Tomóchic* de Cosío Osuna expone, cómo el pueblo de Tomóchic constituye una suerte de comunidad organizada consciente de sus derechos que se movilizó para el cambio social y es a través de este mismo artefacto que el autor expone los mecanismos lícitos y legítimos a su alcance, por tanto, el artefacto en tanto, *tekné*, es decir, en tanto técnica, ofrece bajo los recursos escénicos aquella disputa o contienda para alterar el juicio del espectador.

Para nuestra postura, el artefacto es fiel al acontecimiento; nuestro autor trata de mostrar aquello que el acontecimiento histórico le revela, este litigio como forma estética es

fiel en términos de restitución. Peinar la historia a contra pelo tiene que ver con la exposición de la injusticia, una historia que dé voz de nueva cuenta a las partes. Acerca de la justicia Aristóteles enuncia en el libro *La política*:

Porque la naturaleza no hace nada en vano. Pues bien, ella concede la palabra al hombre exclusivamente. Es verdad que la voz puede realmente expresar la alegría y el dolor, y así no les falta a los demás animales, porque su organización les permite sentir estas dos afecciones y comunicárselas entre sí; pero la palabra ha sido concedida para expresar el bien y el mal, y, por consiguiente, lo justo y lo injusto, y el hombre tiene esto de especial entre todos los animales: que sólo él percibe el bien y el mal, lo justo y lo injusto y todos los sentimientos del mismo orden cuya asociación constituye precisamente la familia y el Estado (8).

Para Aristóteles lo único que diferencia a los animales del animal político, es que, el segundo puede articular su dolor en una queja, en la demostración de una inconformidad, y es esta inconformidad la que permite el actuar político. En este sentido, la obra articula un proceder político por parte de los líderes que constituyen un cuerpo espectacular política, tal es el caso de Cruz y Manuel Chávez quienes interceden ante las autoridades estatales para hacer evidente las injusticias a través de la palabra, para mostrar la red de relaciones que se presentan en escena y que coartan de manera significativa su vida pública, sus creencias religiosas, así como su dependencia económica en medio de una terrible sequía. Así es como la obra otorga voz a sus personajes en este, *vis a vis*. Cosío muestra los personajes con su concepto, es decir, desde el reclamo ante la injusticia, la dignidad de sus personajes-actantes los despoja de toda articulación de *víctimas*, esta articulación conceptual va a desarrollar el hilo conductor en términos negativos, es decir, desde las acciones que se les infringen y su posterior reclamo y respuesta; esto ocurre en el tránsito del *cuerpo espectacular política* en su transición ética al *cuerpo espectacular herramienta*, donde Cruz Chávez se encarna como un cuerpo instrumento

de lo político, como dominio de saber, que atraviesa el orden político, desconociéndolo en franca confrontación, desde donde eleva sus propias facultades para enfrentar al orden establecido ante lo que considera *lo justo*. Cruz Chávez encarna la figura del tomoche donde se proyectan todas las facetas que articula al pueblo que Cosío presenta: *humillación vs dignidad, precariedad vs equidad, sometimiento vs libertad, violencia vs respeto a la vida, discriminación vs igualdad, explotación vs trabajo, desplazamiento vs territorio, injusticia vs justicia social*, en estos términos, la obra *Tomochic* peina la historia a contra pelo.

3.9 Cruz Chávez como cuerpo espectacular política

En la escena 5 observamos la manera en que el personaje Cruz Chávez lideró es señalado como representante del pueblo de Tomochic frente al gobierno estatal, en él se despliega un ejercicio *vis a vis* respondiendo al robo de los cuadros del templo del pueblo de Tomochic, según veremos en el diálogos entre Lauro Carrillo y el Mayor:

5.- El robo de los cuadros

LAURO CARRILLO

Explíqueme bien cómo estuvo eso. Pero bien explicado, porque está usted en un caso muy difícil.

MAYOR

Señor gobernador: a usted le gustaron los cuadros. Me encargó que yo se los pidiera para usted a los vecinos de Tomóchic.

[...]

MAYOR

Yo hice su solicitud, los señores no se pusieron de acuerdo. Si yo se los traje a como diera lugar, fue para enseñarles su autoridad. Y por ponerlos a bien con usted, pero no lo entendieron.

LAURO CARRILLO

[...]

¿No me los quisieron regalar?

[...]

¿Y por qué me dijo usted que me habían regalado las pinturas?

MAYOR

Por complacerlo. Y como castigo a la imprudencia de esos indígenas.

La escena evidencia el robo de los cuadros por parte del Mayor y reitera el abuso de poder por parte del mismo así como la percepción por parte del Mayor y Lauro carrillo:

LAURO CARRILLO

Estamos en guerra política. ¿que no se ha dado cuenta? ¿No sabe usted si se enteran Ahumada o Terrazas lo que va a pasar? Si bien esa gente no se ha ganado mis favores, de ninguna manera debemos hacer nuestra voluntad de forma tan evidente. Fue usted muy pendejo, Mayor.

El Mayor a continuación describe cómo Cruz Chávez aparece al frente de los tomoches para reclamar el robo de los cuadros, esto le confiere un actuar político frente a las autoridades estatales:

MAYOR

Nomás le pido considere que si me traje esas pinturas fue con un afán de educación y de cumplimiento de mi deber. Considero que usted como autoridad máxima tiene el derecho sobre las cosas de la iglesia y que además la negativa de los de Tomóchic manifestó poca disposición de cooperar con las autoridades. Además, Cruz Chávez, él

se ha quejado con usted y que dice traer la representación del pueblo, es un ladrón, señor. Revisé los archivos y don Reyes Domínguez lo acusa de ladrón de ganado.

¿Ah, sí? (Sic)

[...]

MAYOR

Sí señor. La vaca fue extraída del ganado del señor Reyes Domínguez cuando se celebraba la boda de su hija con uno de los peones.

LAURO CARRILLO

Qué más (Sic)

MAYOR

El acusado sostuvo que la vaca fue cedida por Juan Ignacio Chávez, quien tenía la representación de los bienes de Domínguez.

LAURO CARRILLO

¿Y qué dijo Juan Ignacio?

MAYOR

Lo negó todo, señor.

LAURO CARRILLO

Bien, proceda a entregar esos cuadros de inmediato.

MAYOR

Pero señor...

LAURO CARRILLO

¿Qué no entiende? Que se queden con ellos y que se callen. Ya veremos. Vamos revisando ese expediente de Cruz Chávez y a darle seguimiento. (Cosío 403-405).

En la escena encontramos la manifestación de un actuar político por parte del líder Cruz Chávez, la recuperación de los cuadros que habían sido sustraídos del templo de Tomóchic tras

la visita del gobernador ocasiona la ruptura con su tío Joaquín Chávez. Para los fines de la obra esto permite poner en primer plano la figura de Cruz, como el personaje que encarnará la voz del pueblo tomoche, su liderazgo llevará a enfrentar representativamente aquellas injusticias contra los habitantes de Tomóchic. Carrillo pide revisar el expediente de Cruz para darle seguimiento, las presiones por parte de su tío lo llevarán a confrontar sin el menor reparo las argumentaciones que piden sumisión a las autoridades políticas y religiosas.

La ruptura de Cruz con Joaquín Chávez será definitiva para los sucesos posteriores:

6.- La ruptura

[...]

MANUEL CHÁVEZ

[,,]

La gente tiene hambre y eso da mucho coraje. Y por respeto a Dios no podemos dejarnos.

JOAQUÍN CHÁVEZ

¿Cuál respeto a Dios? Si son ustedes los que le están faltando. Eso es rebelión. ¿Qué están pendejos para no darse cuenta? ¡Eso es rebelión?

CRUZ CHAVEZ

Pues llámele así si quiere. Dígale así. Pero nosotros nomás no nos estamos dejando de usted, ni de don Reyes, ni de nadie... ni siquiera del gobernador. Estamos cansados de su mala inteligencia y de su abuso. Nomás le pedimos que no se metan con la gente de Tomochic. Estos tiempos son de calamidad y tenemos que defendernos por propia conveniencia. ¿Sí me entendió?

JOAQUÍN CHÁVEZ

Claro, Cruz. Está muy claro. Esas ideas son muy peligrosas. Nomás les digo: no trabajar es andar de sediciosos y eso es muy grave. Andar de mendigo lo

castiga la ley, se están poniendo en mal con todos. ¿Qué van a hacer solos? Si se pusieron en mal con el gobernador, tengan cuidado. Conmigo todo se les acabó. Y ya me conocen. Acaban de querer asaltar la conducta; lo hicieron cerca de aquí, más allá del Cañón de las Banderillas. Casi estoy seguro que lo hicieron gente de ustedes, ¿pues quién más?

CRUZ CHÁVEZ

Usted sabe que eso no es cierto. Eso es falsedad.

JOAQUÍN CHÁVEZ

Y dile a tu gentecita que conmigo está cabrón, muy cabrón. Ahí tienen el cadáver de uno de esos cabrones por si lo quieren llevar a su santita para que lo reviva.

MANUEL CHÁVEZ

No diga eso, tío. No diga eso.

JOAQUÍN CHÁVEZ

Y como andan muy disconformes y somos muy malos, la conducta con el oro y la plata y los dineros ya no van a pasar por aquí. Vamos a cambiar de rumbo, porque andar por Tomóchic es peligroso. En un pueblo de sediciosos todo puede pasar. Nos cambiamos y le decimos a Tomóchic que se vaya al diablo. Nada queremos con irresponsables alzados.

CRUZ CHÁVEZ

No nos estamos alzando contra nadie, no diga mentiras.

JOAQUÍN CHÁVEZ

Mentiras dice tu chingada madre. Nomás les digo: tengan cuidado. Ahorita el ejército necesita hombres y pues ustedes son muy hombrecitos. Se me hace que se los van a llevar a todos; (*Se persigna*) por ésta (Cosío 405-408).

Esta ruptura polariza las tensiones políticas entre Cruz, Manuel y Joaquín Chávez, el reclamo de las pinturas levanta ámpula en Joaquín. También se hace evidente: la necesidad de Joaquín por tenerlos subordinados a las labores, la mala paga, el maltrato por parte de Reyes y el embuste por parte de Joaquín en represalia por ser confrontado. El orden de reclamos por parte de Cruz y Joaquín podemos articularlos conceptualmente en torno a: “abuso” como: *humillación vs dignidad*; “hambre” como: *precariedad vs equidad*; “por respeto a Dios no podemos dejarnos” como: *sometimiento vs libertad*; mientras que en los diálogos de Joaquín: “Ahí tienen el cadáver de uno de esos cabrones por si lo quieren llevar a su santita para que lo reviva” como: *violencia vs respeto a la vida*; “Andar de mendigo lo castiga la ley” como: *discriminación vs igualdad*; “no trabajar es andar de sediciosos y eso es muy grave” como *explotación vs trabajo*; “Y como andan muy disconformes y somos muy malos, la conducta con el oro y la plata y los dineros ya no van a pasar por aquí. Vamos a cambiar de rumbo, porque andar por Tomóchic es peligroso” como: *desplazamiento vs territorio*. “Ahorita el ejército necesita hombres y pues ustedes son muy hombrecitos. Se me hace que se los van a llevar a todos” como: *injusticia vs justicia social*.

Joaquín señala las increpaciones de las que serán víctimas: sedición, robo de la conducta minera de Pinos Altos Minning y rebelión. En su enojo, Joaquín Chávez toma por rebelión el dicho de Manuel: “por respeto a Dios no podemos dejarnos” siguiendo esta línea, la locución parece señalar que es evidente que no pueden dejarse, porque va contra todo principio personal y común, en la escena “La asamblea”, Cruz expresa: “defendernos del abuso es cuestión de dignidad y de aprehensión por los demás y que eso es enseñanza de Dios. Así habrán de entender que ya nos cansó la indigencia y el hambre” (Cosío 397). La expresión es tomada literalmente por parte de Joaquín, el recurso argumentativo apela a una falacia *ad populum*, sin embargo, Joaquín la toma como una falacia *ad baculum*, es decir, como si fuera autorizada por Dios. Joaquín lee el discurso de Cruz y el proceder de los tomoches como

desobediencia a la autoridad que representa no solo como figura familiar, siendo su tío, sino como autoridad estatal. La escena presenta y ubica a Cruz en la disyuntiva de obedecer a la autoridad familiar-estatal o bien obedecer la autorización divina impuesta por su tío. El sarcasmo de Joaquín sobre los milagros de Teresa Urrea, la Santa de Cáborá, lo sitúa en la misma articulación, o sea, la autorización de regresarle la vida a un tomoche, el Estado lo ha matado, Joaquín Chávez representa al Estado y el Estado representa a Joaquín. Cruz está representado según Joaquín por la Santa de Cáborá y la Santa lo representa, ¿quién puede más? Esto abre la escalada de violencia, así como la transformación de Cruz Chávez, toda vez que su investidura teológica se irá cristalizando en escenas posteriores.

Más sobre esto ocurre en la escena de la excomunión, la escena fiel a los documentos historiados por Osorio y que Cosío logra concretar en su dramaturgia. El procedimiento ético de Cruz se enuncia en un *cuerpo espectacular política*, según vemos en la siguiente escena:

7.-La excomunión:

La iglesia. El Padre Castelo dirige un sermón a los tomoches.

PADRE CASTELO

[...]

Mi obligación es guiarlos en el sendero del Señor. [...] Por eso les hago un bien al decirles: todos están enterados de los oscuros deseos de algunos por irrumpir con violencia, con disolución y con engaño en la paz que reina; una paz triste si quieren, pero es en la resignación donde está Dios. [...] Y habrase visto como ustedes, obedientes, como pocas veces lo son ante la casa de Dios, siguen e idolatran en ruda afrenta a los mandamientos cristianos a estos insolentes. Y hablo desde luego de esa desconocida y falaz Teresa Urrea. “La Santa de Cáborá”. ¡Mortal, intrigosa y maligna! Qué santa va a ser ¿Qué virtud tiene? ¿Qué ayuno, qué milagro, qué azote ha sentido su carne mundana? ¿Cuáles? ¿De dónde santa? ¿De qué...?

CRUZ CHÁVEZ

Yo le puedo contestar, padre.

PADRE COSTELO

¡Dios! Cómo te atreves... ¿Tienes el ánimo para hablar de esa atrevida a la casa de Dios?...

HOMBRE

Es que no está bien que así se exprese de la niña santa, padre.

HOMBRE 2

Merece nuestros respetos, como usted.

MUJER

Y más razones hay contra su palabra, padre.

PADRE CASTELO

Virgen santísima. ¿Qué es esto? ¿Qué les ha ocurrido, que les ha hecho, hijos.

CRUZ CHÁVEZ

No nos llame hijos, padre. Hijos nomás de Dios.

PADRE CASTELO

Cuánta soberbia. Deben entender que sólo Dios y nadie más que él y sus santos representantes en la tierra vestimos los votos necesarios para hablar con su voz y su palabra. Nadie más.

CRUZ CHÁVEZ

Pues nosotros creemos en Santa Teresita y tenemos razones de fe.

PADRE CASTELO

Están ustedes cometiendo sacrilegio y la Santa Madre Iglesia es clara en esto: si entre Dios y su santa han ya elegido. Yo, revestido de los poderes otorgados por Dios, os excomulgo. Me oyen. ¡Os excomulgo! Dios tenga compasión. Pueblo de infames.

Los reunidos en la iglesia se sobresaltan, murmuran.

CRUZ CHÁVEZ

Usted no puede hacer eso, padre.

PADRE CASTELO

Te has de ir al infierno, Cruz, te has de ir al infierno.

Cruz Chávez avanza hacia al padre Castelo, lo abofetea, el padre cae y casi a rastras huye. Ante un silencio expectante. Cruz mira a los feligreses. Avanza entre ellos y con paso decidido sale. Luego, apresurada, la mayoría lo sigue. (Cosío Osuna 408-410)

La escena muestra la manera en que Cruz reclama respeto a la Santa de Cábora y responde a la excomunión del padre Castelo, *vis a vis*, respondiendo al padre con una bofetada. La postura de Cruz y del pueblo tomoche ante el representante de la Iglesia es clara. Cruz es un cuerpo espectacular política donde se muestra, más que en cualquier otra parte de la obra, la incorporación justificada de una postura de dignidad entre iguales. Cruz baja al padre Castelo de su condición jerárquica para ponerlo a funcionar en un plano político entre iguales. Rancière lo llama disenso:

No como el conflicto de ideas o de los sentimientos sino como el conflicto de dos regímenes de sensorialidad. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes. Para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. (64 - 65).

Para Cruz Chávez está claro que el Padre Castelo es una figura que representa el control por parte de la Iglesia. Entablar la relación entre iguales por parte de Cruz, es tomar su propio cuerpo para otra cosa que no sea su dominación, es decir, des-in-corporar la sujeción al poder de la Iglesia católica y su verticalidad jerárquica, la escena des-organiza las figuras institucionales y las reconfigura, en este sentido, Cruz Chávez lleva al padre Castelo a su *arjé*

como principio, es decir lo aparta de su comando institucional para llevarlo a la sujeción de su vida profana; ahora son nítidamente iguales, al tiempo que Cruz se incorpora como comando del grupo de tomoches que lidera, como *cuerpo en la política*, ya libre de la sujeción que le confería la subordinación ante el cura Castello.

El *cuerpo espectacular política* en Cruz Chávez es un cuerpo de dignidad, un cuerpo desprovisto de las ataduras de la dominación estatal, un cuerpo aparte de la laceración espectacular de los cuerpos en duelo, en agonía, sin explotar una vulnerabilidad piadosa, ya que tampoco está dispuesto a subordinarse ante las figuras estatales, sino es a partir de los conceptos de *justicia, dignidad, igualdad, trabajo, respeto a la vida*, en este sentido el artefacto es un litigio, la búsqueda de estos conceptos entabla la relación del cuerpo con la idea, con los ideales de Cruz Chávez, ideas con las que articula sus demandas. Las acciones de este personaje instauran la aproximación como punto sujeto de la obra, como producto del acontecimiento, pero también atraviesa una corporalidad diferente. Badiou en el artículo “La idea de justicia” habla de “cuerpo del pensamiento” (3), se reconoce la necesidad de una limpieza del “cuerpo del pensamiento”, un “cuerpo de pensamiento” libre de piedad. Este cuerpo de pensamiento es el *cuerpo espectacular política* en el que se convierte la figura de Cruz Chávez y en el cuerpo del pueblo de Tomóchic por extensión, así lo presenta Cosío Osuna para dejar libre la puerta al litigio.

3.10 Teresa Urrea como *cuerpo espectacular mito* y *cuerpo espectacular herramienta*

Teresa Urrea como elemento mítico emergente desde la injusticia social y política confronta el orden teológico ante sus seguidores; además otorga la investidura a Cruz Chávez como *cuerpo espectacular herramienta* quien constituye un *cuerpo instrumento de lo político* como dominio de saber dentro de la obra, así ocurre en la siguiente escena:

Escena 10,- La resurrección

Una mujer atraviesa corriendo el escenario mientras grita eufórica:

¡Resucitó la Santa! ¡Milagro! ¡Resucitó la niña! ¡Milagro, milagro, resucitó la santa!

Se ilumina la figura de Santa Teresita de Cabora. hacia ella avanzan hombres y mujeres que, lisiados y enfermos, cantan.

[...]

TERESA URREA

Hermanitos, hermanitos: almas desamparadas en el bosque y en el desierto.

Almas perdidas por el mal sacerdote y la avaricia del malo. Señor Dios: antes del tiempo prometido para todos, vivimos las faltas del hambre y de sed; vivimos las faltas de la ofensa y el látigo. Te pedimos que el pan que nos es negado sea nuestro, que el gran poder de Dios se alce contra los enemigos de

la fe verdadera: ¡nadie más que la justicia de Dios! Hay que ser dignos frente a la mala fe del gobierno y sus caciques. Ésta es la verdad del Señor: crezca su amor como espigas entre los pobres y sean aborrecidos y secos los corazones

de los ricos. Eso es lo único cierto: amaos los unos a los otros, pero no améis

a quienes nos humillan y sólo nos procuran el odio y la opresión. Contra ellos la fe, siempre y para siempre la fe.

Teresa recibe a un invidente. La santa toma un polvo rojizo al que escupe. Lo frota sobre los ojos muertos del ciego. Éste empieza a ver. Los cantos aumentan. Las plegarias, el llanto (Cosío 414-415).

La escena muestra una hierofanía o revelación, al momento de iluminarse su figura, se abre un espacio diferente para Teresa Urrea, que se extiende en la suspensión, en el grito que anuncia: “¡Resucitó la Santa!”. Su resurrección y la acción de devolver la vista al ciego, al utilizar un polvo rojo, polvo que guarda sus resonancias semánticas atraídas desde tiempos primitivos, desde la tradición cristiana que muestra el cuerpo transfigurado en polvo; así como en los ritos

mayos, el culto a la tierra está presente, esto le otorga su carácter mítico. Esta hierofanía hace funcionar un espacio sagrado dentro de la escena, del teatro dentro del teatro, la revelación abre un espacio *liminal* dentro la escena, la Santa de Cáborá cobra fe en la resolución de la sanación provista por el conjuro, ante el posible milagro. Al igual que en un pasaje del evangelio bíblico donde Jesús sana un ciego³⁷, Teresa hace lo mismo: rezo, plegaria y el elemento carismático a partir de su resurrección, además muestra la asunción de una postura encaminada a la búsqueda de justicia. Teresa de Cáborá es, a partir de ese momento, un *cuerpo espectacular mito*, en ella se cristaliza la representación mesiánica de Jesús, sustento teológico de la rebelión tomoche. Pero no solo eso, Teresa también es un cuerpo *espectacular herramienta*, carácter teleológico toda vez que supone una finalidad de confrontación al “orden social” al articular las siguientes ideas: *almas desamparadas, mal sacerdote, avaricia del malo, hambre, sed, el gran poder de Dios se alce contra los enemigos de la fe verdadera, justicia de Dios, mala fe del gobierno y sus caciques, sean aborrecidos y secos los corazones de los ricos*, para el discurso general de la obra.

En el artículo “Las profetisas: movilización socio-política y liderazgo laico femenino en el catolicismo popular moderno (La Salette 1846/Tomóchic 1891)”, José Alberto Moreno Chávez expone que:

[...] mientras los mensajes y el carisma de las profetisas estaban controlados por la Iglesia no ocurría un conflicto; el cual sí se desarrollaba cuando las profetisas demandaban un rol político como líderes de sus comunidades en contra de abusos de autoridad (como lo hizo Teresa Urrea) o sus visiones y propuestas se enfrentaban en contra de los intereses de la Iglesia (en el caso de Mélanie Calvat). Frente al papel limitado que indicaba la Iglesia para sus fieles femeninas, en el catolicismo popular las

³⁷ Dicho esto, escupió en tierra, hizo lodo con la saliva y untó con el lodo los ojos del ciego, y le dijo: --Ve a lavarte en el estanque de Siloé --que significa "Enviado"--. Entonces fue, se lavó y regresó viendo. Pasaje: Juan 9:6-7 Versión: Valera, Reina 1995.

profetisas encontraban un rol de liderazgo que les era negado por la jerarquía al encabezar movimientos milenaristas y proféticos, los cuales transgredían el *status quo*. Sí bien no se oponían al conservadurismo en sus mensajes, las profetisas podían establecer liderazgos paralelos a los del clero utilizando su carisma de mensajeras celestiales y extendiendo dichas improntas a sus movimientos y seguidores. De igual manera, las profetisas que encabezaron movimientos políticos, subvertían el papel social pasivo que se les pedía e imponía a las mujeres del siglo XIX, convirtiéndolas en antagonistas del supuesto “orden social” que se difundía por Europa y América como formas de control y de progreso social, en donde a la mujer se le otorgaba en rol de ser el centro de la familia pero nunca una figura pública. Por ello, en el papel de la profetisa se centran las tensiones en torno al liderazgo político de la mujer en el siglo XIX, enfrentándose con las estructuras tanto del clero católico como de la sociedad decimonónica (Moreno 6).

En el caso de México, la Iglesia y el Estado ya estaban separados, los sacerdotes católicos no podían participar en asuntos políticos, pero Teresa Urrea estaba en su contra y contra el porfiriato,³⁸ por lo que su milenarismo entraba en conflicto con sus intereses. Así podemos entender el rol de Teresa Urrea como parte de un proyecto religioso-político-histórico que produce cambios en la articulación del drama que nos atañe, manteniendo su fidelidad histórica dentro de la obra; por un lado la representación religiosa configurada en *cuerpo espectacular mito* y por el otro su función teleológica como *cuerpo espectacular herramienta* dentro de la obra, como se ha repetido, que es la de articular un *ethos* que mueve los engranes de la trama hacia una finalidad específica de confrontación al “orden social”. Su milenarismo se articula como la única salida ante las disposiciones sociales-económicas de su entorno. Traducidas

³⁸ Cabe mencionar que Porfirio Díaz era fiel católico, para más véase Iglesia y Estado en el porfiriato en *Estudios sobre política y religión* de Jorge Adame Goddard, UNAM, Biblioteca Jurídica Virtual.

como: explotación, especulación por parte de caciques y la prohibición del uso de los recursos naturales, en medio de una fuerte sequía. Acerca del milenarismo Victor Turner plantea:

Como una de las manifestaciones más llamativas de la *communitas* cabe citar los llamados movimientos religiosos milenaristas, que surgen entre lo [...] llamado «masas desarraigadas y desesperadas de la ciudad y el campo... que viven en los márgenes de la sociedad» [...] (es decir, de la sociedad estructurada), [...] donde antiguas sociedades tribales son sometidas por sociedades [...] industrializadas ajenas a ellas (117).

La afirmación de Turner es lapidaria, Tomóchic constituyó un *communitas*, un grupo singular que recibió la fuerza estatal. La reacción del porfiriato como sociedad industrializada o industrializante constituyó la supresión de esa sociedad tribal en la que se convirtió Tomóchic. Siguiendo el pensamiento de Víctor Turner en el libro *El proceso ritual* se analiza lo liminal como un “umbral” y lo caracteriza como situaciones de transición, límite o frontera, entre diferentes *status*. Así explica varios procesos: primero, la función purificadora de la liminalidad, donde se pasa por un proceso pedagógico, que instaura cambios restauradores e inmersión en una profunda humildad y donde se atribuye un carácter místico al sentimiento de humanidad; segundo: prácticas de inversión “el que está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” pasando de una posición subordinada a una posición de mayor jerarquía, las situaciones liminales pueden resultar riesgosas al entregar poder a quienes son débiles; tercero: el paso o *passim* de una experiencia entre dos mundos; cuarto: la conformación de un *communitas*, antiestructura, entendida esta, como una suspensión de jerarquías, a la manera de “sociedades abiertas” de relaciones igualitarias³⁹.

En este sentido, el personaje de Teresa Urrea es fiel al personaje histórico ya que también dentro de la obra *Tomóchic* convierte al pueblo tomoche en un *communitas*, pues lo

³⁹ Para más información véase: *El proceso ritual* de Victor Turner, Capítulo III Liminalidad y *Communitas*, páginas: 103-115.

ungió desde su investidura como *cuerpo espectacular mito*; su función es determinante para articular ese *ethos* que mueve los engranajes en la trama, ya que su poder enunciativo marcará las finalidades religiosas-políticas-históricas que justifican el levantamiento de los tomoches.

Este ritual conviene acariciarlo en sus componentes antropológicos, la función purificadora o pedagógica puede producirse a partir de lo dicho por Teresa Urrea en la escena de “La resurrección” citada más arriba, primero: “ser dignos frente a la mala fe del gobierno y sus caciques”; segundo: la experimentación de prácticas de inversión, es decir, otorgar poder a los débiles en búsqueda de justicia, incluso justicia divina: “nadie más que la justicia de Dios”; tercero: la vivencia entre dos mundos, la separación de lo religioso, tradición católica y la nueva apostasía con La Santa de Cáborá, como constitutivo del reconocimiento y asunción de una identidad propia; cuarto: la suspensión de jerarquías “amaos los unos a los otros pero no améis a quienes nos humillan y sólo nos procuran el odio y la opresión” (Cosío 415), la búsqueda de relaciones igualitarias entre tomoches y sus gobernantes, misma que los lleva a ser acusados de rebelión. Estas cuatro condiciones liminales, de acuerdo con Turner, otorgan modificaciones sustanciales toda vez que lo liminal dota un cambio de corporalidad *vis a vis* frente al gobierno. Al respecto Turner afirma:

Esta sabiduría (mana) que se imparte en la liminalidad sagrada no consiste en una simple suma de palabras y frases; tiene un valor ontológico, moldea de nuevo el ser mismo del neófito (Turner 110).

Según Turner esta nueva sabiduría que otorga el proceso liminal sagrado modifica ontológicamente al nuevo ser. Este es el mismo proceso que ocurre en la escena 10 “La resurrección”, ahí, Teresa Urrea se ha modificado ontológicamente en cuerpo espectacular mito y cuerpo espectacular herramienta a través de un proceso liminal sagrado; de la misma manera ocurre con Cruz Chávez y los otros tomoches en la escena 14 “El reencuentro”, donde las condiciones liminales conforman un *communitas*, una antiestructura, esta modificación

ontológica los singulariza y los ubica en un sitio de acontecimiento una vez que se realiza la denuncia por parte de Joaquín Chávez en la escena del mismo nombre.

Para efectos de la obra, Teresa Urrea junto con Cruz Chávez son cuerpo *espectacular herramienta* que se enfrentan al “orden social”, así son interpretados en la escena “La denuncia”:

LAURO CARRILLO

Don Porfirio: [...] solicitamos órdenes urgentes para sofocar el nacimiento de una rebelión [...] en el pueblo de Tomóchic. [...] contemplan rebeldía y poca cooperación con las disposiciones del gobierno y poca tolerancia a las órdenes de los ministerios de ley y de culto. Las prédicas de la llamada Santa de Cabora se han extendido a la región y son sin duda, causa de la torpe y endeble insurrección (Cosío 416).

En la obra, la rebelión es interpretada bajo los términos: *desobediencia al gobierno e intolerancia a los ministerios de ley y culto*, es decir, contra la ley estatal y contra las leyes de culto; además, la causa de la rebelión se atribuye a las prédicas de la Santa de Cáborá, desde la perspectiva estatal se encuentran fuera de la ley, su desobediencia no necesita ser interpretada bajo ningún argumento que pueda sostenerse, lo que los ubica en un sitio de acontecimiento, en un al borde del vacío. El resto de la escena corresponde al mandato de sofocamiento en la voz y presencia del presidente Porfirio Díaz:

PORFIRIO DÍAZ

Enterados estamos que Teresa Urrea, hija bastarda de don Juan Tomás Urrea, hacendado y vecino del Rancho de Cabora en Sonora, realiza rebelión contra el régimen. Dice curar males la mocosa además de criticar al gobierno. Ya hay alboroto entre Pimas y Yaquies. No toleraremos ni una rebelión por chica que sea Sofóquela de inmediato. [...] Contra Tomochic las fuerzas federales (Cosío 416).

La escena fiel al acontecimiento recalca de manera nítida la orden de sofocamiento implacable.

3.10 Teresa Urrea y Cruz Chávez como cuerpo *espectacular herramienta*

En el encuentro de Teresita y Cruz se articula una mezcla de consuelo maternal y erotismo, estas figuras en su gestualidad resguardan una corporalidad en reposo:

14.- El encuentro

De extremos opuestos Teresita y Cruz avanzan el uno hacia el otro. Al estar de frente, Cruz impresionado, cae conmovido, de rodillas ante ella la toma de las piernas, es un encuentro de mística sensualidad y de asombro mutuo (Cosío 420).

Esta escena construye una atmósfera cuya plasticidad deja suspendida la acción política de Cruz, la configuración teleológica de Teresa se suspende en un estar-ahí-mítico al ofrecer una suerte de consuelo materno. El estatismo se acompaña por la composición de símiles y metáforas: *las fieras y las presas*, oficiales y tomoches respectivamente. El divorcio con el Estado es un hecho. Las escenas 14 y 15 se ligan en el oficio a la Santa de Cabora, ahí se abre nuevamente un espacio ritual:

Escena 15.- El retorno

Los tomoches realizan un oficio. Conforme se realiza la plegaria, atraviesan la escena los santos mencionados. Hay fervor, júbilo, fe.

MUJER

Santa Barbarita dice que en sueños le hablan los ángeles, que es su padre San José, hombre predestinado por Santa Teresita de Cabora para iluminar nuestra oración. Y dice San José que en Chopeque está Cristo vencedor de los ejércitos dador de pan y gloria eterna para aquellos que nos alimentamos de su cuerpo y su sangre. ¡Oh, Santa Barbarita! Oh, Cristo del Chopeque y Santísima María de los desvelos, cura de lo imposible, salvedad de los impuros cuerpos sagrados en la noche maldita, Oh, tierra de sus santos ángeles, reciban a sus soldados de Dios.

Entran Cruz y Manuel seguidos de varios hombres. Vienen empolvados, sucios. Cruz mira fijamente a los reunidos.

CRUZ CHÁVEZ

Si el hombre nos ha olvidado, si nos arrincona como coyotes, acojámonos a la Santa sombra del cielo y por su gran poder que todo, que todo, sea hecho.

Cruz avanza hacia la gente. Abraza a una mujer, luego a otra. Los demás se abrazan también. La posibilidad de la muerte en el aire.

(Cosío 421).

Esta ceremonia proyecta de nuevo la configuración del proceso liminal ocurrido en la escena 10 “La resurrección”, ahora son Cruz y el resto de los tomoches quienes transitan por el proceso liminal sagrado, ahí son modificados ontológicamente. Ahora son un *cuerpo espectacular herramienta* desde un cuerpo instrumento de lo político, su función teleológica es la de soldados de Dios para su defensa. En el último diálogo de Cruz hay un reconocimiento, su anagnórisis lo lleva a saber que su condición es otra frente al Estado. Ahora constituyen un *communitas*, una antiestructura, esta modificación ontológica los singulariza y los ubica en un sitio de acontecimiento.

3.11 *Tomóchic* como cuerpo espectacular escena

Aquí se muestra el proceder fulminante de las fuerzas marciales y de la severidad de sus acciones, niños, ancianos y mujeres son conscriptos y aniquilados. El personaje de la Medrano acompaña líricamente las hazañas, generando una atmósfera cambiante a través de palabras clave: desconsuelo, luz, oscuridad, protección, miedo, duda, fuerza, audacia, vigor. Este recorrido pasional, patémico genera ritmos, salidas y remansos ante las acciones violentas descritas:

Penumbra, humo. En alguno de los extremos del foro arde una hoguera.

Cruzan figuras en la oscuridad: algunos soldados y vecinos. Entre el silencio sobresalen murmullos, sollozos apagados. En la parte superior derecha, una pequeña colina de cuerpos desmadejados; una mujer y algunos hombres toman otros cuerpos, tendidos en el suelo, y los acomodan sobre una burda carreta. Cruza la escena el General Rosendo Márquez, quien con actitud marcial proclama:

ROSENDO MÁRQUEZ

En contestación a su atenta comunicación de usted, fecha 17 del presente, en que a nombre del H. Ayuntamiento de esta ciudad, se ha servido darme un voto de gracias por el triunfo que obtuvieron las armas del supremo gobierno contra los fanáticos y enemigos de la sociedad en el pueblo de Tomóchic, me es altamente honroso manifestar a usted para que con su digno conducto llegue al conocimiento de esa respetable asamblea, que agradecido por los diferentes conceptos que me honra, este cuartel general, así como el jefe de la columna expedicionaria de operaciones, General José María Rangel, y demás Jefes, Oficiales y tropas a mis órdenes, que con valor y abnegación consiguieron la pacificación de ese importante distrito serrano, nos congratulamos de haber procurado cumplir con nuestro deber, reanimados por los patrióticos sentimientos del Gobierno Central de la República, a fin de obtener sólidamente la grandiosa obra de paz, que es la base del progreso para los pueblos.

Noviembre 23 de 1892. General Rosendo Márquez (Cosío Osuna 388).

Cosío Osuna utiliza el comunicado del General Rosendo Márquez a Porfirio Díaz⁴⁰ para la composición de esta escena. El inicio de la obra es perturbador, por un lado, la aparición de un despliegue de cuerpos apilados, la manifestación lúgubre de las mujeres que entre sollozos remueven los cuerpos desmadejados, cuerpos espectacular objeto y la voz que en contraste

⁴⁰ Véase De Rosendo Márquez a Porfirio Díaz, Guerrero, octubre 17, de 1892, AUIA/CPD, f. 015879.

habla de la pacificación del distrito serrano. Esta escena deja la impronta violenta del acontecimiento. Esto se presenta de manera inicial al argumento general de la obra. Ahí ofrece la visión descarnada del acontecimiento, la imagen cruda de una muerte anónima. Cosío lleva al espectador al acontecimiento de manera cronológica, condensando cada pasaje histórico con su propio conflicto que va *in crescendo* la tensión de la obra, mostrando los argumentos de las partes en cada escena: los diferentes reclamos de los tomoches ante las injusticias por parte de los caciques y representantes del cantón Guerrero, las complicaciones por la sequía, los conflictos por las elecciones estatales y presidenciales, los decretos políticos emitidos por Díaz, la devoción por la Santa de Cáborá contra la intermitencia de la Iglesia católica en el cantón, los desacuerdos con el cura Castelo, la necesidad de defender su propio culto ante las autoridades políticas y religiosas, las acusaciones por el asalto a la conducta minera de Pinos Altos, hasta la escalada de la violencia por el uso de la fuerza estatal, los comunicados o boletines entre oficiales para el sofocamiento del levantamiento y por último la materialización de los personajes tomoches pos-mortem. En este tránsito se despliega el *cuerpo espectacular escena*, la obra comienza con el final funesto del acontecimiento, la escena abre la atmósfera inicial de la obra:

ANTONIA LA MEDRANO

Ay Tomóchic, Ay 1892... Se oye raro el fragor de tus ríos. Vuelan auras y zopilotes sobre las casas, sobre las labores, sobre los cuerpos quemados. Nomás el ruido de cerros y los montes de alrededor de Tomóchic también se nos empezaron a ir. Antes hasta la rayita morada del horizonte era nuestra, después ya no. Los únicos que podían ir más allá del pueblo eran los chanates y las codornices. Las tierras alrededor se nos fueron. Así eran las cosas antes de que nos mataran (Cosío Osuna 389).

Antonia la Medrano en este soliloquio constituye un cuerpo espectacular atmósfera, el paisaje

lúgubre del desarraigo, la simulación encarnada activa al espectador en la enunciación de los cuerpos quemados, la mirada cerrada; al horizonte, a los montes, obturan los límites visuales, espaciales de las tierras caminadas por los tomoches ahora muertos. Esto también constituye un cuerpo espectacular escena de la Medrano toda vez que el personaje-actante está muerto. La relación de los tomoches con el territorio y la tierra es íntima, es la de una madre, *mater tellus*, que provee el sustento y toda forma de vida, en libertad. En la Medrano, vemos el arraigo interrumpido por parte de Porfirio Díaz en pos de la modernidad.

La escena de los muertos cepilla a contrapelo la historia en el sentido de Benjamin, los muertos de pie, con voz propia, constituyen un cuerpo espectacular escena, manifestación conceptual y representativa, más allá de mostrar un cuerpo vulnerado la intención es la de manifestar conceptualmente una postura allende a la vida, una aspiración a la justicia, a la dignidad:

19.- Los muertos

Hay penumbra. Aparecen los personajes de uno en uno. Sus rostros son difusos. Hablan al público. Toman un lugar sobre el suelo.

HOMBRE

Nos tuvieron como seis días y a tire y tire. ¡A darle a los jefes!, nos dijo Cruz...seis días. Ya no sé más... pero en ese tiempo no nos hicieron nada...nada.

HOMBRE MAYOR

Yo estaba ahí detrás del altar. Le prendieron fuego a la puerta y luego a las vigas. Repartimos rodajas de papa, dizque para la sed. Entró mucho humo y todo se hizo negro. De eso me acuerdo.

MUJER

[...]

Salimos corriendo. Cuando corríamos afuera de la Iglesia nos dispararon.

[...]

HOMBRE

Yo me les dejé ir de frente. Les tenía coraje. Ayer habían hecho una fiesta en mero enfrente de nosotros. Puro miedo, puro miedo...

CRUZ CHÁVEZ

Al final, cuando ya estaba todo perdido, me puse a pensar mucho, me acordé de Tomóchic cuando yo era un niño. Me acordé de sus ríos y de sus tiempos de lluvia. Me acordé de Reyes y de mi tío Joaquín y me dio gusto. Les ganamos. En eso estaban cuando llegaron los soldados del general Rangel. A mí ya me habían herido en una pierna. Nos agarraron a siete, nos miraban raro. Los pobres tenían más miedo que nosotros, más miedo que nosotros. [...]

Telón (Cosío Osuna 427).

El cuerpo espectacular escena como instancia, se muestra bajo la ironía de presentar a los actores muertos portando el concepto, la idea: *humillación vs dignidad, precariedad vs equidad, sometimiento vs libertad, violencia vs respeto a la vida, discriminación vs igualdad, explotación vs trabajo, desplazamiento vs territorio, injusticia vs justicia social*. Hay plasticidad en la escena, dota a los cuerpos de la capacidad de regenerarse; los cuerpos en escena, después de ser lesionados, constituyen cuerpos del tiempo o en palabras de Malabou: “el tiempo vuelto cuerpo” (Ma. Lo orgánico y lo temporal como irrupción violenta, se plastifican en cuerpo espectacular escena desde la injusticia. *Tomóchic* de Cosío Osuna peina a contrapelo y configura la gestualidad del cuerpo espectacular que se manifiesta performáticamente como gestualidad plástica. Sus rasgos constituyen el carácter ontológico-político del acontecimiento histórico en la obra. El Plan Restaurador de la Constitución Reformista, se gestualiza, sus conceptos se constituyen en procedimiento acontecimiental desde la conformación en lo histórico.

CAPÍTULO IV

Del cuerpo espectacular mutilación al cuerpo espectacular ontológico: La violencia social y política en *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda.

Nadie sabe lo que un cuerpo puede

Baruch Spinoza

Lo que llamamos “narcotráfico” no es un proceso simple ni uniforme.

No es un proceso que se desenvuelva en un solo plano.

Tampoco actúa bajo un solo criterio o una sola lógica [...].

“Narcotráfico” resulta, pues, un término de cierta ingenua simpleza”

Carlos Montemayor

En este capítulo se analiza la manera en que la fuerza estatal y su diseminación como violencia social producto narcotráfico, formula la patemización entendida como estadio o los estadios corporales exacerbados donde recrudece la vivencia convulsa, esta vivencia convulsa se manifiesta tanto en el actante/personaje como en el espectador. La vivencia convulsa modifica ontológicamente al cuerpo, convirtiéndolo en cuerpo de sufrimiento, como *cuerpo*

espectacular mutilación, entendido este como el grado de afección producto de la violencia política que lo ha lacerado; o en *cuerpo espectacular ontológico*, donde su existencia y realidad no es otra, la violencia lo sitúa en ese *estar-ahí*, que evita toda significación adyacente a lo que *es y enuncia*.

En el presente análisis de *Contrabando* identificamos al cuerpo espectacular como mutilación evidente en las figuras de Conrada, Jacinta y Damiana, respectivamente, cuerpo violentado, grado de afección corporal. Se perfila por la pérdida de un ser querido, de relación consanguínea o familiar producto de la violencia social y política. Este concepto se desprende de enunciaciones como las de Javier Sicilia, poeta, ensayista y novelista mexicano, quien, tras el asesinato de su hijo en 2011, se convierte en activista. En una entrevista publicada en el *Chicago Tribune* en 2016, enuncia: "Es como estar mutilado, como rehacer la vida después de que te quedó mutilada la mitad del cuerpo. Sí puedes hacer la vida, pero ya no es la vida misma, ya no es la plenitud de la vida" (Sicilia). Partimos del uso de la palabra mutilación, ya que expresa de manera directa una condición que se articula después de haber sufrido la pérdida de su hijo, producto de la violencia desatada en México durante la llamada "guerra contra el narco". Bajo circunstancias similares aparece en 2010 *Diario de una madre mutilada* de Ester Hernández Palacios Mirón de Editorial Ficticia, ganadora del premio Testimonio Carlos Montemayor convocado por el Instituto de Bellas Artes en 2011. Obra escrita a partir de la muerte de la hija de Ester quien fuera asesinada al tratar de escapar de un secuestro en compañía de su esposo, el título articula la condición referida por Sicilia, mutilación, de la palabra referida retomamos la mutilación entendida bajo las condiciones que reelabora Catherin Malabou en el libro: *Los nuevos heridos De Freud a la neurología- pensar los traumatismos contemporáneos*. De acuerdo con Malabou podemos articular nuestro concepto bajo la premisa de que esta mutilación proviene de lo que designa como "traumatismos sociopolíticos" y que al reformularse en el cuerpo marca una condición de estos cuerpos,

producto de la violencia social y política. A esto podemos agregar una tercera noción que permite ampliar el concepto referido para nuestra articulación del cuerpo espectacular mutilación que se traslada a la escena como parte de ese “impacto del acontecimiento”. Al respecto retomamos una condición más, que es la del miembro fantasma, elaborada en el libro *El cuerpo-Un Fenómeno ambivalente*, de Bernard Michel, quien articula el concepto de miembro fantasma para explicar la sensación que ha quedado en el cuerpo tras la mutilación uno de sus miembros. Argumentaremos que la pérdida de un ser querido produce una mutilación análoga y una lesión-afección a nivel cerebral y corporal que sufre el personaje en escena. Esta es la condición de los personajes que da motor a *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, como veremos.

La articulación teórico-conceptual del cuerpo espectacular como ser ontológico, se establece en el vínculo entre semiótica de las pasiones y ontología, la articulación de la diferencia ontológica y el *Dasein* heideggeriano con el cuerpo como dispositivo semiótico para trasladarlo a la escena, entendida como espacio de sentido. En el artículo: “El principio de inmanencia y la diferencia ontológica”, de Adrián Bertorello. En el teatro las posibilidades semióticas se multiplican -en – con- a través- del cuerpo-. El cuerpo abre un espacio semántico que se organiza en torno a la tensividad de la percepción y a la foria de la sensibilidad como precondiciones de la significación. Esta tensividad fórica se articula hacia la vulnerabilidad del cuerpo producida por la violencia social y política, como espacio de sentido, en *Contrabando*, su aparición tiene lugar al momento en que Damiana recrucece y reconstruye la violencia de la que fue víctima su familia en la masacre de Yepachi.

La obra *Contrabando* aparece en los años de la apertura de los lazos comerciales entre México, Estados Unidos y Canadá, que posteriormente se articulará en lo que se conoce como el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), o por sus siglas en inglés *North American Free Trade Agreement (NAFTA)*. Su antecedente es el contexto de la prohibición de

las drogas en Estados Unidos como medida política, y su posterior repercusión en la Operación Cóndor en México. Oswaldo Zavala en *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México* (2018) hace el siguiente análisis:

Con la Operación Cóndor, [...] el gobierno de México llevó a cabo la más grande movilización militar y policial antidrogas del siglo xx en el país que transformó radicalmente nuestra manera de imaginar el narco. [...] con frecuencia se reduce la política mexicana antidrogas de dos maneras: o es entendida como una mera relación de subordinación ante la hegemonía de Estados Unidos, o bien es interpretada como resultado de una ineficaz contingencia política ante la amenaza del crimen organizado. Estas visiones pasan por alto que, hasta mediados de 1990, el PRI administró con eficiencia una red de soberanía que le permitió articular un juego geopolítico en el cual el narcotráfico fue objeto de la más rigurosa disciplina de los mecanismos policiales de Estado y su soberanía. Entiendo aquí el concepto de soberanía, con Carl Schmitt, como la facultad del Estado “para decidir [su curso de acción] en torno a [una situación] de excepción”. El estado de excepción implica para Schmitt conflictos políticos o económicos que requieren medidas extraordinarias y que, como en el caso mexicano, suscita acciones concretas que en poco o nada reflejan el marco de legalidad (Zavala 75-76).

El análisis de Zavala se ocupa de explicar los caminos de interpretación del narco en México a partir de las dos posturas más reducidas del fenómeno: la de la hegemonía, influencia de los Estados Unidos e ineficaz contingencia política ante la amenaza del crimen organizado; contra la explicación que para nosotros es más compleja, pero más aceptable, la de que a mediados de 1990, se administró una red de soberanía y con ello el estado de excepción. Según Zavala, lo que articularía acciones concretas fuera del marco de legalidad.

Para Carlos Illades y Teresa de Santiago los antecedentes aparecen antes de la guerra sucia o décadas anteriores, así se menciona en su libro *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narcoguerra*:

A estas víctimas de la violencia estatal se suman los de la guerra sucia durante las décadas de los setenta y ochenta, [...] un estado de guerra, esto es, el último coletazo del Estado autoritario construido en el siglo pasado justamente a partir de la fuerza. (12).

De este uso de la fuerza del Estado proveniente de estas décadas (como se ha expresado en el capítulo I), de esa violencia, se desprenden los artefactos y personajes que constituyen el *corpus spectacular* de obras de las que nos ocupamos.

En nuestro acercamiento a *Contrabando* utilizamos el concepto patemización, referido por Greimas y Fontanille en el libro *Semiótica de las pasiones*, también lo utilizamos como simulacro pasional o recorrido pasional, indistintamente. En la constitución de los elementos pasionales en los actantes, la configuración patémica se emplea con doble eficacia: tanto el espectador, como el actante, cubren un mismo recorrido patémico cuando este se enuncia en el discurso semiótico. La patemización según Greimas y Fontanille aparece en el discurso de manera desordenada y anárquica del contenido temático, en nuestro caso el de la violencia, y pone en evidencia la aparición del recorrido pasional del actor de manera reiterada y obsesiva, es decir, la pasión aparece desbordada en el discurso de manera temperamental, esta patemización es un rol que asume el actante o personaje. Este rol patémico se traslada al espectador, una vez que recibe las formas semánticas y las patemiza. En el teatro este rol se extiende no solamente como forma semántica que se vierte en el cuerpo, pues también lo hace a partir de su extensión corporal de manera completa e inmanente. La patemización es el estadio o los estadios corporales exacerbados en que el cuerpo recrudece la vivencia convulsa,

esta vivencia convulsa se manifiesta tanto en el actante/personaje como en el espectador. La vivencia convulsa modifica ontológicamente al cuerpo, convirtiéndolo en cuerpo de sufrimiento, convirtiéndolo en *cuerpo espectacular mutilación*, entendido como el grado de afección producto de la violencia que lo ha lacerado; o en *cuerpo espectacular ontológico*, donde su existencia y realidad no es otra, la violencia lo sitúa en ese *estar-ahí*, que evita toda significación adyacente a lo que *es* y *enuncia*.

El concepto de violencia es entendido en los términos de Georges Sorel : “Los términos fuerza y violencia [...] la fuerza tiene por objeto imponer la organización de un cierto orden social en el cual una minoría es la que gobierna, en tanto que la violencia tiende a la destrucción de ese orden” (178). Sorel establece la diferencia entre fuerza y violencia, la primera es aquella que imprime el Estado, que efectúa en su ejercicio de preservación del orden; mientras que el concepto de violencia se diferencia por ser aquella que lo destruye. La distinción de Sorel permite observar dos dimensiones de la violencia: por un lado la violencia estatal como uso de la fuerza, y por otro el otro lado la violencia social.

La violencia en *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, se imprime desde estos dos órdenes, como fuerza estatal y su diseminación como violencia social. La violencia es la impresión de esta fuerza estatal diseminada y reproducida sobre los cuerpos en diferentes instancias: social, política, económica, psicológica y física. La violencia es una cuestión del cuerpo, del cuerpo sufriente, impuesta para articular cierto orden, un orden en el entramado de los cuerpos. Esta violencia se articula a través de los aparatos institucionales que el Estado promueve: militarización, contrarrestar la guerrilla, seguridad nacional, lucha contra el crimen organizado, lucha contra el narcotráfico, soberanía. La patemización de la violencia es re-articulada en *Contrabando*, en los cuerpos de sus personajes.

4.1 *Contrabando* y el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda

A Rascón Banda se le ubica como uno de los dramaturgos mexicanos de la llamada “Nueva Dramaturgia”; fue alumno de Vicente Leñero, Emilio Carballido, Hugo Argüelles. Donald H. Frischmann en su artículo “Desarrollo y florecimiento del teatro mexicano: Siglo XX”, sintetiza su trayectoria:

La Nueva Dramaturgia [...] cuyo desarrollo se remonta a las convulsiones políticas y sociales y a la masacre de Tlatelolco de 1968, [...] Temas de protesta social y de conflictos generacionales dentro de un molde realista inicial, se volvieron una multiplicidad de estilos y géneros con la influencia marcada de Brecht, tanto al nivel estructural de las obras como en sus perspectivas políticas. Frecuentemente se busca y se cuestiona la realidad frente al peso de la hipocresía de la sociedad y una sensación de impotencia (56).

Frischmann nos muestra las posturas políticas de esta generación de dramaturgos entre los que destacan: Víctor Hugo Rascón Banda, Sabina Berman, Abraham Oceransky, Oscar Liera, Jesús González Dávila, Guillermo Schmidhuber, Enrique Ballesté, por mencionar algunos. Además, evidencia la masacre de 1968 como parteaguas de sus preocupaciones. En el caso de Rascón Banda nos parece que su preocupación aparece después del asalto al cuartel de madera en 1965 y se refuerza por la masacre de 1968, continuando con el tema de la violencia estatal, social así como el narcotráfico, como el caso de *Guerrero negro* (1989). Pero donde nítidamente toma de lleno y de manera profunda la temática de la violencia estatal es en su obra *Contrabando* (1991). En este sentido la obra teatral que nos atañe es fiel al acontecimiento del asalto al cuartel de Madera de 1965, fiel a la violencia social y política como acontecimiento histórico, no porque en ella trate de reconstruir el acontecimiento del asalto al cuartel de Madera, sino por la manera en que la fuerza estatal imprime su huella. Rascón Banda, nacido en Uruachic, Chihuahua, autor del teatro del norte de México, trasciende las fronteras con su dramaturgia y genera una presencia necesaria a través de los planteamientos fundamentales de

nuestro tiempo.

La trayectoria dramática de nuestro autor toca diversas temáticas, la clasificación que Enrique Mijares hace en la compilación en *Umbral de la memoria, Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (2010) presenta la siguiente división: La construcción de lo femenino, Mitos y Sueños, El teatro del crimen, La vocación social y Otras voces, otras fronteras. En esta última temática y contexto se enmarca según Mijares, *Contrabando*, estrenada en el Teatro Benito Juárez el 3 de agosto de 1991 en el IV Gran Festival de la Ciudad de México. Según las referencias cronológicas que aparecen en el libro *Contrabando* Ediciones El Milagro (1993), se trata de los mismos años en las que se desarrollan los sucesos en Yepachi y donde Santa Rosa de Lima se transforma de un poblado pacífico a una zona violenta a causa del narcotráfico. En el prólogo al libro *Contrabando* Gloria Harmony (1993) escribe acerca de lo narrado por el personaje Damiana Caraveo: “Para Damiana, la que cuenta la historia más estremecedora - quizá porque está basada en un hecho real muy doloroso y publicitado-” (9). Según esta cita podríamos presumir que lo que acontece al personaje Damiana Caraveo en la obra se trata de un testimonio de la vida real, que Rascón Banda trae a la escena teatral.

Magdalena López Hernández en su artículo: “Entre las balas y el *pop*: La ficcionalización del narco en dos novelas mexicanas”, escribe acerca de *Contrabando*:

[...] la obra de teatro *Contrabando* expone y problematiza la situación del narcotráfico que viven los habitantes de la sierra de Chihuahua y que, para 1991, ya comenzaba a proyectarse en el resto del país. [...] Rascón Banda estructura la historia de tres mujeres vestidas de negro que se han visto envueltas en el mundo de las drogas, [...] por la muerte del marido, el hijo, el amante y la pacífica vida en Santa Rosa que ha sido intervenida por el peligro de los narcotraficantes y los judiciales (43).

Para López Hernández la inscripción de *Contrabando* está en el tema del narcotráfico, lugar recurrente cuando se busca ubicar esta obra; por nuestra parte, el tema central de *Contrabando*

es la violencia social y política y su articulación en un *cuerpo espectacular mutilación y cuerpo espectacular ontológico*, en la singularidad de sus personajes. Al respecto de la novela del mismo nombre, ésta, se construye bajo la impresión de la fuerza estatal, a la cual se refiere Diana Palaversish de la siguiente manera:

[...] devastados por la violencia perpetuada tanto por el ejército federal y los paramilitares, como por la guerrilla y los narcotraficantes quienes, como dirían los personajes de la novela de Rascón Banda, “vienen a ser lo mismo” (126).

Palaversish retoma el planteamiento central de la obra y la novela, la disolución de las partes entre oficialidad y criminales que: “vienen a ser lo mismo”. La violencia social y política se representa en el artefacto nítidamente. Al respecto de la violencia, Mayra Gann en el artículo, “El teatro de Víctor Hugo Rascón Banda: Hiperrealismo y destino”, escribe: [...] late en sus obras una violencia patente o latente, [...] un realismo ya poético, ya “verdadero”; que este dramaturgo se preocupa fundamentalmente por la situación de la mujer y de los oprimidos [...] (77).

Gann enfatiza que la violencia es un componente presente en las obras del chihuahuense, donde la preocupación está en las mujeres y en los oprimidos, en quien recibe o alberga la injusticia. Esta violencia social y política articula cuerpos vulnerados. Maya Navarrete coincide con Gann al expresar que: “la muerte y la violencia están presentes en [...] sus obras, como el detonador de la acción, la culminación de esta o su razón de ser” (Navarrete 95). Este es el caso de *Contrabando*, la violencia social y política son el detonador, su razón de ser. El artefacto es al mismo tiempo el documento y el testimonio que evidencia la singularidad de cuerpos vulnerados.

María Bonilla en su artículo: “El teatro de Rascón Banda: injusticia y violencia en tiempos de desorden”, explica:

[...] mira la identidad y la pertenencia desde la herida abierta de la injusticia, desde la radiografía descarnada de la consecuencia inevitable de la injusticia, [...], ocupándose de sangrientos problemas sociales del México contemporáneo, en la mayoría de los casos, elaborando historias reales. (190).

Para Bonilla los recursos dramáticos que elaboran su teatro son: la injusticia, la violencia, historias reales, problemas sociales del México contemporáneo. La primera de las violencias en que se articulan algunas de sus obras, es el abandono como violencia económica y la imposibilidad de acceder a recursos básicos. Bonilla enuncia:

[...] la violencia generada por la conformación misma de una estructura social que ha asumido como justa, la pobreza, la degradación y la violación de los derechos básicos [...] de conflictos armados, [...] la necesidad de tener derecho a casa, alimento, educación, salud, [...] niveles de violencia insondables y profundos: violencia en el desmembramiento del tejido social, con la muerte de un sistema de poder sostenido por el padre, el compañero, el caudillo, en donde la madre, la mujer, la esposa, la hija, quedan en el vacío social y emocional [...] Conrada, Damiana y Jacinta en Contrabando [...] (192-193).

Ante esta descripción y caracterización de algunas obras de Rascón Banda podemos ver la manera en que se articula y reproduce la violencia social y política de manera estructural, sean estos acontecimientos señalados como históricos; conflictos armados, educación, desmembramiento del tejido social, donde los personajes más vulnerables son las mujeres, concretamente en los tres personajes de esta obra: Conrada, Damiana y Jacinta.

Bonilla enuncia las interrogantes a las que nos acercan las obras de Víctor Hugo Rascón Banda:

[...] como escritor, estructura y da espacio a una serie de interrogantes éticos [...] ¿Quién ejerce la violencia? ¿Cuál es el marco jurídico, histórico, social y emocional del

ejercicio de la violencia? [...] ¿Cómo se sobrevive a la violencia y se continúa siendo humano? [...] ¿Cómo se vuelven a unir los pedazos de lo que se nos ha roto por dentro? [...] ¿Cuánto cuesta la vida de un hombre? ¿Cuánto cuesta su identidad, su razón de ser? [...] (195-196).

Estas interrogantes éticas que María Bonilla pone de relieve tienen que ver con una condición ontológica de sus personajes, cuando la violencia como impronta modifica al *ser*, a los cuerpos. El uso de la fuerza estatal o la violencia social se convierte en artefacto estético que transforma la condición y constitución del cuerpo. Cuerpos vulnerados, *cuerpo espectacular mutilación* y *cuerpo espectacular ontológico*.

4.2 El autor como postura ética y el personaje del Escritor

La violencia va hilvanando los testimonios para dar cuenta del drama que se vive en Santa Rosa, y en México por extensión. El personaje del Escritor coincide con el mismo Rascón Banda, su indicio, como lo dijera Olga Harmony:

Al principio parecería que el escritor –llamado con malicia Víctor Banda– fuera el que manifestara ese punto de vista, pero la contradicción entre sus palabras y sus acciones le confiere una ambigüedad que lo descalifica como portavoz del dramaturgo. Puede ser o no un agente. Puede ser o no un poeta de regreso a su pueblo en este caso confirmaría la tesis Brechtiana de que no se puede escapar a una circunstancia social inmediata y sangrienta (8).

Entendemos que el personaje ya no es el autor, sin embargo, es evidente que los hechos en la ficción son la reelaboración de hechos reales. Así como lo enuncia Harmony, las injusticias que padecen los personajes y Rascón Banda no pueden escapar de una circunstancia social inmediata y sangrienta. Así en la Escena III:

Damiana: Y tú, ¿eres narco?

Escritor: (*Pausa. La mira sorprendido.*) ¿Cómo dice?

Damiana: Sí. Narco.

Escritor: (*Sonríe forzadamente.*) No.

Damiana: Es que miras muy raro.

Escritor: Así veo yo. La vista es muy natural.

Damiana: También te veo facha de judicial.

Escritor: ¿También por la vista?

Damiana: Por la pistola.

El Escritor deja de sonreír. Se descubre un costado y se saca del cinto una pistola 38.

La observa, la vuelve a guardar.

Escritor: Me la prestaron. Voy a cazar liebres más tarde.

Damiana: ¿Eres o no eres judas?

Escritor: Cómo cree. Afortunadamente no tengo necesidad.

Damiana: ¿A qué te dedicas, entonces?

Escritor: Soy escritor.

Damiana: Ah, escritor... (*Pausa larga. Damiana reflexiona.*) Pues cuenta en tu periódico lo que me pasó, para que se me haga justicia.

Escritor: No soy periodista. Soy poeta.

Damiana: Ah, ya veo. ¿Y qué escribes?

Escritor: Poemas.

Damiana: Ya. Versos. Para que los reciten los niños en las escuelas.

Escritor: No esa clase de versos.

Damiana: No sabía que hubiera de otros.

Escritor: Escribo poemas para sacar mis demonios interiores (*Rascón Banda 47*).

En la escena, Damiana busca que su historia sea contada, publicada, para que, como ella afirma,

se le “haga justicia”. La escena articula un juego implícito, donde el personaje del escritor al decir que no es periodista lo evidencia como poeta, tanto en el plano de la obra como en su referente extra escénico. Víctor Hugo Rascón Banda realiza un ejercicio periodístico a través de la obra, sin importar que la obra tenga, o no, un referente verídico, tiene un referente social inmediato que refleja con fidelidad la realidad nacional mexicana. Así *Contrabando* articula una performatividad, a través de la denuncia; hay una postura ética en el autor que se hace explícita. Coincidimos con la enunciación de Diana Palaversish acerca de la postura ética:

Por postura ética me refiero, desde luego, a la responsabilidad personal y al compromiso moral que asume un autor ante el momento histórico que vive y el tema que narra, y cuyo resultado es una obra que tiene un profundo impacto [...] y contribuye a la comprensión del predicamento existencial y del sufrimiento del otro. (121).

Esta responsabilidad personal, compromiso con el momento histórico se articula en y desde *Contrabando* como postura ética y performativa hacia el espectador.

4.3 *Contrabando* cuerpo espectacular mutilación

La obra presenta una anécdota sencilla en apariencia que se gesta en la Presidencia Municipal de Santa Rosa de Lima (municipio de Uruachi, Chihuahua): un escritor, una operadora de radio y dos mujeres más, aguardan los radiotelefonemas recurrentes y distorsionados de un aparato caduco, roído y poco funcional (mismo que representa las relaciones políticas y sociales de Santa Rosa con la capital, Chihuahua). Allí el personaje de El Escritor espera respuesta y comunicado de la capital, durante su espera en la sala de la Presidencia Municipal se van destejiendo las historias de sus personajes: El Escritor, Conrada, Jacinta y Damiana. Entre las historias se perciben conversaciones entrecortadas de la radio. La obra consta de cuatro escenas. Escena I: Conrada ha perdido a su hijo el Candelo por herida de bala, a causa de trabajar en la siembra de marihuana. Conrada aceptó el trabajo de radiotelefonista bajo las

órdenes del presidente municipal, de quien se presume está vinculado al trasiego y siembra de marihuana. En la escena II: Jacinta ha perdido a sus hijos y a su esposo José Dolores, presunto narcotraficante y ganadero. El padre de Jacinta y sus hermanos fueron golpeados por judiciales hasta que el primero quedó parapléjico en las indagaciones policiales. Escena III: La familia de Damiana Caraveo fue acribillada en su propio rancho, Los Táscales. Ahí Damiana fue capturada y acusada de ser líder de una banda criminal dedicada a la siembra y trasiego de marihuana, encarcelada por más de un año en la penitenciaría estatal. Damiana aguarda al presidente municipal a quien acusa de su captura y de quien piensa vengarse. El escritor espera un telefonema, se convierte en el escucha de las historias de las tres mujeres. Escena IV: Se perciben conversaciones entrecortadas de la radio: entre gente del gobierno, entre narcotraficantes y entre ambas partes. La situación se complica al llegar al final de la historia de Damiana Caraveo y al cruzarse las conversaciones radiotelefónicas, donde se informa que el ejército se acerca vía helicóptero y por tierra. Jacinta anuncia que mataron al presidente municipal en un enfrentamiento donde hubo muchos muertos. Jacinta, asustada, anuncia que gente viene bajando la loma y sale de la sala. Damiana saca un arma de su bolso y dispara contra el letrero que dice “Presidencia Municipal”. Por último, un personaje más, un hombre con ametralladora en mano entra en la escena y dispara una ráfaga contra el escritor, quien muere en escena.

Los tres personajes mujeres constituyen cuerpo espectacular mutilación, cada personaje somatiza y patemiza un perfil de mutilación. El *cuerpo espectacular mutilación*, entendido como el grado de afección producto de la violencia que ha lacerado a los personajes, representado en Conrada, su grado de afección se articula tras la pérdida de su hijo El Candelo, de quien se dice fue abatido por las fuerzas castrenses desde un helicóptero, mientras se encontraba trabajando un plantío de marihuana. El personaje de Jacinta es el segundo personaje que articula un cuerpo espectacular mutilación, ella ha perdido a su esposo José Dolores de

quien se presume fue un traficante que se hizo pasar por ganadero. José Dolores conoció a Jacinta durante las fiestas del tercer Centenario de Santa Rosa, de donde Jacinta fue reina, José Dolores se presentó como ganadero y al poco tiempo le pidió matrimonio; la obra deja entrever las relaciones de José Dolores con el trasiego de drogas, así como, el hecho de estar estado casado con otra mujer. José Dolores no regresó desde que una mujer lo sacara pistola en mano de casa de los padres de Jacinta. Damiana Caraveo es el tercer personaje que articula un cuerpo espectacular mutilación, Damiana espera al presidente municipal de Santa Rosa, en ella se encuentra el mayor grado de afección, su familia entera, así como trabajadores del rancho de su propiedad, fueron acribillados por hombres armados en Los Táscates, Yepachi. Damiana escuchó las ráfagas de ametralladora desde Santa Rosa y acudió a una población cercana llamada el Madromo para pedir ayuda a policías judiciales estatales de Chihuahua. Al acudir a su propiedad a revisar lo que sucedía, fueron embestidos a fuego abierto, ocasionando la muerte de los judiciales y de Teófila, su hermana embarazada, quien la acompañaba. Damiana fue capturada, golpeada y llevada a la penitenciaría estatal, donde fue acusada de ser líder de una banda de narcotraficantes. Damiana acusa al presidente municipal de sembrar “chutama”, es decir, marihuana. Damiana cree que el presidente municipal estuvo involucrado en su captura, ya que en repetidas ocasiones él le pidió le vendiera el rancho Los Táscates. En el desarrollo de estos encuentros los personajes narran los episodios en torno a sus propias dolencias, sus afecciones. Santa Rosa es el lugar donde se deja ver, de manera clara, el cambio de las dinámicas sociales producto del cultivo y trasiego de marihuana.

4.4 Conrada y Jacinta cuerpo espectacular mutilación

En la escena I, en el personaje de Conrada, encontramos la primera mutilación, cuerpo violentado:

[...]

CONRADA: El Astolfo dice que él no lo mató. Que ya habían acabado de sembrar. Que las matitas estaban naciendo ya, así de altas, y que las iban agregar tres días más, antes de devolverse. Que el Candelo le pidió prestado el rifle 22 para matar un conejo que porque ya estaba cansado de comer pura tortilla con sal, y que como era un rifle viejo de su abuelo, al que había que golpear la cacha despacito, así, en una piedra, antes de dispararlo, para que se aflojara el tiro, que el Candelo le pegó muy fuerte en la laja y que el tiro se le fue al corazón.

Damiana: Qué casualidad, ¿no?

Conrada: ¿Cómo voy a creer eso?

Damiana: Muchos dicen que no fue así. Que otros sembradores, enojados porque el Astolfo y el Candelo les habían ganado esa rinconada tan escondida, más allá de los Otates, lo venadearon desde la otra banda del río y amenazaron al Astolfo por si hablaba.

Conrada: Don Lauro piensa otra cosa. Cree que le dispararon desde un helicóptero, porque la bala no parecía de 22. Era de bala expansiva. Sólo el Astolfo sabe lo que pasó. Si él fue, me voy a cobrar la vida de mi hijo con la suya.

Escritor: No va a querer hablar

Conrada: Le voy a sacar la verdad con esta daga, último recuerdo que me queda del Candelo. No. Miento. También tengo su camisa azul con su sangre seca y con un agujero así, por donde se le fue la vida. En la bolsa de su camisa encontré unas semillitas de hierba que el inocente olvidó o que guardó, quién sabe (Rascón Banda 23).

El diálogo hace evidente el primer momento en la obra donde se registra el drama en torno a la prohibición de la siembra de marihuana, así como los roces entre sembradores por las tierras más ocultas, presumiblemente el ejército hizo su aparición y mató al Candelo.

En Conrada localizamos la primera mutilación producida por la pérdida del Candelo, su hijo, extensión corporal desde su función materna y por qué no decirlo, la peor de las mutilaciones, mutilación corporal, toda vez que su hijo ha sido parte de su cuerpo. No hay palabra en nuestro idioma que signifique la condición de una madre que pierde a su hijo por muerte o extravío, esta condición no se semantiza, en una palabra, solo se somatiza y/o patemiza. El pañuelo y semillas de marihuana llenan acaso, aquél hueco que atravesara la bala del corazón del Candelo. Hay en Conrada un deseo por saber la verdad, un deseo de venganza. La multiplicidad de versiones genera la sospecha sobre cómo fue su muerte, pero cada versión en su contundencia muestra la realidad fragmentada de los hechos, esto permite la reconstrucción de esa realidad por parte del espectador-lector y personajes, este recurso dramático mantiene la tensión necesaria en su construcción. En Conrada su mutilación y deseo por ver a su hijo deja una huella repetitiva en la imagen de su partida:

Conrada: Al Candelo lo voy a seguir viendo como lo vi aquella noche. Fuerte, animoso. Como lo vi cuando me asomé a la trinchera y él se fue silbando con el Astolfo. Como lo vi subir por el Camino Ancho y perderse en el arroyo de Los Amoles. Como seguí viéndolo, ahí, hasta que amaneció y pegó el sol (Rascón Banda 21).

En Conrada, la mutilación también se perpetúa en una imagen inconclusa, la repetición esparce espacialmente su dolor. Para Greimas la pérdida se traduce en una suspensión tímica, esto se conceptualiza como el poder isotopante del sufrimiento. Es el poder isotopante la manifestación reiterada de la pérdida, ahí los ideolectos y sociolectos se reiteran, Conrada tras la pérdida de su hijo articula la somatización de los celos, los celos se patemizan por una pérdida de lo que cree le pertenece, esta pérdida acciona la función pasional de los celos a partir de la suspensión de la función tímica. Greimas y Fontanille explican: “[...] suspensión de la dimensión tímica: el cuerpo del celoso se tiene que callar y tomar prestadas otras vías

diferentes de las del conflicto del viviente y del no viviente para manifestar, calladamente, su sufrimiento” (262).

Este silencio y repetición constituyen su afección, el lazo corporal o cuerda donde se articulan las resonancias de su recuerdo. Esto también se traduce en apego, ya que, al morir su hijo, el presidente municipal le ofrece trabajo, su necesidad no es solamente económica, sino que de alguna manera su permanencia a ese trabajo se liga al recuerdo de su hijo. Este *cuerpo espectacular mutilación* opera bajo la patemización de la violencia del narcotráfico. En ella se articula el deseo por tener a su hijo, su hijo arrebatado por aquella bala.

Su polifonía es también una figura poliédrica, sus fases aparecen como homotecias a lo largo de los diálogos. La atmósfera y ambientación ocurre a través de la intervención de diferentes piezas musicales, corridos, artefactos culturales que resuenan en las calles de Santa Rosa de Lima, fuera de la Presidencia Municipal; corridos que interpelan a producir la atmósfera y ambientación de la obra que sirven de catalizador ante la efervescencia de la escena. Los corridos aparecen obscuramente, intercalándose en la polifonía y creando cuadros intertextuales, que constituyen la columna vertebral de la composición teatral.

En la primera escena de la obra aparece en una de las acotaciones: “[...] *De la calle llega la música de un conjunto norteño que toca Contrabando y traición. [...]*” (Rascón Banda 14). Siguiendo esta acotación, “Contrabando y traición”, es el primero de los corridos invocados por el autor, consideramos, que de este, se toma la primera parte del título para dar nombre a la obra, podemos decir, que el autor la intitula “Contrabando”, y entiéndase la “traición” como violencia, rescoldo de lo que esto implica, drama central de la obra: soberanía como situación de excepción, asesinatos, criminalización de ciudadanos, trasiego de armas, plantíos de marihuana. Los corridos aparecen de manera intermitente en la obra, no son puentes musicales, pues la inserción de estos genera la atmósfera en la que se desarrolla la obra.

Escena II, aquí se hace evidente la violencia en Jacinta, primera reina de las Fiestas del

Tercer Centenario, quien deslumbrada en su juventud por la ostentación de un joven traficante, pierde gracia y belleza, tras la desaparición de su amante. En Jacinta se encuentra la segunda mutilación, este personaje sufre la ausencia de su esposo y padre de sus tres hijos. Una mujer pistola en mano va en búsqueda de José Dolores y lo saca de la casa del padre de Jacinta:

II

[...]

Jacinta: Luego José Dolores se bajó y me gritó hacia el balcón que no me preocupara, que la iba a llevar hasta el tren de San Juanito para embarcarla a Culiacán. Y se fueron. Fue la última vez que vi a José Dolores. Que lo vi en persona, quiero decir, porque de día y de noche lo traigo aquí, metido en el pecho y en la frente, y oigo su voz gruesa que me dice: “No se desespere, mi reina, aguánteme un poco más” (Pausa). Y a veces siento sus manos aquí y acá que me tocan y sus brazos fuertes, apretándome, y su aliento aquí en la nuca y en el cuello. ¿Me estaré volviendo loca? (Rascón Banda 41).

La violencia que padece Jacinta es la del extravío o desaparición de su esposo, mismo que se dedicaba a la compra-venta de ganado. No hace falta decir mucho al respecto: de inmediato el texto nos remite a la elucubración más recurrente y que hemos cristalizado, la más obvia, la más obvia en escena y que también se encuentra en el imaginario cotidiano de manera constante, la de al leer en los periódicos o enterarnos en los noticieros de algún vecino o pariente desaparecido, es porque tiene un “vínculo con el narco”. Para Jacinta la desaparición ocurre como un lastre que le impide separarse de la imagen viva de su esposo, por eso lo materializa en sus alucinaciones, “lo traigo en el pecho y en la frente” lo escucha y lo siente literalmente, “a veces siento sus manos aquí y acá que me tocan y sus brazos fuertes, apretándome, y su aliento aquí en la nuca y en el cuello” al grado de cuestionarse su propia cordura. Hay ahí una mutilación corporal, neural. De eso da cuenta Judith Butler cuando dice que:

La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente contruidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros susceptibles de violencia a causa de esta exposición (46).

Los cuerpos dejan ese hueco, esa entidad que al desaparecer vulnera los estadios que aún eran enlazados en una coordinación, cuerda y cordura de la presencia completa:

Jacinta: Ésta que ve aquí en persona es y no es la misma. Soy y no soy. Soy en parte (Jacinta se acerca al cartel de las fiestas del Tercer Centenario. Lo mira.) Todavía quedan por aquí algunos de esos carteles pegados en las tiendas y en el billar. Ni me parezco, ¿verdad? [...] (Rascón Banda 29).

Para Jacinta, su cuerpo se quedó mutilado, se quedó en otra parte, se quedó petrificado o momificado en la imagen lejana del cartel publicitario, al no ser completada por la presencia de José Dolores.

4.5 Mutilación como mecanismo dependencia y complicidad

Las mujeres en *Contrabando* conforman un perfil de mutilación, son *cuerpo espectacular mutilación*. Hay en Jacinta y Conrada un hueco que llenar, algo fue desprendido de su cuerpo, esta falta, desmembramiento neural, de alguna manera tiene una localización espacial que se transforma en dependencia. Su mutilación articula un vínculo emocional con su agresor, esto hace que se justifiquen las acciones de quien ha impreso la violencia en sus cuerpos, la Presidencia Municipal articula y posee aquello que les fue arrebatado. Esto es utilizado por el presidente municipal, quien cobra mayor poder simbólico al no aparecer en escena. La economía de su poder político hace que se subordinen y se conviertan en cómplices de la misma injusticia que padecieron, la herida está ahí, el dolor está presente y es el lazo que las ata. Así Conrada se justifica:

CONRADA: Eso reclámaselo al gobierno. El presidente no tuvo la culpa.

DAMIANA: Que me lo sostenga en mi cara. Él fue quien nos echó a esa gente encima.
¿Dónde está, a ver? ¿Por qué se me esconde?

CONRADA: Fue a recorrer los ejidos.

DAMIANA: Fue a ver sus siembras de chutama, diría yo. Él está detrás de todo.

CONRADA: No le levantes falsos.

DAMIANA: Todo se sabe, Conrada. Todo. Tú lo defiendes porque te tiene comprada con ese trabajo que te dio, después de lo de tu muchacho (Rascón Banda 17).

El gobierno ha instalado en ella un doble poder, le ha quitado al Candelo, mutilación articulada en vínculo emocional, su ausencia ha sido suplida por medio del sustento económico, que el mismo Candelo buscaba darle, a través del trabajo ilícito de siembra de “chutama”; ahora la figura de autoridad del munícipe le otorga ese sustento.

La misma atadura económica se ejerce en Jacinta, una vez que ha perdido a José Dolores y las comodidades:

José Dolores me puso casa en Hermosillo, amueblada de todo a todo, me compró una troca nuevecita, automática, y me enseñó a manejar para que yo hiciera mis compras. Me abrió una cuenta de inversiones y una cuenta de cheques en Bancomer. Qué días pasamos. Tan luego nos íbamos a Mazatlán, a una casa en la playa que tenía allá, con alberca y dos lanchas de motor, como a Tijuana, a una casa en el mejor fraccionamiento residencial, [...]. O nos íbamos a su rancho cerca de Nogales, con ganado fino, pasto artificial y casas para los peones (Rascón Banda 35).

La seguridad y ostentación económica expresada por Jacinta le había otorgado cierta movilidad social. El factor económico es determinante para ocultar o bien desentenderse de las actividades de su esposo. Las propiedades y los autos ponen de relieve la carencia o poca actividad económica de Santa Rosa de Lima antes del cambio producido por la actividad ilícita.

Así en las siguientes líneas:

JACINTA: [...] Un día que vine a Santa Rosa me empezaron a contar de la mafia [...] yo no creía nada. Sí, notaba que el pueblo ya no era el de antes. Como que se veía más movimiento, más gente forastera, más dinero, [...] (Rascón Banda 35).

La incredulidad ante lo ilícito es expresada por Jacinta: “yo no creía nada”. El cambio económico había llegado a Santa Rosa y formó complicidades. Una vez que Jacinta ha perdido a su esposo, la Presidencia Municipal constituye la única manera de sobrevivencia en Santa Rosa:

Volví aquí y me encontré con que hasta acá habían pegado los judas. Maltrataron a mi familia y buscaron por toda la casa, revisaron cuarto por cuarto [...]. A mi papá, que les hizo frente, lo golpearon mucho y a mis hermanos también. Mi mamá se escondió en el monte, con las niñas. Tuvo que intervenir el presidente municipal, por eso le tengo aprecio, para que soltaran a mi papá, que desde entonces ya no puede caminar [...] (Rascón Banda 41-42).

La violencia impresa por las mismas autoridades constituye también una doble articulación de sometimiento y agradecimiento. La fuerza estatal y la violencia social ahora son una misma y esta acción confunde a estos personajes que entran al mismo juego de dependencia, la violencia articula el vínculo emocional a causa de la mutilación.

En el caso de Damiana Caraveo no ocurre lo mismo, pues su afección la ha dejado fuera de esta dependencia ya que ha perdido todo. Comenta Risso Nieva “[...] Damiana [...] Para la mujer, el narcotráfico requiere de la complicidad del gobierno y el costo de este delito, que ella entiende como una afrenta al pueblo, está cuantificado en vidas humanas” (84).

Como detalla Risso Nieva, esta complicidad de la que Damiana es consciente, no ejerce sobre ella ninguna atadura, su mutilación deja a Damiana fuera de la complicidad que se desarrolla en Conrada y Jacinta, ella se ha convertido en el chivo expiatorio tras su captura. En cuanto a la Presidencia Municipal lo único que busca es venganza.

4.6 Damiana Caraveo: Cuerpo espectacular mutilación y cuerpo espectacular ontológico

Damiana es el personaje donde se concreta el mayor peso de las mutilaciones. *Contrabando* se construye como un texto articulado por cuatro testimonios, donde descansa la violencia social y política en el cuerpo, *cuerpo espectacular mutilación*, sus personajes cuentan su historia. Damiana Caraveo pierde toda su familia en la matanza de Yepachi, ahí, ella misma termina encarcelada y torturada, acusada de ser cabecilla de una banda de narcotraficantes.

Escena III. La violencia a la que es sometida Damiana merece nuestro análisis:

III

[...]

DAMIANA: [...] Iban tranquilos, como si nomás anduvieran revisando. Al traspasar la puerta de atrás, donde está una lila y unos cobertizos, se oyó la primera descarga.

[...]

DAMIANA: Agáchate, le dije a Teófila, y me tiré al piso de la cabina, pero la tonta se quedó mirando de frente hacia la casa. Me levanté para tirarla al piso, pero en eso, de una ventana de la casa, salió una ráfaga como de ametralladora y rompió los vidrios de la camioneta. Sentí un ardor en el hombro izquierdo. Apenas si podía creerlo. ¿Estaré soñando?, pensaba. ¿Será una pesadilla?

[...]

DAMIANA: Levanté la cabeza y alcancé a ver al chofer de la camioneta caído sobre el volante, con borbotones de sangre que le salían del cuello. Teófila quedó recargada en el asiento, muy derechita, con los ojos abiertos, tapándose el estómago con las manos y con una hilera de balazos que le atravesaba el pecho de lado a lado, como una lista roja. Se me nubló la vista. Me tapé la cabeza con las manos y me hice bolita en el piso. Se oían gritos, insultos y la voz del comandante dando órdenes. De las ventanas, de los

balcones, del techo, de las puertas de abajo nos seguían disparando muy fuerte. Apenas si se oían los balazos de los judiciales del Madroño.

[...] (Rascón Banda 56-57).

Así, la primera “descarga”, la descripción y disposición de la escena ofrece una suerte de cuadro visual y sonoro: imágenes que configuran una atmósfera de estupor. “¿Será una pesadilla?” Dice Damiana. La repetición secuencial mutila las relaciones paradigmáticas que producen la significación, como se presenta en el diálogo: “la hilera de balazos que le atravesaba el pecho, de lado a lado, como una lista roja”, o bien: “alcancé a ver al chofer de la camioneta caído sobre el volante, con borbotones de sangre que le salían del cuello” ahí la afección llega anticipadamente a través de la simulación encarnada:

La simulación encarnada hace exactamente eso. Además, lo más importante, la simulación encarnada y el sistema de neuronas espejo, apuntalan la idea de compartir los deseos o intenciones comunicativas, significado y referencia, así como conceder las condiciones necesarias de paridad en la comunicación social⁴¹ (Gallese, 2007).

Este proceso permite que lo que sucede en el cuerpo de quien es visto se reproduzca en el cuerpo de quien presencia visualmente el acto en otro cuerpo. La relación metonímica impide estar en el plano consciente, instalando un vínculo semiótico al cuerpo de espectador-lector. La representación se quiebra, se esquivo la mirada del espectador para acudir al plano de lo irrepresentable.

Estas imágenes albergan el desplazamiento producido por una narración de objetos ya deshumanizados. Contemplación o estupor, aquí Damiana, actante narrativo lo patemiza, aunque lo hace a partir de estados de estupor o contemplativos. Damiana sufre una

⁴¹ *Embodied simulation does exactly that. Furthermore, and most importantly, embodied simulation and the mirror neuron system underpinning it provide the means to share communicative intentions, meaning and reference, thus granting the parity requirements of social communication [...]* (La traducción es mía).

condensación donde el cuerpo, al sentir anula al sentir mismo. Greimas lo explica a partir de Spinoza:

De acuerdo a Spinoza la pasión nace de cierta dimensión de la articulación de la dimensión pragmática, sobre todo del campo somático, con la dimensión cognoscitiva: la competencia del sujeto pragmático es un espectáculo para el sujeto cognoscitivo, y es este espectáculo, organizado como “pasión”, el que entonces afecta a la competencia del sujeto cognoscitivo mismo. [...]

Por un lado un funcionamiento como este se encuentra fundado en el principio pasional más universal que existe, aquel que postula la unidad del sujeto mismo, la interdependencia de las diferentes instancias que lo componen; además, el mismo mecanismo de engendramiento de las pasiones –y en consecuencia, los algoritmos deductivos que las construyen– tiene su origen en el proceso que, de acuerdo a nosotros, homogeniza lo exteroceptivo y lo interoceptivo por la mediación de lo propioceptivo, proceso creador de la existencia semiótica misma: por ello, lo que afecta [...] al cuerpo, y la afectación del cuerpo puede convertirse en un espectáculo pasional [...] (91).

Es decir, los planos de afección forman una secuencia, los actantes patemizan lo narrado en primer plano, para después hacerlo en el espectador.

Solamente se sabe desde dónde viene la agresión, pero no quien la perpetra, Rascón Banda mantiene la ambigüedad sobre quien perpetra el ataque, esto construye un efecto de incertidumbre sobre quienes representan la fuerza estatal, o quienes son los criminales. Este recurso es utilizado nuevamente en la escena IV, la falta de reconocimiento sobre quien ejecuta el ataque magnifica la impresión de la violencia.

La violencia que se percibe abre un espacio contemplativo, una escisión, un quiebre en la percepción en el diálogo:

Escritor: ¿Cuánto tiempo duró el tiroteo?

Damiana: No sé. Media hora. Una hora. Quién sabe. Uno no puede sentir el tiempo. ¿Dónde estoy?, pensaba. Estoy atizando la estufa para hacer el almuerzo porque ya va a llegar mi esposo Rogelio. O estoy muerta, hecha bola en una fosa del Camposanto. O estoy en el infierno y así pago mis pecados. O estoy naciendo otra vez, de la panza de mi madre. O estoy moribunda en la camioneta de los judiciales (Rascón Banda 57-58).

Nacer o morir, un límite, estado de indecibilidad, al borde del vacío, esta ruptura es el espacio dimensionado en el cuerpo, en ese *estar-ahí, cuerpo espectacular ontológico*, su existencia y realidad no es otra, lo sitúa en esa condición, que evita toda significación adyacente a lo que *es* y *enuncia*. La violencia continúa:

Damiana: (Se dirige al Escritor.) Cuando estaba en el suelo sentí que me daban una patada en el costillar. Alcé la vista. Sólo vi botas, rifles, cuernos de chivo, pistolas. Hice un esfuerzo y me paré. En la casa no se veía nadie, pero yo estaba rodeada de más de veinte hombres que me miraban con los ojos rojos, muy enojados.

[...]

Damiana: Pensé correr hacia el camino por donde llegamos, ¿pero cómo? ¿Hacia dónde? (Rascón Banda 60).

Este estado de indecibilidad genera una atmósfera de estupor. La violencia sigue:

Dos hombres movían a Teófila y al chofer y los esculcaban. Otros fueron saliendo de la casa, de la huerta, del granero. Vi al comandante del Madroño tirado junto a una camioneta. Vi cómo varios hombres se acercaban a los judiciales del Madroño y les daban un tiro en la cabeza, con una calma que parecía que lo hacían con gusto. Me tapé los ojos para no ver. Me van a matar. No debo ver lo que hacen para que no me maten. Me voy a dejar caer, porque me van a matar. No quiero morir parada. Aflojé las piernas y me dejé caer, boca abajo, para no ver cuando me dispararan. Pinche vieja, oí que

decían, chínguenla. (Rascón Banda 60).

El momento de indecibilidad es aquí evidente. La incapacidad de acción, *cuerpo espectacular ontológico*, estado de contemplación, estupor, la anulación de toda subjetividad. La narración continúa con cierta incredulidad por parte de El Escritor:

ESCRITOR: ¿Y las demás? ¿En qué llegó tanta gente?

DAMIANA: Cuando la camioneta se movía escuché los motores de varias más, no sé cuántas, que se nos iban juntando, siguiéndonos.

ESCRITOR: ¿Adónde la llevaron?

DAMIANA: No sé. No sé ni cuánto caminaríamos. Hubo ratos en que me quedé dormida, hecha bola en el piso, para no pensar y para despertar en mi casa. ¿Tú nunca has estado a punto de morir?

ESCRITOR: (Piensa un poco. Pausa.) No. Nunca. (Rascón 60-61).

El escritor cumple aquí una doble función: primero, es el tirabuzón de las historias que han sido calladas, pero también traslada al espectador la desconfianza ante lo narrado. Dicho sea de paso, la actitud de El escritor manifiesta también dos modos de apreciar lo literario dentro de la obra, además traslada la pregunta a un ¿para qué de la obra? Hay aquí una ruptura con el orden poético, para Rascón Banda hay una muerte del escritor, no solamente en el plano escénico, sino como aquel testigo que ya no puede abstraerse de cuestiones graves. La responsabilidad ante lo político, ante el estado de excepción que sucede en Santa Rosa y en México por extensión. Lo poético ha sido clausurado en la obra, en el personaje, lo poético como abstracción o reelaboración de lo político ha dejado de explicar lo político, al menos en los términos de esa figura de poeta. El estado de excepción genera esta condición donde cualquiera es el enemigo, cualquiera puede estar al borde del vacío, en el estado de lo indecible. Esto genera una experiencia estética insondable al hacer llegar al espectador a sus límites, en un *estar-ahí, cuerpo espectacular ontológico*.

La violencia hacia Damiana no cesa aquí:

DAMIANA: Oí el ruido de un tren y el silbato de la máquina. Oí ruidos de carros y voces. La camioneta se detuvo varias veces, hasta que abrieron la puerta y me sacaron. Era de noche. Me jalaron por unas escaleras y luego por un pasillo largo, lleno de puertas cerradas, hasta un cuarto. Luego otro pasillo, hasta otro cuarto más chico, sin ventanas. Me sentaron en un banco y me echaron una luz en la cara. Me hacían preguntas. ¿Cuánta gente andaba conmigo? ¿Cuál era mi verdadero nombre? ¿Cuántos campos teníamos? ¿En qué ciudades teníamos propiedades? ¿Dónde estaba el dinero y las armas? ¿Quién nos controlaba? ¿A quién conocíamos en la policía y en el gobierno? ¿Desde cuándo era yo jefa de la banda? ¿Dónde escondíamos la droga? ¿Si conocía al procurador y al gobernador y al jefe de la zona militar? ¿Si nos visitaban muchas personas?

ESCRITOR: ¿Y usted no conocía a nadie?

DAMIANA: ¿A quién iba a conocer, mi alma? Perdida en ese rancho de los Táscales.

ESCRITOR: ¿Y su marido y sus cuñados?

DAMIANA: Tampoco. Ellos habían viajado, sí; conocían gente, pero no de esas alturas. Yo nomás decía no sé. No. No sé. No. No sé. ¿Qué más podía decir? No sé inventar. Me pegaban en el estómago. No. No sé. Me metían la cabeza en el agua. No. No. No. No sé. Me echaban soda en las narices. No. No sé. No. Me desmayé varias veces, pero me despertaban con baldes de agua. No. No sé. No. No. Me dieron toques... No. No. No. No sé. Qué de cosas me hicieron... [...] Mi fotografía salió en los periódicos. (Rascón Banda 61-62).

Esta narración muestra la articulación de un discurso compuesto por las autoridades inscrito en el cuerpo de Damiana Caraveo, en él se manifiesta la fuerza estatal evidente en la obra. Ella

es convertida en un chivo expiatorio que articula el discurso del Estado a través de la violencia y su exposición pública. Como veremos en la siguiente cita se manifiesta la denuncia de Rascón Banda, donde la utilización de la fuerza estatal se legitima por el sello del narcotráfico, esto normaliza la violencia en el imaginario colectivo, toda una articulación discursiva reiterada desde los años sesenta por la Operación Cóndor, como ya se ha dicho:

ESCRITOR: ¿Y por qué fue la matanza?

DAMIANA: Hay dos versiones. La de los federales es la que salió en los periódicos. Que fueron al Yepachi a aprehender a un grupo de narcos, comandados por mis dos cuñados, que se habían escondido en el rancho. Que los federales llegaron de noche, pero que esperaron a que amaneciera para cercarlos. Que la gente del rancho se dio cuenta y opuso resistencia y los recibieron a balazos. Que cuando ya los estaban rindiendo llegó la mujer de uno de ellos, o sea yo, con varios judiciales del Estado, que eran sus cómplices y que rodearon el rancho para rescatar a los sitiados. Que la Federal se vio a dos fuegos. Que lograron capturar viva a la peligrosa Damiana Caraveo. ¿Se imagina? Con esta pinta que tengo. Qué peligrosa será quien viéndose perdida quiso quitarse la vida, pero erró el tiro y se hirió en el hombro. Que en la casa se encontró un arsenal de armas y en los terrenos del rancho una pista de aviones clandestina. Que los establos y graneros estaban repletos de marihuana. Que también encontraron un cementerio clandestino, con cadáveres de agentes federales desaparecidos; uno gringo, creo, o chicano. Eso dicen que pasó en el Yepachi (Rascón 66-67).

La versión, inverosímil al lector-espectador, otorga mayor fuerza argumentativa a Damiana Caraveo. El arsenal, la pista de aviones clandestina, los federales desaparecidos, los establos y graneros repletos de marihuana, muestran los elementos fundamentales de toda versión acerca del narcotráfico; mientras quedan opacadas las muertes anónimas e injustificadas a partir de tales sucesos.

Así, Damiana narra también la disposición articulada de los cadáveres en la siguiente escena, muestra de cómo la narración manifiesta la composición del entramado de *cuerpos espectaculares objeto*; tal como si fuera una composición cinematográfica:

DAMIANA: No lo sé de cierto. Lo sé de oídas. (Pausa.) La gente del Madroño que ayudó a recoger los cadáveres vio que algunos peones estaban en la puerta de la sala y en la ventana de la cocina. Hallaron a dos de las indias entre la pastura de las vacas y a otra en el gallinero sacando huevos. Mi cuñado Rómulo estaba en paños menores cerca de una ventana, en uno de los cuartos de arriba. (sic). ESCRITOR: ¿Tenían armas?

DAMIANA: (Pausa.) Sí. Todos tenían las armas en la mano.

ESCRITOR: ¿Es normal que en un rancho haya tantas armas?

DAMIANA: Es normal. ¿Por qué no? ¿No ves cómo anda el mundo? La gente tiene que armarse para sobrevivir. Y continúas por estos rumbos, donde se ve tanta cosa... Todos tenían las armas en la mano, como si hubieran estado disparando. Eso dicen, y puede ser, por qué no. Doña Filomena, mi suegra, y su hermana Benigna estaban hincadas en el piso, con la cabeza y los brazos apoyados en una cama, con sus rosarios en la mano, con los balazos en la espalda, como si las hubieran sorprendido rezando. Felicitas mi concuña estaba con el chiquito en brazos, bajo la mesa de la cocina. Lala, una sirvienta, estaba en la puerta de la cocina, en puro fondo y descalza. Mi hijo Rogelio estaba con unos peones en el corral de las vacas, con los botes de aluminio en la mano. Dicen que uno estaba lleno de leche. Mi hija Jaqueline estaba en el escusado que está detrás de la casa, el que usan los peones, con su cabecita destrozada. Mi marido Rogelio estaba muerto, junto a su caballo, en la trinchera de atrás, que parecía que lo iba a ensillar porque la montura estaba en el piso. Su pistola tenía las balas completas. (Rascón Banda 63-65).

Esta disposición cinematográfica, funciona como lo que Susan Sontag llama en su libro *Sobre la fotografía como memento mori*:

Casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede ser objeto de sentimientos tristes porque ha [...] decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. [...] parientes y amigos muertos conservados [...], cuya presencia en fotografías exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición, [...] (33).

Esta repetición de cuadros visuales, a la usanza cinematográfica, alberga de manera perentoria la cristalización inamovible del recuerdo de Damiana; la articulación y presencia de un *memento mori* impregnado de patetismo grotesco y conmovedor de lo que ya no existe, mortalidad vulnerable. Cuadros visuales cuya enunciación conserva parientes y amigos muertos, la apertura de un espacio que elimina algo de esa ansiedad y remordimiento por su desaparición.

Además de lo ya descrito, se muestra también la articulación de cuerpos espectacular objeto como artefactos para justificar la fuerza estatal:

DAMIANA: [...] Dicen que encontraron cinco cadáveres enterrados en la huerta. Cuerpos desnudos, envueltos en bolsas de plástico, que por acá ni se conocen, con heridas y golpes. Yo me pregunto de dónde saldrían esos cadáveres y cómo llegaron hasta allá (Rascón Banda 65-66).

Cuerpos sembrados como evidencia para el ejercicio justificado de la fuerza y ejercicio de soberanía, así se muestran como parte de la composición o estratagema del que Damiana Caraveo es partícipe. Ileana Diéguez lo comenta de la siguiente manera:

Son las producciones de una *tecné*, de una artesanía que utiliza el cuerpo y el cadáver de las víctimas como medio esencial para comunicar relatos específicos: la propagación del miedo y el reconocimiento de un poder (86).

Un al borde del vacío, esto es lo que genera la escena nacional desde ya hace tiempo. Lo que ahora se articula como estado de indecidibilidad, esta articulación es recurrente en los años posteriores en México, y que Víctor Hugo Rascón Banda perfila y, por qué no decirlo, anticipa en su dramaturgia. Carlos Illades y Teresa Santiago lo denominan estado de guerra, así lo mencionan en su libro *Estado de guerra: De la guerra sucia a la narcoguerra*:

[...] el concepto de “estado de guerra” nos parece adecuado para adentrarnos en la situación actual del país. [...] el estado de guerra es un estadio más de la violencia endémica que padece la sociedad, en particular los subalternos, frecuentemente desencadenada desde el poder estatal, sea por su acción directa y la desatención de sus obligaciones elementales o por la colusión de los servidores públicos y los órganos de seguridad con el crimen en cualquiera de sus formas y escalas, proceso que detonó con el combate a las guerrillas (12-13).

Para Carlos Illades y Teresa Santiago el estado de guerra aparece como proceso que detonó el combate a las guerrillas. Violencia endémica desencadenada por el poder estatal, ya sea por desatención o por acción directa, colusión de servidores públicos, órganos de seguridad con el crimen, el llamado crimen organizado. En este sentido para Illades y Santiago la guerra sucia, el combate a las guerrillas y la narcoguerra forman parte del mismo proceso. La impresión de la fuerza estatal y la violencia social endémica generalizada.

Podemos decir que la violencia conlleva, en el mayor de los casos, a crear estados de repetición fraguados ante la injusticia. Si no somos capaces de definir la justicia al menos podemos ubicar la injusticia, la injusticia se ubica en el cuerpo, se imprime en el cuerpo, en estadios corporales. Es el cuerpo el receptáculo la injusticia, es el cuerpo que busca sentido después de la injusticia. Estos cuerpos permanecen en el estadio en que fueron violentados de manera más o menos permanente y, en su búsqueda de sentido, describen estados de cosas que reflejan sus estados de ánimo adormecidos por una ensoñación que impide el actuar consciente. Lo que buscan es la repetición verbal, en el plano de la enunciación isotopante tratan de articular una salida que interrumpa su afección, al no ocurrir esta interrupción, tras el proceso narrativo, es necesario volver a narrar-hablar lo sucedido. La injusticia es somatizada, esta impronta compone un estado de ser de contemplación violenta. Todo esto es lo que carga el cuerpo de Damiana, así como todos los demás personajes del drama en diferentes grados. Es a través de la narración que se perpetúa su dolor, que no duelo: la narración es capaz de continuar en una acción deficitaria, perenne y recurrente tras la mutilación, la afección intransitiva solamente se verbaliza:

DAMIANA: [...] Ay, quién pudiera llorar así. Pero a mí se me secaron los ojos, porque ya estoy muerta. Empecé a morir cuando galopaba hacia el Madroño. Morí en la balacera de Yepachi. Y seguí muriendo en la cárcel. (*Mira hacia la oficina del presidente.*) ¿Dónde estará ese cabrón? Ya se me hace que le va a comprar su tienda a Jacinta. (*Al Escritor.*) Ya se me hace que te va a dar las actas que buscas. (*A Conrada.*) Ya se me hace que te va a cambiar a Chihuahua. Mientras yo esté aquí él no va a aparecer. No quiere que le vea los ojos cuando me dé la cara. Es que el contrabando y la traición no se llevan. En la cárcel yo comía venganza. Soñaba venganza. Estoy muerta, pero la venganza me sostiene. Voy a empezar con él y no me voy a detener. Cuando me vean pasar por los caminos, la gente dirá: allá va Damiana Caraveo, la

muerta en vida, buscando venganza. Es que la traición y el contrabando son cosas incompañadas [...] (Rascón Banda 71).

El grado de afección, *cuerpo espectacular mutilación*, expresa la rabia desbordada, hay una gangrena en su propia carne, “muerta en vida”, bulle la sangre, un orden de ideas también desbordadas y des-organizadas; es decir, al borde del vacío, una experiencia estética insondable. Para Greimas estas ideas se articulan como inadecuadas:

La articulación pasional de lo cognoscitivo sobre lo pragmático es considerada como perturbadora ya que la modificación de las facultades [...] deriva explícitamente de ideas llamadas “inadecuadas”; ahora bien, por definición, las ideas inadecuadas son aquellas que llegan [...] bajo la influencia de las afecciones del cuerpo y que, [...] pueden estar “mutiladas y confusas (91).

La injusticia semiotizada y somatizada, la afección llega a producir sus propios terrenos ineluctables y donde, por omisión, marca su impronta y es albergada en el cuerpo. Es la violencia social y política semiotizada y somatizada en injusticia; es el cuerpo aquella arpa de la que habla Ruggieri, citado por Gabrielle Sofía:

El cuerpo, con sus músculos es como un instrumento musical, [...], un gran arpa [sic]. [...] El cuerpo tiene más músculos que el arpa de cuerda. Los músculos del cuerpo suenan por su autor. La música corresponde a las vivencias objetivas generadas a partir del juego de tensiones de los músculos (173-174).

Es la violencia una forma sonora, una resonancia, una injusticia percutida que suena y resuena en el cuerpo, en los cuerpos: del espectador, de Víctor Hugo Rascón Banda, de Conrada, de Jacinta, de Damiana, en el lector, en los presentes; impronta en tanto injusticia. Su plasticidad no tiene excedente, hace explotar, *plastiquage*, ya ha explotado, se ha deformado, se ha descarnado, ha quedado gangrenada, muerta en vida, gangrena-plástica-adherida al hueso.

Malabou explica:

[...] la plasticidad designa, en histología, la capacidad que tienen los tejidos para regenerarse luego de haber sido lesionados, los procesos de cicatrización y curación [...] “el explosivo plástico” de donde provienen “hacer explotar” [*plastiquage*] y “explotar” [*plastiquer*] [...] la plasticidad es en ella misma plástica; su modo de ser es igual a sus significados. Caracterizando la recepción y la donación de forma [...] ella misma evoluciona y toma nuevas formas desde el suelo griego del arte hasta [...] la materia plástica y del terrorismo. [...] la plasticidad de la plasticidad se sitúa en los extremos: de un lado, la figura sensible que es la toma de forma [...]; del otro, el aniquilamiento de toda forma. [...] la explosión [...] (88).

En términos de histología, lo que pudiera ocurrir es la cicatrización de un tejido dañado. De un lado, la figura sensible que es la forma, pasando desde el arte hasta el terrorismo. Hay en el cuerpo de Damiana, justo lo contrario, lo del otro lado, el aniquilamiento de toda forma, la explosión, hacer explotar, *plastiquage*, lo que ya ha explotado, gangrena-plástica-adherida al hueso.

4.7 *Contrabando* al borde del vacío

En la última escena se muestran ciertos indicios acerca de la descomposición de Santa Rosa, la violencia se desencadena, se construye un al borde del vacío. Ahí, el cruce de radiotelefonemas se dispara y detona una suerte de confusión. Los llamados de Chihuahua, la intromisión de narcotraficantes en los canales radiales utilizados por los oficiales, la interferencia y ruido, una noticia inesperada, propician la crisis que ahora se avecina en la escena IV:

IV

Se escucha en el radio un sonido fuerte y la voz de una mujer, distorsionada por la transmisión. Conrada se pone en actitud de alerta.

Voz: Santa Rosa, Santa Rosa, aquí Chihuahua, adelante...

Conrada corre hacia el radio y toma el micrófono. La voz sigue llamando.

[...]

CONRADA: Adelante, adelante, Chihuahua. Es Santa Rosa. Te escucho.

Voz: Qué bueno, Santa Rosa, qué bueno, ¿cómo estás...?

CONRADA: Muy bien, Chihuahua, muy bien. ¿Por qué no entrabas? [...] adelante...

Voz: Problemas, Santa Rosa, problemas, pero ya se arregló, adelante...

CONRADA: Me da gusto, Chihuahua, me da gusto. Tengo una llamada urgente a la procuraduría al 16-29-06, de parte del señor Banda, señor Banda, adelante.

DAMIANA: *(Se acerca a Conrada.)* Mi mensaje también es urgente.

En el radio entra la voz de un hombre.

VOZ HOMBRE: Mulatos, Mulatos, Mulatos, aquí Navojoa, adelante.

CONRADA: Sigue hablando, Chihuahua, sigue hablando.

Esta frecuencia no es suya.

VOZ MUJER: Afirmativo Santa Rosa, afirmativo. Tengo varios radiogramas. Dos urgentes. Uno para el presidente municipal y otro para Damiana Caraveo, adelante.

CONRADA: El presidente no se encuentra, Chihuahua, no se encuentra, adelante.

VOZ HOMBRE: Navojoa, Navojoa, la siembra ya está lista, pero manden comida, manden comida...

CONRADA: Sigue hablando, Chihuahua, sigue hablando.

Aquí está Damiana Caraveo, Damiana Caraveo.

VOZ HOMBRE: Oye Navojoa, aquí no tenemos para la raya... [...]

CONRADA: Adelante, Chihuahua, adelante... Sigue hablando para que salgan...

VOZ HOMBRE: Nos vamos a seguir metiendo, mamacita, a seguir metiendo.

VOZ MUJER: ¿Cómo dices, Santa Rosa, cómo dices? Negativo.

CONRADA: No hagas caso Chihuahua, no hagas caso. Son narcos, son narcos...

VOZ MUJER: Negativo, Santa Rosa, negativo, no te escucho...

VOZ HOMBRE: Yo sí te oigo, mi cielo. Ven a vernos. Estamos muy solos en las barracas, muy solos...

CONRADA: Adelante, Chihuahua. No escuches a esos mafiosos, son mafiosos.
(Rascón Banda 73).

Los mensajes radiales constituyen varios registros dentro del drama, por un lado muestran la secuencia directa de las comunicaciones entrecruzadas o intervenidas entre los canales oficiales y los del crimen, donde se establece una relación de complicidad o contubernio; por otro lado, la composición construye un discurso en que narcos, criminales, van a continuar entrometiéndose en los asuntos del estado y viceversa. Además ubica geográficamente zonas allende al estado de Chihuahua, zonas que pertenecen al Estado de Sonora, Navojoa por ejemplo. En el radiofonema Navojoa se trata de comunicar con Mulatos, municipio de Sahuaripa, localizada con los límites de Chihuahua. Además, evidencia las condiciones precarias y vulnerables de los sembradores ante la diseminación de la violencia. La escena sigue arrojando más información:

VOZ MUJER: Afirmativo, Santa Rosa, afirmativo. Anota el radiograma para el presidente, el presidente. Urge mucho. Lo trajeron antier. El teléfono de la procuraduría está ocupado, ocupado...

[...]

CONRADA: Adelante, Chihuahua, adelante, pero sigue insistiendo. Aquí tengo al señor Banda. Le urge, le urge.

VOZ MUJER: Afirmativo, afirmativo. De parte de su hermano, de su hermano al presidente municipal. Que los soldados van para allá, para allá, cambio.

CONRADA: (*Mientras anota.*) Afirmativo, Chihuahua, afirmativo, adelante.

VOZ MUJER: Por tierra y en helicópteros. Que salieron ya, salieron ya, adelante.

CONRADA: Oye Chihuahua, oye Chihuahua, ¿que no están prohibidos esos mensajes?, ¿no están prohibidos?, adelante...

VOZ MUJER: No sé, Santa Rosa, no sé. Yo soy nueva.

CONRADA: ¿Cómo dices, Chihuahua, cómo dices?, cambio.

VOZ MUJER: Si me corren del radio me dará trabajo Caro

Quintero... (*Se escuchan risas.*) Adelante.

CONRADA: ¿Que quién te dará trabajo, Chihuahua?, ¿trabajo?, adelante...

VOZ MUJER: Cuando salga, Santa Rosa. (Rascón Banda 74).

En estos mensajes se advierte la aproximación del ejército, en helicópteros y por tierra, comunicado que presenta dos días de retraso. El mensaje va dirigido al presidente municipal y lo envía su hermano. Los mensajes siguen mostrando varios registros, el personaje del Escritor quiere comunicarse a la procuraduría con urgencia, según el mensaje de Conrada, la respuesta de Chihuahua (voz de Mujer) afirma que el teléfono está ocupado. Los dos últimos mensajes de la cita aluden a que hay información prohibida para ese medio; la respuesta deja entrever que si corren a la operadora de Chihuahua le dará trabajo Caro Quintero⁴² cuando salga de la

⁴² Caro Quintero es un famoso narcotraficante mexicano encarcelado en la década de los ochentas: “En los años 80, Rafael Caro Quintero era conocido como el mayor productor de marihuana de México. En una de sus propiedades, [...], ocurrió la mayor operación contra las drogas en la historia del país: más de 10.000 toneladas cultivadas en el rancho El Búfalo fueron destruidas. Caro Quintero ordenó secuestrar a quien descubrió el cargamento, el agente de la Administración de Control de Drogas estadounidense (DEA, por sus siglas en inglés) Enrique Camarena Salazar, así como al piloto mexicano Alfredo Zavala Avelar.” (Nájar). Caro Quintero, fue liberado tras cumplir con su sentencia y nuevamente apresado en 2022 y extraditado a los Estados Unidos por la acusación de los mismos actos ilícitos.

cárcel. La escena resulta irónica y cómica una vez que se menciona al personaje en cuestión, las “risas” en la acotación lo evidencian, se trata de una situación cómica por parte de la operadora, broma interna en la obra. La escena continúa hacia su impronta violenta y desenlace:

[...]

JACINTA: ¡Lo mataron! ¡Lo mataron!

[...]

JACINTA: Hubo un encuentro en el retén del entronque. Mataron al presidente. Hay muchos muertos.

[...]

JACINTA: Vienen bajando la loma. Ahí vienen.

DAMIANA: Que vengan. Yo vine a otra cosa. *(Damiana se dirige a la puerta que dice “Presidente Municipal”: Saca la pistola y apunta hacia el rótulo.)*

No me voy a quedar con las ganas. *(Damiana dispara toda la carga de la pistola, que luego guarda en su red.)*

[...]

CONRADA: *(Le da una llave que saca del seno a Jacinta.)*

Abre su oficina y quema todos los papeles del escritorio.

Jacinta abre la puerta de la oficina del presidente municipal y entra. El Escritor va tras ella. Conrada tira al piso todos los radiogramas que están sobre la mesa y los expedientes del archivero. Les prende fuego con un cerillo.

[...]

Conrada y Jacinta salen a la calle, de prisa.

DAMIANA: (Al Escritor.) ¿Y tú no te vas? Quién eres realmente? Si fueras escritor escribirías que hoy le quitaron un pelo al gato. Que hoy le cortaron una pata al ciempiés de Santa Rosa. (Pausa.) ¿Quién eres, muchacho, eh?

El Escritor se dirige al radio que empieza a zumbar.

VOZ MUJER: Santa Rosa, Santa Rosa, Santa Rosa, adelante...

DAMIANA: ¿De qué lado estás?

[...]

DAMIANA: El contrabando y la traición son cosas incompatibles...

Damiana mira al Escritor. Pausa. Se vuelve y sale. El Escritor toma el micrófono.

ESCRITOR: Chihuahua, Chihuahua, Chihuahua, aquí Santa Rosa, adelante...

Se escuchan balazos y gritos que provienen de la calle. El Escritor continúa llamando en el radio. Conrada entra corriendo pero cae a la entrada acribillada por una ráfaga de metralleta. El Escritor se vuelve y la mira, luego le da la espalda y sigue en el micrófono.

ESCRITOR: Chihuahua, Chihuahua, Chihuahua, por favor respondan ... Adelante...

Aparece en la puerta un hombre con una metralleta en la mano. Podría ser un judicial o un narcotraficante vestido con ropa de la región. Escucha brevemente al Escritor. Luego dispara una ráfaga sobre él. El Escritor cae sobre el mostrador. El hombre sale. El Escritor se mueve, todavía con vida. De sus ropas cae una grabadora al piso. El Escritor se queda inmóvil. Las luces del lugar bajan de intensidad. Se escucha en la grabadora la voz de Damiana.

VOZ DAMIANA: ¿Quién eres realmente? Si fueras escritor escribirías lo que pasó en Santa Rosa. ¿Quién eres, muchacho? ¿De qué lado estás? El contrabando y la traición son cosas incompatibles, pues..."

Oscuro final (Rascón Banda).

La escena entra *in tensa res* cuando Jacinta anuncia que mataron al presidente municipal y además hay muchos muertos. Se muestra la complejidad de relaciones entre los personajes, actores sociales de cada hecho y sus responsabilidades, su singularidad está implicada en cada espacio de operación del sistema que marca su conscripción. El sitio de acontecimiento se articula en ese proceso donde todos están implicados, solo la fuerza estatal (representada por los soldados) es capaz de estar por encima de la máquina en un al borde del vacío.

Por último, damos cuenta del primer montaje, gracias a una nota al pie en la primera edición de 1993 a cargo de Ediciones el Milagro. Dicha nota describe otra versión del final de la obra, en el montaje de Enrique Pineda:

[...] el Escritor habla por radio y, de pronto, de la calle llegan ciento ochenta disparos de ametralladora que destruyen todos los cristales de las ventanas, cuyos trozos caen sobre los espectadores de las primeras butacas. El Escritor muere en una caída espectacular. El espacio se llena de humo, las luces se apagan y sólo la llama del calentador ilumina el escenario. El autor estuvo de acuerdo con este dramático y efectivo final (Rascón Banda).

De cualquier manera la escena dispone la colusión entre oficiales y criminales, donde queda diluida la posibilidad de identificar la intervención de la fuerza estatal o la violencia; aquí la violencia desborda el espacio escénico, ahora el espectador también está implicado, ahora el sitio de acontecimiento traspasa su estado de indecibilidad al espectador, quien tendría ahora que asumirse como implicado, o quizá cómplice. El cuerpo del espectador es ahora un cuerpo singular en el sitio de acontecimiento, cuya escena bien puede interpelar sobre qué tipo de cuerpo espectacular asumirá.

4.8 Nueve rasgos del cuerpo espectacular

En música de balas de Hugo Salcedo ubicamos la mayoría de los nueve rasgos del cuerpo

espectacular que hemos presentado, producto del análisis de las obras en cuestión. El trayecto que hemos enunciado muestra cómo se diluye la violencia política en violencia social a lo largo de los artefactos, de alguna manera *Música de balas* condensa la representación de la violencia de manera muy clara, es decir, la fragmentación de su enunciación muestra el caleidoscopio que ha de operar el espectador para visualizar los mecanismos bajo los que actúa la violencia social y política a través del cuerpo espectacular:

Cuerpo espectacular sujeto: en *El baile de los montañeses* encontramos cuando a Fermín le dice el jefe de los soldados: “No voy a darle explicaciones de mis métodos. Usted está aquí para colaborar con nosotros. ¿O no?” (Rascón Banda 94). Es el momento en que Fermín se reconoce en su instancia de vulnerabilidad. **Cuerpo espectacular política:** aparece en la misma obra, Fermín hace valer su posición y trata de establecer diálogo con los soldados a través de un documento oficial, articulando su poder o el poder que le otorga su filiación institucional, como principio o como comando. **Cuerpo espectacular como ser ontológico:** Del que damos cuenta en *Contrabando* constituido por Damiana Caraveo en: un momento de indecibilidad, su incapacidad de acción, en un estado de contemplación, estupor, la anulación de toda subjetividad, justo en la enunciación de que han acibillado a toda su familia y judiciales que la acompañaban; ella deja caer su cuerpo para no morir de pie, en ese *estar-ahí*. **Cuerpo espectacular objeto:** Aquella pila de cuerpos desmadejados en la carreta, en la escena inicial de *Tomóchic*. **Cuerpo espectacular mutilación:** en *Contrabando*, encarnado en Conrada, Jacinta o Damiana Caraveo, cuando Damiana expresa su rabia desbordada: “Ay, quién pudiera llorar así. Pero a mí se me secaron los ojos, porque ya estoy muerta. [...] Morí en la balacera de Yepachi.” (Rascón 71). **Cuerpo espectacular como atmósfera:** en el baile de *El baile de los montañeses* cuando en la escena XX, última de la obra: “FRIDA cruza la plaza y camina entre las parejas que bailan. Los soldados la detienen, la abrazan, la vejan y la obligan a bailar. Al mismo tiempo aparece DAVID al fondo, detrás de los bailarines, cargando

el cuerpo de ROSALBA. [...]” (Rascón Banda 113). **Cuerpo espectacular escena:** *Tomóchic*, en la escena “Los muertos”, manifestación conceptual y representativa, donde más allá de mostrar un cuerpo vulnerado, la intención es la de manifestar conceptualmente una postura allende a la vida, una restitución ante la injusticia. Cruz ya muerto dice: “Al final, cuando ya estaba todo perdido, me puse a pensar mucho, me acordé [...] cuando yo era un niño. Me acordé de sus ríos y de sus tiempos de lluvia. Me acordé de Reyes y de mi tío Joaquín y me dio gusto. Les ganamos.” (Cosío 427). **Cuerpo espectacular mito:** cuando Teresa Urrea ha resucitado, se ha modificado ontológicamente en cuerpo espectacular mito a través de un proceso liminal sagrado. **Cuerpo espectacular herramienta:** en *Tomóchic*, Teresa Urrea después de resucitar, articula un *ethos* de confrontación al orden social, dice: “[...] Hay que ser dignos frente a la mala fe del gobierno y sus caciques. [...] crezca su amor como espigas entre los pobres y sean aborrecidos y secos los corazones de los ricos. [...] sólo nos procuran el odio y la opresión.” O en Cruz Chávez en la escena 19 “El retorno” Cruz Chávez dice: “Si el hombre nos ha olvidado, si nos arrincona como coyotes, acojámonos a la Santa sombra del cielo y por su gran poder que todo, que todo, sea hecho.” en la acotación “*Cruz avanza hacia la gente*” (Cosío 421), y se disponen a combatir. **Cuerpo espectacular como deseo:** pulsión y pasión que ejerce su poder y violencia, política y ética, comparte sus rasgos con política, mutilación, atmósfera, que hemos reservado para el siguiente capítulo.

CAPÍTULO V

Del cuerpo espectacular deseo al cuerpo espectacular escena: la violencia social y política en *Música de balas*, de Hugo Salcedo.

El asentimiento —dice Newman— poderoso como fuere, asociado a las más vivas imágenes, no es, por eso mismo, eficaz. Estrictamente hablando, no es la imaginación quien crea la acción; es la esperanza o el temor, el amor o el odio, los deseos, las pasiones, los impulsos del egoísmo, del yo. La imaginación no desempeña otro papel que poner en movimiento esas fuerzas motrices, y ella triunfa presentándonos objetivos bastante poderosos para estimularlas.

Sorel

En este capítulo se analiza la manera es que el cuerpo espectacular deseo se formula bajo una suerte de mito degradado de Sörel, entendido como aquella experiencia por vivir, experiencia articulada por breves composiciones de imágenes arquetípicas reelaboradas en nuestra mente por personajes-actantes, un entramado, producto de los aparatos institucionales como mecanismo de la violencia, desde el concepto de asentimiento de Newman que se constituye

como una certeza y es esa certeza o asentimiento, disposición mental, capaz de producir y desencadenar la violencia. No es la imaginación (mito) quien crea la acción sino la esperanza, el temor, el amor o el odio, los deseos, las pasiones. El objeto del deseo y las pasiones son los mecanismos que producen las acciones violentas que constituyen pequeños sitios de acontecimientos y su consecuente plasticidad en cada acto fractal de *Música de balas*.

Cuerpo espectacular como deseo: pulsión y pasión que ejerce su poder y violencia política y ética, comparte sus rasgos con política. Este concepto se articula bajo las formulaciones que se desprenden de la idea de deseo triangular como la triple relación entre sujeto, objeto y mediador enunciados por René Girard en el libro *Mentira romántica y verdad novelesca*, el concepto de mito, *mythes*, de George Sorel en *Reflexiones sobre la violencia* y el concepto de asentimiento real planteado por John Henry Newman en *Ensayo para contribuir a una gramática del asentimiento*.

El deseo en la articulación del cuerpo vulnerado se vincula a partir de una violencia que se aproxima en la medida que crece la rivalidad entre mediador y sujeto deseante, bajo esta formulación del deseo, se desprende la rivalidad entre mediador y sujeto deseante, quienes asumen su rivalidad bajo las mismas condiciones. El odio es lo que se proyecta desde la vulnerabilidad en el cuerpo espectacular deseo, en él se mezcla “la veneración más sumisa y el rencor más intenso” entre los mediadores del deseo. Esta fórmula se hace evidente en algunos de los personajes-actantes presentes en el abanico escénico que constituye *Música de Balas* según veremos.

Como hemos señalado en el capítulo I, así como en el capítulo III dedicado a *Tomochic*, el cuerpo espectacular escena se construye a partir de los planteamientos trazados por Michel Corvin en relación al espacio como disposición escénica inscrita en la contextura del lenguaje, extiende su sentido de manera abstracta, conceptual, metafísica, política, toda vez que en los artefactos analizados, encontramos una condición *sine qua non*, no solamente bajo las

condiciones que Corvin señala como metafísicas, psicológicas o políticas, sino como condición necesaria que constituye al cuerpo espectacular escena, este, debe estar muerto en escena, su muerte le otorga esta cualidad, este modo de ser escénico. En *Música de Balas* aparece en la escena: 29,882 y 29,883 en los personajes X y Y respectivamente, personajes que tras ser asesinados dialogan sobre sus vidas mientras penden de un puente peatonal.

En el tremendo paraje de sociedades en crisis el cuerpo es sacudido por terribles fuerzas que a menudo vuelcan y rompen aquellos órdenes que ilusoriamente enmarcan nuestros sistemas de creencias. La vida, la búsqueda de la felicidad, la mejora de la calidad de vida, el cumplimiento de metas, la ignorancia, el desamparo, en ocasiones los deseos más simples e inmediatos, son los que se convierten en imágenes, utopías, mitos, donde los individuos son motivados para alcanzarlos a toda costa.

Estas imágenes o mitos que detentan las clases hegemónicas se convierten en los mecanismos articuladores de la violencia, generando individuos singulares, carne de cañón que reproduce círculos de violencia complejos en las sociedades del México actual.

5.1 *Música de balas* trama y estructura al borde del vacío

La estructura de la obra está conformada por trece cuadros o escenas, cada cuadro es presentado por una cifra, un número de muertos que aparece como paratexto de su composición, un número de muertos que ha dejado la guerra contra el narcotráfico en el sexenio del presidente Felipe Calderón. Cada cifra enuncia la violencia acaecida a sus personajes-actantes, cada cuadro instala o permite presenciar instancias subjetivas de un acontecimiento, la singularidad de sus personajes los ubica en la violencia social y política del México contemporáneo. Esta sucesión de cuadros, va a construir de manera intencionada diferentes planos a partir del espacio diegético, el espacio aludido, el espacio evocado, en una mimesis dislocada y re-articulada por la palabra, cuya intención es que sus referentes sean atraídos por factores de

representación psicológica más fáciles de relacionar entre sí, pero no de manera obvia, sino bajo el malestar de atmósferas lúgubres, horribas, trágicas, pánicas, amargas, terroríficas, de estupor y consternación, en ese sentido cada escena constituye un sitio de acontecimiento.

Las trece escenas parten del paratexto “29,871” al “29,884”, la penúltima escena es presentada por dos números “29,882 y 29,883”. Para nuestro análisis seguiremos el orden textual de la obra como aparece en la colección Molinos de viento editado por la Universidad Metropolitana. Es preciso mencionar que el orden puede ser modificado sin que su alteración cambie la temática o sea capaz de evadir cada acontecimiento violento y/o las muertes enunciadas bajo la composición escénica y dramática. A este orden añadiremos subtítulos para cada escena, con la finalidad de referenciar: lo que sucede, lo que alude, o bien, quienes aparecen. Es importante señalar que el texto en su escritura y edición usa diferentes tipografías. Estas tipografías, dividen, separan, señalan o diferencian el entramado textual y político del que emergen. Las enunciaciones van articulando una intertextualidad de diferentes órdenes: periodístico, poético, documentos científicos, partes forenses, o esquemas que remiten a la frialdad de datos estadísticos, su correspondencia con la realidad periodística le otorga características documentales cuya finalidad es despersonalizar las identidades de los personajes; así, cada escena genera un dispositivo que ubica a sus personajes-actantes en singularidad, que el Estado y los *mass media* les adjudica, en ese sentido son cuerpos espectacular.

A continuación, explicamos lo que sucede en cada cuadro:

29,871 corresponde a un texto poético en verso libre cuyo tema se enmarca en la enunciación dramática del abandono, la soledad, la exclusión, falta de oportunidades, falta de dirección y sentido ante la vida.

29,872 corresponde a la enunciación de un indigente testigo de la acción de tres hombres, que arrojan un cadáver en un lote baldío en medio de la noche.

29,873 corresponde a un poema, el espacio aludido evoca el desplazamiento de una cabeza que gira desprendida del resto de su cuerpo, su madre recrea escenas de su vida, su nacimiento, canciones infantiles, su desmembramiento, la cabeza pasea por azoteas, casas, escuelas, iglesias y el lábaro patrio.

29,874 corresponde a la descripción de los efectos del hidróxido de sodio (sosa cáustica) sobre el cuerpo humano en un reporte de necropsia, esta descripción es articulada por una joven mujer, que fue violada, desmembrada y diluida en sosa cáustica.

29,875 la escena corresponde al diálogo entre un joven migrante y un ampón, el joven, dispuesto a humillarse, o asesinar, relata su plan de ascender de manera vertiginosa en el mundo del crimen para gozar de poder y un lugar en la escala social. El ampón decide asesinarlo al escuchar sus absurdas intenciones.

29,876 una balacera se desarrolla frente a un *Seven-eleven*, donde dos jóvenes, ríen desaforadamente, ante las ráfagas, entre carcajadas, uno de ellos ha sido herido, el otro yace muerto ante su llamado.

29,877 Arturo, Ana Luisa y su hija pequeña, viajan en una camioneta, se detienen abruptamente para ser testigos de un cadáver que pende de un puente.

29,878, una voz habla sobre cantantes de corridos musicales del narcotráfico, de quienes en su oficio alaban algunas personas y ofenden a familias rivales, ahí advierte sobre las consecuencias funestas de estos actos.

29879 los niños: Manuelito, Pablito y Josecito juegan a ser narcotraficantes, sus nombres representan personajes extraídos de los medios de comunicación, en este juego de sustitución de identidades, gana quien elija al más poderoso y violento, el juego, al tornarse de mayor seriedad, culmina en el enojo y amenaza directa por parte de Pablito; la amenaza consiste en que, al salir su papá de la casa, Pablito tomará la pistola de su

padre y la descargará en la cara de su compañero de juegos.

29,880, la escena opera bajo la tortura del Chimoltrufio, su torturador le narra los pasos que siguió el Chimoltrufio para asesinar al Cerebro de vidrio por mandato de un grupo rival, al final de la escena, el torturador le dispara.

29,881, una mujer joven y sus tres hijos esperan el pago de nómina de su esposo, policía muerto en cumplimiento de su deber, mientras, se improvisa una ceremonia de condecoración en el patio de la comandancia de la policía, al finalizar la ceremonia el funcionario público no tiene el cheque de nómina, pago que le correspondía al esposo.

29,882 y 29,883, dos hombres muertos conversan sentados sobre un puente vehicular acerca de sus vidas, entre la conversación bajan lentamente colgados de una soga boca abajo, donde quedan suspendidos.

29,884, en un picadero, se escuchan gritos, risas, un hombre pide cambiar un billete de veinte dólares, pregunta por el tipo de cambio, se escucha una voz en *off* que reclama a Felipe Calderón: Que no sea violento, que la violencia no es culpa del gobierno. El texto presenta un esquema a dos columnas, en la primera columna a la izquierda, la secuencia de cifras de 29,884 en adelante; en la columna derecha, aparece una lista escrita en diferentes tipografías y tamaños de fuente que enuncia: “levantón, lugar equivocado, ataúdes, plomear, ejecutar [...] (Salcedo 41).

La trama se esconde, se oculta en cada caso, en cada escena, lo más evidente es la violencia en la que nos sumerge la obra. Su despliegue es capaz de dejarnos inferir las articulaciones referenciales de sucesos completos; sin embargo, su enunciación es presentada casi sin acotaciones, lo que permite y exige un ejercicio libre para la puesta en escena. Este artefacto ocurre bajo la fluidez de sus acciones poéticas, su carácter caleidoscópico y fragmentario sintetiza los trayectos dramáticos de las tramas, produciendo plasticidad, los personajes-actantes singulares de este artefacto delinean múltiples sitios de acontecimiento.

5.2 La articulación del *cuerpo espectacular deseo* y *Música de balas*

Georges Sorel llama mito a aquellos deseos, imágenes cristalizadas por las cuales luchamos día a día en nuestra pretendida convicción de optimismo. Estos deseos o mitos -según Sorel- conforman los vehículos para la utilización de lo que llamamos violencia. En *Música de balas* de Hugo Salcedo estos mitos, estos deseos, son el detonante de la violencia social y política. Las acciones que los personajes-actantes ejecutan, tienen una finalidad concreta, un *telos*, un “mito”⁴³ degradado; es importante aclarar que en este capítulo el uso del término “mito” empleado por Georges Sorel se diferencia de nuestro concepto “cuerpo espectacular mito” donde adquiere una cualidad ontológica. En cambio, George Sorel enuncia:

[...] propuse denominar *mythes* (mitos) a esas concepciones cuyo conocimiento es de tanta importancia para el historiador: la huelga general de los sindicalistas y la revolución catastrófica de Marx, son mitos.

Como ejemplos apropiados de mil os ofrecí esos que fueron elaborados por el cristianismo primitivo, por la Reforma, por la Revolución, por los mazinistas. Quería demostrar que no hace falta analizar dichos sistemas de imágenes tal como se descompone una cosa en sus elementos; que basta tomarlos en conjunto, como fuerzas históricas, y que, sobre todo, hay que cuidarse de comparar los hechos acaecidos con las representaciones que habían sido aceptadas antes de la acción (30).

Estos *mythes* entendidos por Sorel como fuerzas históricas deslindadas de los hechos históricos son las fuerzas motrices de la acción de los personajes-actantes en *Música de balas*. Sus acciones en escena constituyen la articulación de la violencia, violencia en y desde el cuerpo

⁴³ Esto es importante y debería estar incorporado al texto porque es importante, y elaborar la propuesta de Sorel citando el texto donde define su visión del mito discutiéndolo.

como instancia. El mito social aparece en escena como mecanismo articulador de la violencia, Sorel afirma:

[...] Esos mundos artificiales suelen desaparecer de nuestro espíritu sin dejar recuerdos; pero cuando las multitudes se apasionan, entonces se puede conformar un cuadro que constituye un mito social. [...] Deriva del debilitamiento de los mitos heroicos que tuvieron tanta popularidad a principios del siglo xix. La fe en la gloria perecía, y la miopía sobre la historia se hacía predominante, al tiempo que esos mitos se desvanecían (36-37).

El concepto “mito” de Sorel es utilizado bajo una suerte de mito degradado, entendido como aquella experiencia por vivir, experiencia articulada por breves composiciones de imágenes arquetípicas reelaboradas en nuestra mente, un entramado producto de los aparatos institucionales. Para Sorel, el mecanismo de la violencia se dispara por asentimiento, Sorel cita a Newman:

El asentimiento [...] poderoso como fuere, asociado a las más vivas imágenes, no es, por eso mismo, eficaz. Estrictamente hablando, no es la imaginación quien crea la acción; es la esperanza o el temor, el amor o el odio, los deseos, las pasiones, los impulsos del egoísmo, del yo. La imaginación no desempeña otro papel que poner en movimiento esas fuerzas motrices, y ella triunfa presentándonos objetivos bastante poderosos para estimularlas (37).

Sorel se apoya en esta idea planteada por el teólogo John Henry Newman en el libro: *Ensayo para contribuir a una gramática del asentimiento* donde el *asentimiento real* constituye una certeza y es esa certeza o asentimiento, la figura de pensamiento o disposición mental, capaz de producir el mito del que hace referencia Sorel. El autor se apoya en Newman para la articulación de su idea de mito, para Newman no es la imaginación (mito) quien crea la acción sino la esperanza, el temor, el amor o el odio, los deseos, las pasiones. Es decir, el “mito” de

Sorel como imagen cristalizada por los aparatos institucionales; el objeto del deseo y las pasiones son los mecanismos que producen las acciones. En este sentido la imaginación conduce a la acción, es decir, los mecanismos que encontramos en el *cuerpo espectacular deseo* se articulan desde el *asentimiento real* de un *mito debilitado* como objeto de deseo. En el libro *Mentira romántica y verdad novelesca* de René Girard, el *deseo/odio* se articula como producto de una rivalidad entre *mediadores internos*. Estos mediadores internos que anhelan los mitos degradados, reaccionan bajo el mecanismo *deseo/odio*, esto es *cuerpo espectacular deseo* en *Música de balas*.

5.3 La vulnerabilidad del México contemporáneo como *corpus espectacular*: una poética de la violencia social y política en *Música de balas*

Los hilos temáticos presentes en *Música de balas* se entretrejen a partir de lo histórico, lo mítico, lo social, bajo el resguardo de una poética fragmentaria de la violencia del México contemporáneo. Ya en 1994 el mismo Hugo Salcedo explica en su artículo: “Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?” del libro *El Teatro mexicano visto desde Europa*, donde escribe acerca de los cursos que toma o debe de tomar la enunciación dramática:

[...] fragmentación de un discurso globalizante, [...] desaparición del diálogo como transmisor verbal del conflicto [...] se instala una nueva modalidad de monólogo, de reflexión en voz alta que en un sentido estricto niega la ley de la causalidad dramática, [...] una nueva puerta al individualismo de nuestra época, a la visión univalente del personaje (261).

Estas características enunciadas por Salcedo, condensan o cristalizan la construcción de *Música de balas*. Las escenas se construyen a partir de la eliminación o desplazamiento de la *causalidad* esto se convierte en un acierto que debe señalarse como *forma de pensamiento*, no solo por la modificación de la composición dramática, sino por las alternativas que se

multiplican para pensar la realidad que representa la obra, o, mejor dicho, las realidades reelaboradas de manera dramática para el espectador. El teatro que propone Salcedo permite que esas realidades sean re-pensadas desde una elaboración dramática diferente. A continuación, podemos mencionar algunas apreciaciones que articula la crítica de la obra que nos convoca.

Lo fragmentario de alguna manera, manifiesta el caos intermitente de los focos de violencia del México contemporáneo, en el artículo “*Música de balas: del texto dramático a (algunas de) sus lecturas escénicas*” de Hugo Salcedo y Juan Carlos Embriz, se explican algunos rasgos de su composición:

La enunciación de cifras [...] corresponden a identidades, claves, números de identificación oficial, homoclaves, direcciones, apuntes telefónicos, o bien a la Base de Datos de Occisos No Identificados y/o sin reclamar por el Servicio Médico Forense cuyos cuerpos acaban sepultados en fosas comunes (56).

La composición escénica fragmentada responde a generar un efecto estético, el de presentar fragmentos de la información inconclusa de cada caso, como documento bruto de las víctimas de la llamada guerra contra el narcotráfico. En el breve apartado de: “Notas” del libro, *Música de Balas* muestra: “el número de muertes violentas relacionadas con el crimen organizado en los primeros cuatro años de Felipe Calderón, ascendió a 30, 196 [personas]”⁴⁴ (46). Los datos corresponden a un informe de la Procuraduría General de la República (PGR).

Este es el contexto en que *Música de Balas* aparece, obra que ganó El premio Nacional de Dramaturgia 2011 de la Universidad Autónoma de Guadalajara y la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, tal como se enuncia en la contraportada de su publicación de la primera edición (2012). Sin embargo esta condición fragmentaria genera un doble

⁴⁴ Replicamos aquí la nota: “El número de muertes violentas en México, relacionadas con el crimen organizado en los primeros cuatro años de gobierno de Felipe Calderón, ascendió a 30,196 [personas], informó este jueves la Procuraduría General de la República (PGR), citada por la agencia EFE”. 16 de septiembre de 2010. (Salcedo 46).

proceso, de composición-descomposición, donde lo histórico, lo mítico mexicano, el caos social producto de la violencia social y política se oculta, al tiempo que se hace evidente. Por eso encontramos en: “Las fronteras del teatro y el teatro de las fronteras: articulaciones híbridas en el teatro mexicano”, del libro *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones-Transmedializaciones-Cuerpo*, del Alfonso de Toro, lo que explica José Ramón Alcántara Mejía:

Si Liera abre el espacio regional para construir en él toda la realidad, Hugo Salcedo y Víctor Hugo Rascón Banda, exploran otras dimensiones de esa realidad fronteriza [...] incorpora elementos, [...] códigos intertextuales, [...] los cuales a su vez multiplican las posibilidades de representación (304).

Como Alcántara enuncia, estos códigos intertextuales provienen de las más variadas fuentes: notas periodísticas, la historia contemporánea, relatos míticos, la memoria, archivos forenses, averiguaciones previas reales o su reconstrucción ficticia, declaraciones de políticos vertidas en los *mass media*, registros forenses, corridos musicales, que engranan como piezas y claves para una totalidad re-organizable de la realidad para el espectador-lector.

En el libro *Textralidad, textualidad y teatralidad en México*, se enuncia acerca del teatro de Salcedo y Rascón Banda como un: "centro enraizado en el universo mítico de las culturas locales [...] rescate del texto dramático y de la referencialidad histórica" (Alcántara 105). Al respecto, lo mítico y lo histórico extienden su universalidad al contexto nacional al tiempo que referencian la cultura e historia local como elementos característicos de su dramaturgia. Por nuestra parte añadiremos que *Música de balas* remite a esa referencialidad histórica que reconstruye la memoria en su mediación dramática, capaz de articular una clausura en esa totalidad dramática acerca de la violencia social y política.

En el capítulo “Violencia, poesía y gramaturgia en *Música de balas* de Hugo Salcedo”, del libro *Escrituras múltiples de la escena teatral Latinoamericana*, Socorro Merlín enuncia

que hay una verdad poética en la obra: “La verdad que se encuentra en el lenguaje poético de Hugo Salcedo, que no exige el concepto convencional de verdad, sino la comprensión, el sentimiento y la acción” (167).

Esto pasa en el teatro de Hugo Salcedo, construye una articulación poética que transparenta una verdad, aquello que encontramos en las obras llevadas a análisis que conforman este *corpus spectacular*, como una verdad que puede desprenderse del acontecimiento.

Domingo Adame en el capítulo intitulado: “La escritura teatral de Hugo Salcedo vista desde la perspectiva transdisciplinaria”, enuncia:

Desde mi punto de vista, en la obra de Hugo Salcedo está presente la huella de los maestros de la dramaturgia mexicana moderna y contemporánea, inclusive, me atrevería a decir, de muy distintas épocas y géneros literarios. Salcedo ubica su creación en la herida abierta y sangrante de México; su teatro —como quería Usigli— respira por la herida [...] por lo que tiene amplia pertinencia social (149).

El comentario de Adame muestra la importancia y ubicación del autor en el contexto teatral nacional, presentándolo como crisol de la dramaturgia de varias épocas y géneros, coincidimos con la apreciación acerca de la referencia que usa de Usigli, la de “respirar por la herida” y la “pertinencia social”, a lo que añadimos su pertinencia política.

En palabras de Emilio Carballido podemos observar estas modificaciones históricas referenciales en el prólogo del libro *21 obras en un acto* de Hugo Salcedo Larios: “Hugo [...] crea con alegría y abundancia obras terribles y alarmantes, reflejo reconocible de la realidad que nos circunda, de las maneras en que México puede dañar las almas de sus hijos” (7). Carballido habla de esa realidad o realidades circundantes de un México, cuya abstracción quizá haga referencia a la violencia estatal, una vez que construye la imagen, “dañar el alma de sus hijos” como un daño infringido por parte del Estado a sus ciudadanos.

Por su parte Rascón Banda en el libro *El nuevo teatro en México* exalta el desapego al realismo de los personajes de Salcedo: “se despegan del realismo... y pasan a otros planos de reflexión y símbolos” (25). La construcción de lo simbólico aparece en la reorganización de lo histórico, de lo mítico, del orden del discurso político, de la memoria y la intertextualidad de la que se ha hablado más arriba. Enrique Mijares en su artículo: “Las paradojas del realismo virtual” dice del teatro de Hugo Salcedo:

Los protagonistas [...] de Salcedo, son mujeres y hombres de carne y hueso, mexicanos del presente, seres consciente e inconscientemente inmersos en el realismo virtual que les circunda y a los cuales les resulta natural estar sometidos a ese bombardeo de imágenes fragmentarias, información parcelada y cadáveres tumultuosos que invaden su masificada existencia [...], una realidad holográfica, caleidoscópica e intermitente, [...] erudita y vulgar, enterada e ignorante, determinadora e indiferente, aplastante y anodina: una realidad virtual que les impregna de manera ineluctable [...] (19).

Mijares mira con cierto des-contento la realidad virtual que circunda a los personajes de Salcedo, provenientes de una generación televisiva inmersa en una generación de los *mass media*; sin embargo, evidencia la mirada holográfica y caleidoscópica con la que ahora miramos esas realidades. *Música de balas* como artefacto de nuestro tiempo logra construir los mecanismos dramáticos que articulan la condición fragmentaria que, como hemos afirmado, genera un doble proceso. En su contradicción aglutina una condensación a través de su composición-descomposición donde: lo histórico, la memoria, lo mítico, lo social, bajo el resguardo de una poética de la violencia en esa *herida abierta* del México contemporáneo. Todas estas características se cristalizan formalmente en *Música de balas*, a la que debemos nuestro análisis.

5.4 *Música de balas*: cuerpos espectacular al borde del vacío

Uno de los fenómenos de *Música de Balas* consiste en cómo lo político es reelaborado en lo poético, mismo que construye atmósferas de disenso en cada cuadro o escena. Es preciso mencionar que se trata de personajes—actantes sacados de la realidad más inmediata, estos actantes violentan y son violentados por tratar de alcanzar los mitos que los aparatos institucionales promueven. En cambio -en la vida cotidiana de nuestro tiempo-, la experiencia semiótica de la violencia ha sido saturada por la realidad performativa, los *mass media*, la prensa, televisión, los *textings* en nuestros aparatos móviles, entre otros, son recursos utilizados para hacer cada vez más notoria la cristalización desinhibida de la imagen gráfica de la violencia.

El cuadro primero merece nuestro análisis:

29,871

en un abismo oscuro

más negro que la noche más negra imaginada

Los dos versos iniciales generan una atmósfera oscura cuyo artificio produce la cancelación de alguna luz, alguna salida. En el *Diccionario de Símbolos* de Jean Eduardo Cirlot, escribe acerca del abismo de la siguiente manera: “Toda forma abismal [...] entre los pueblos mediterráneos, en las lejanías situadas más allá del horizonte [...] Las regiones abisales suelen identificarse con el «país de los muertos»” (50). La referencia simbólica nos acerca a la ubicación psicológica que ofrece el símbolo dentro del drama⁴⁵. Esta alusión en el espacio dramático dimensiona las posibilidades de conexión simbólica. Recurriendo al contexto mitológico mexicano, el lugar podría referenciarse con el *Mictlán*, también conocido como mansión de

⁴⁵ Acerca de: La sintaxis simbólica puede proceder, en lo que respecta a la conexión de sus elementos individuales, de cuatro maneras diferentes: a) modo sucesivo (colocación de un símbolo al lado de otro; sus significados no se combinan, ni siquiera se relacionan entre sí); b) modo progresivo (los significados de los símbolos no se alteran mutuamente, pero representan las distintas etapas de un proceso); c) modo compositivo (los símbolos se modifican por su vecindad y dan lugar a significados complejos, es decir, se produce combinación y no mezcla de sus sentido); d) modo dramático (interacción de los grupos; se integran todas las posibilidades de los grupos anteriores). (Cirlot 49).

los muertos, donde *Mictlantecuhtli*, es la deidad del inframundo. Al respecto, señala Cecilio A. Robledo en el *Diccionario de Mitología Nahoá*: “[...] el nombre del señor del inframundo. Su origen etimológico vocablos náhuatl: *Mictlan*, mansión de los muertos y *Tecutli*, señor, "el señor de la mansión de los muertos".” (267). Bajo la conexión simbólica del modo dramático, el espacio, puede ubicarse en el *Mictlán* sin forzar esquemas, ya que la deidad Mictlantecuhtli creada por Quetzalcóatl y Huitzilopochtli (dios de la guerra y del Estado para los mexicas), según Otilia Meza en el Vol. I de; *El mundo mágico de los dioses del Anáhuac*, el *Mictlán* fue creado para: “[...] valorar la vida, había que crear al dios de la muerte, así como no se podía amar la luz sin conocer la sombra: por eso, sólo por eso, había que crear al dios de la muerte” (60). En este sentido, evocar esta referencia, bien puede ampliar la dimensión simbólica espacial a la escena inicial de *Música de balas* con la finalidad de “valorar la vida” ante ese Mictlán creado por el dios de la guerra y del Estado, como ese “país de los muertos”, una alusión que coincide con las descripciones de la llamada guerra contra el narco.

La inmersión en el texto evoca a alguien perdido, extraviado, en los siguientes versos:

deambulando a ninguna parte
 caminando sin rumbo
 por aquí y para allá
 tropezando en el silencio de un tiempo perdido
 en el soplo del viento lastimoso

Extravío dilatado en la enunciación del tiempo, “un soplo lastimoso” señala una herida, la sensación de una aridez en un terreno devastado.

Una condición de abandono y precariedad aparece en los siguientes dos versos:

abortado de las oportunidades idas
 desgastadas

La sensación se sostiene ante la hipérbole de la exclusión: que trunca su nacimiento, su desarrollo, en un desamparo, incluso antes de nacer. Para Cirlot el abandono ofrece la siguiente función simbólica: “[...] esencialmente, sentirse abandonado del «dios en nosotros», del componente [...] del espíritu, proyectándose en una situación existencial ese sentimiento de

extravío, [...]” (Cirlot 49) La situación existencial a la que la cita hace referencia puede plantearse como un abandono del estado, entendido como falta de sentido, como pensamiento, ausencia de poder político como cauce político o por el contrario, por el exceso del uso de la fuerza. Hay una desprotección, un desamparo estatal a través del abandono, como forma de violencia política.

La sin razón del “sin saber ni cómo ni por qué” produce la sensación de una fuerza mayor a las convicciones de quien enuncia en un tono impersonal, la aparición de la primera persona no se dice, sino que se encuentra tácita hasta casi el final de cuadro:

sin saber ni cómo ni porqué
 sin poder volver a decir bebé o papá o queso de cabra o verde olivo
 quedo-sin más- arrebatado de todo
 excluido de las oportunidades
 excluido de la vida simple y totalmente...
 excluido

Hay una evocación a un deseo de “leche cabra”, al “verde olivo”, su simbología puede remitir al mundo clásico grecolatino al referirse al queso cabra y al verde olivo. Para Cirlot, el Olivo es: Símbolo de la paz, consagrado a Júpiter y Minerva por los romanos. Mantiene el mismo significado en muchos otros pueblos de Oriente y Europa (Cirlot 340) Esta enunciación simbólica sobre el verde olivo une y condensa el poema en su modo dramático, donde: el abismo como “país de muertos”, el abandono, el extravío, falta de sentido a la vida, sin espíritu o idea sobre la propia vida, se articula como voz inicial que instala al espectador en un país de muertos.

Los actantes narrativos patemizan sus pasiones, aunque lo hacen a partir de estados contemplativos, es a partir de la contemplación estética que se puede afirmar que los actantes ofrecen al destinatario estados de ánimo a través de estados de cosas. Como sucede en el siguiente cuadro:

Una cabeza rodante

imaginémosla todos:

deslizante, solitaria

aglutinante y perfumada

una cabeza que gira en los rincones infinitos del espacio

da volteretas suavemente

–hacia la derecha con mayor predilección–

evoluciona sobre su eje marcando los compases

de una danza interminable

una cabeza que antes fue la punta de un cuerpo que se dio a la vida cuando se entromomaba por las piernas, por la matriz desgarrada de una joven madre parturienta... "es

un niño, señora", le dijeron y ella se imaginó un río rebosante

de salmones saltarines; "está precioso y fuerte", y ella pensó en la placidez mítica de

los bosques de la China en donde una chinita se perdió; "chilla como un becerro"

alcanzó a escuchar, y ella NUNCA pero NUNCA imaginó que fuera alguien, algún día,

a partirlo en dos, a hacerlo dos segmentos... Es que NUNCA pero NUNCA nadie

imagina tanto..., y menos la propia madre cuando está dando a luz a la criatura más

bella del universo, y a la que un par de décadas después habrá de llorarle por enterarse

del trágico fin de su hijo dividido...

[...]

ahora es una cabeza que ha olvidado el resto de su cuerpo

[...]

que gira deliciosa y acompasadamente sobre los techos de las casas,

en el patio de concreto de una escuela primaria

ondeante frente a nuestro lábaro patrio...

serpentina por las torres de la iglesia... (Salcedo 9-10).

Esta imagen alberga el desplazamiento producido por la narración poética de un cuerpo espectacular objeto, una cabeza ya deshumanizada, pero que muestra un estado de ser de contemplación ante un acto de violencia, desplazados al tiempo pasado. Pero el texto poético ahora en prosa enuncia: un parto, una violencia hacia la vida, “es un niño”, “ella se imaginó un río rebosante de salmones saltarines”, “está precioso y fuerte”, “ella pensó en la placidez mítica de los bosques de la China”, “chilla como un becerro” Estas imágenes vitales arrojan a una plasticidad, Malabou explica:

[...] la plasticidad designa, en histología, la capacidad que tienen los tejidos para regenerarse luego de haber sido lesionados, los procesos de cicatrización y curación [...] la plasticidad es en ella misma plástica; su modo de ser es igual a sus significados. Caracterizando la recepción y la donación de forma [...] ella misma evoluciona y toma nuevas formas desde el suelo griego del arte hasta [...] la materia plástica y del terrorismo. [...] la plasticidad de la plasticidad se sitúa en los extremos: de un lado, la figura sensible que es la toma de forma [...]; del otro, el aniquilamiento de toda forma. [...] la explosión [...] (88).

La enunciación restablece el tejido, lo cicatriza en su propia textualidad, yendo de la imagen mortuoria de la cabeza girando a las imágenes vitales del parto, “es un niño” un bebé recién nacido, vitalidad y ternura, “un río rebosante de salmones saltarines”, “la placidez de los bosques de la china”, imágenes vitales, hacia la vida, como lo enuncia Malabou: “la plasticidad de la plasticidad sitúa dos extremos” en el caso de este texto se dirige hacia el “lado” de “la figura sensible que es la forma”, que entenderemos como: plasticidad vital. Pero después este proceso se revierte, es decir, regresa al otro lado, al aniquilamiento de toda forma, la plasticidad como aniquilación de una ontología política; cuando enuncia “y ella NUNCA pero NUNCA imaginó que fuera alguien, [...], a partirlo en

dos, a hacerlo dos segmentos...”, ahora el desplazamiento va en dirección contraria, al aniquilamiento de la forma, al dolor de la madre: “de llorarle por enterarse del trágico fin de su hijo dividido...”. El poema dramático transita, ahora, hacia la figura sensible, al aniquilamiento de toda forma, al dolor de la madre⁴⁶. Este dolor de la madre: “por enterarse del trágico fin de su hijo dividido” en contraposición a “ahora es una cabeza que ha olvidado el resto de su cuerpo / que gira deliciosa y acompasadamente sobre los techos de las casas / en el patio de concreto de una escuela primaria / ondeante frente a nuestro lábaro patrio... / serpentina por las torres de la iglesia” Estas referencias hacen sucumbir nuestros sistemas de creencias convirtiendo estos objetos en estados de ánimo -y viceversa-, con todas las implicaciones pasionales. Hay aquí un tras tocamiento de la propia subjetividad. La enunciación articula también una instancia del cuerpo espectacular escena, su concepto, se articula ante el dolor de la madre frente a la enunciación a partir de: la iglesia, la patria y la educación, aquello que funda una ontología política, una idea un concepto. Lo temporal como irrupción violenta, lo orgánico, como lo cívico incorporado se separa de nuestro cuerpo, su faz gira de cuerpo espectacular sujeto a cuerpo espectacular objeto, esta des-organización, muestra el movimiento del cuerpo espectacular, su dinamismo, y su transitoriedad.

En el cuadro 29,874 el espacio mimético se desarrolla en una tina de baño, mismo que se hace evidente en su decorado verbal, el espacio diegético transcurre del plano de la enunciación de los efectos de hidróxido de sodio, sosa cáustica sobre un cuerpo humano en vida, en un lenguaje científico, el de una necropsia, esta descripción es articulada por una mujer que se desdobra en la enunciación: fue atacada, violada, y diluida en esa sosa cáustica que ha licuado su cuerpo, los planos enunciativos permiten articular un juego de referencialidades, el

⁴⁶ Recordemos el proceso análogo en Damiana Caraveo como producido como cuerpo espectacular mutilación, la pérdida de su hijo, que fue parte de su cuerpo, grado de afección.

Nota: En este proceso no hay que confundir la mutilación, desmembramiento del cadáver, lo que Iliana Diéguez llama: “producciones de una *tecné*” (Diéguez 86) a lo que nosotros llamamos: cuerpo espectacular objeto, recordemos que definimos conceptos, no cosas.

texto construye una paradoja de la presencia escénica, un cuerpo presente que se enuncia en diferentes planos temporales, el uso de deícticos posibilita las variaciones espaciales que hacen referencia al personaje actante en primera persona, tercera persona o en el impersonal, el resultado es que el espectador participe de la enunciación, en el proceso de re-producción auditiva. Este proceso permite generar una duplicidad o multiplicidad del enunciante, que traslada la enunciación al cuerpo enunciado de manera reiterada, construyendo la materialización del personaje enunciado en cada deíctico, además, hace implícito este ejercicio a través de una conciencia argumentativa, el proceso genera un extrañamiento que permite vislumbrar varios cuerpos en escena, es decir, un cuerpo multiplicado en la mente del espectador a través de su descripción verbal, de esta manera el enunciante puede articular, - como sucede en la escena-, la pérdida de ese cuerpo que -es- él mismo- y ya -no lo es- este juego de presencia-ausencia activa, en su pérdida, la función isotopante del personaje-actante.

29,874

NaOH o Hidróxido de sodio. La simple inhalación puede causar irritaciones en las vías respiratorias. Concentraciones superiores pueden causar las quemaduras más severas del tracto respiratorio, resuello muy ruidoso, daños a pulmones como edema y neumonía química, y fallas respiratorias.

Con la ingestión los niveles de efectos tóxicos pueden ser desde simple irritación hasta fuertes quemaduras en labios, boca, lengua, garganta, esófago y estómago; después de pocos minutos de haberla tragado, respiración corta y agitada, piel fría, salivación profusa, dolor abdominal, náuseas y vómito con sangre. Una aparente recuperación puede detenerse por la perforación del esófago o perforación gástrica desarrollando peritonitis, fiebre intensa y acidosis metabólica. La muerte puede ocurrir por shock, asfixia por edema glótico o infección por neumonía.

La piel es la que tiene mayor riesgo de exposición. Los niveles de efectos tóxicos pueden ser desde irritación y dolor, dermatitis irritante, múltiples quemaduras con pérdida temporal de cabello, deterioro del material queratinoso, edema intracelular, quemaduras profundas y corrosión del tejido y ulceraciones profundas con la destrucción de la piel y los tejidos.

Todo eso es lo que puede hacer en el cuerpo la sosa cáustica: ingerida o expuesta la carne a ella, es altamente mortal ¡Me hice una experta y eso que no estudié química en la Universidad! ¿Qué por qué aprendí si no estudié eso? Pues para hacerse una más culta, para tratar de encontrar respuestas, vamos averiguando, o intentándolo al menos... ahora en el internet ya se encuentra respuesta casi a todo. Casi... (Salcedo 11-12).

La primera parte se expresa en la frialdad de un lenguaje científico, propio de un reporte forense o necropsia, las reacciones bioquímicas que produce la sosa cáustica en la piel, su descripción rompe la relación enunciativa del campo semántico del lenguaje científico a la experiencia sensible.

La enunciación cambia a la primera persona del singular donde se enuncia el desplazamiento temporal que permite soportar la crudeza enunciativa:

Media noqueada y sin ropa fui depositada en una horrenda tina de baño por cuarenta horas o más, allí solita me dejaron, con un duro golpe en la nuca como para ya no recobrar la vida nunca, y con frío, como en medio de la nada... Unas horas largas y de mí ya no quedó tampoco nada... me fui convirtiendo en una sustancia gelatinosa solamente, en una sustancia difícil de describir cuando una ya no tiene ni boca ni quijada ni mandíbulas... cuando seguro no habrá nadie que reconozca los pocos restos que han quedado y que fácil se despachan en cualquier lado... Por allí quedó algún buen

trozo de hueso difícil de roer como se dice, o el puente de porcelana que me hice poner no hace mucho luego que me extrajeron una muela latosa...

La enunciación es análoga al recurso dramático utilizado en la tragedia griega, donde se recurre a narrar lo que no puede representarse, sin embargo, la crudeza enunciativa es tal que llega al hueso. La escena continúa:

Pero ni la memoria queda en el recuerdo de los otros. quizá sólo el recuerdo de una en la mente de alguien que se cansa de tanto buscar —por un lado y por otro—, al menos un cadáver a quien rezarle un poco, y no encontrar a nadie... Pero nadie da respuesta ante la desaparición de esa jovencita con cierta fama de discreta que al salir de su trabajo y antes de llegar a donde pasa el transporte, fue subida más que a la mala a una suburban en donde fue arañada, mordida, golpeada, embarrada de asco y finalmente puesta a descomponerse en la tina de baño, entre las risas de desenfreno y de un poco de susto de sus violadores que luego intuí por lo que se decían, se dedican a la venta de droga entre la chamacada que sale de las escuelas. (Salcedo 12-13).

Aquí la enunciación muestra el rapto, la sevicia de la vejación, la violencia física, pero también el señalamiento social en medio de la felonía explícita, el leguaje aquí parece ser tan claro y patente que cubre la crudeza a través de la composición poética.

Pero nadie va a dar con las respuestas; éste es otro crimen sin respuesta, allí para aumentarle otra rayita a los pendientes del gobierno que nada más sirve para hacerse buey, francamente... ¿Cuándo fue lo mío? ¿Anteayer? ¿El mes pasado? ¿Está sucediendo ahora mismo?

La respuesta a la temporalidad patemiza la descomposición del cuerpo de quien habla y de quien lo presencia:

Al paso del tiempo, una comienza a volverse borrosa, nebulosa, humo hidro-sódico, o quizá mejor dicho, humo cáustico: humo tóxico como el que produce la sosa al contacto con el agua (Salcedo 12-13).

Así termina el cuadro, en una atmósfera sombría de horror, donde el cuerpo espectacular denuncia la indiferencia y abandono por parte del Estado. Está aquí la demanda o bien la provocación al espectador, es la mujer, el personaje-actante, quien reclama performáticamente, quien sostiene la constitución de un cuerpo espectacular, que patemiza la descomposición química del cuerpo, la primera persona extiende su registro al espectador quien comienza a volverse borroso, nebuloso, humo cáustico, la descomposición orgánica que por defecto, efecto y afecto de la escena genera una atmósfera olfativa del hedor, repulsión, digestión, convulsión, licua los tejidos enunciativo-corporales hasta desaparecer su organicidad. En ese sentido también es un cuerpo espectacular escena toda vez que habla de sí misma en muerte y que puede articular un concepto metafísico desde la -injusticia-, su rastro escénico muestra la manera en que esta esfumación proveniente de “datos duros” se concreta y manifiesta poéticamente en escena.

Podemos ver en cada acto fractal la articulación de la violencia, como ocurre en la siguiente escena donde se presenta el cuerpo espectacular deseo:

29,875

— YO NO voy a parar hasta encontrar al capo más capo de todos a eso vine hasta acá por eso dejé a mis jefes y a todos allá en el sur a eso vine

— ajá

— TENGO GÜEVOS no soy de los que se la dan de muy acá y andan de presuntuosos la neta que por eso me vine nada nada pero nadita de nada que me asusta

— **bien**

— ALLÁ TODO es miseria perrearla siempre para tener un poco sabes pero nada más para mal comer nada de ir al cine. o poder comprarse unos *converse* originales y esas ondas nada en la cartera como para poder invitar a tus novias a girarla por el antro no nada de eso

— **no**

— Y ES que además yo no soy de los que se quieren pasar a los estados unidos a mal perrearla otra vez pero ahora en el otro lado que pa' cumplir con los sueños de uno pero la verdad pa' terminar en la pizca de algodón o en el tomate como vil burro en un puto país que ni siquiera es tuyo aunque digan los ridículos que algún día lo fue que además a mí qué más chingados me da con un idioma que igual sirve pa' la pura chingada no

— **¿no?**

— NO YO me quedo aquí quiero vivir en mi país y hacer comercio con lo que mi país produce je

— **bien**

SÉ QUE (sic) se me puede hacer algo difícil al principio pero voy a filtrarme con los buenos voy a ascender así aún sea a costa de empezar desde el primer escalón de la escalera y ya pasado un chico tiempo cuando me instale bien cuando ya le haya mamado los huevos al pez más gordo de la tribu cuando lo tenga todito de mi confianza y si no me cumple con las cosas que quiero hacer disponer y deshacer pues tómalala cachetón le voy a dar también golpe de estado no me importa francamente quien sea y aunque me haya echado primero la mano no me importa lo que sea nada va a detenerme (sic) [...]

-Tengo sueños aspiraciones ganas de ser algo alguien en la vida de romper la cadena de desgracias y miseria que ha habido en mi familia por eso vine a verte [...] para que me ayudes a subir para que me conectes con quien debe ser para luego irme abriendo paso yo solito pa delante (sic) [...]

-Empezaste mal, morrito todavía no tienes tu primer trabajito y ya quieres traicionarme; no, eso no se piensa y mucho menos que se dice, nunca sabes con quien te enfrentas cuando hablas como vil perico, hasta aquí llegaste, chaval, hasta aquí..." [La primera parte de la cita no presenta signos de puntuación y las negritas son del autor] (Salcedo 15).

Aquí el personaje actante configura un migrante, alguien que se ha desplazado movido por la precariedad, la escena contrapone la migración perfilada hacia los Estados Unidos vs una migración dentro del territorio nacional. Aquí la migración a los Estados Unidos es planteada por el actante como una suerte de esclavitud. Esta contraposición pone de manifiesto de que el trabajo ilícito del comercio de drogas, ostenta mayor valor social que el trabajo "honrado", lícito o ilícito allende la frontera, en este sentido, el imaginario del narco aparece como aparato-institucional-cultural-nacional, toda vez que aspira a convertirlo en: "quiero vivir en mi país y hacer comercio con lo que mi país produce je" este texto puede tomar varios registros, el primero dirigido al comercio de droga, pero también dirigido al comercio de la propia guerra, toda vez que en su articulación capitalista configura un producto cultural, bajo ambos registros, la experiencia ejerce una conversión ontológica, aquella a la que hay que llegar a ser, en objeto del deseo, en un mito, un mito degradado. Este mito es desplazado al mediador, el personaje-actante quien vierte en su enunciación los procedimientos y mecanismos para alcanzarlos, a quien podemos llamar discípulo, va a proyectar su deseo del mediador hacia sí mismo, es decir, todo lo que anhela, se convierte en aquello que calladamente escucha su interlocutor y quien también desea todas las proyecciones encaminadas a obtener ese mito. Esto va a producir el efecto del reconocimiento como rival, pero también la afección exacerbada, ya que el plano de la enunciación está articulado desde el lenguaje de la violencia, Girard enuncia:

En el fondo, el impulso hacia el objeto es impulso hacia el mediador: en la mediación interna, este impulso es roto por el propio mediador, ya que este mediador desea, o tal

vez posee, el objeto. El discípulo, fascinado por su modelo, ve necesariamente en el obstáculo mecánico que este último le opone la prueba de una voluntad perversa respecto a él. Lejos de manifestarse fiel vasallo, este discípulo sólo piensa en repudiar los vínculos de la mediación. Sin embargo, estos vínculos son más sólidos que nunca, pues la aparente hostilidad del mediador, lejos de disminuir su prestigio, sólo puede incrementarlo. El sujeto está persuadido de que su modelo se considera demasiado superior a él para aceptarlo como discípulo. Así pues, el sujeto experimenta por este modelo un sentimiento desgarrador formado por la unión de dos contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Se trata del sentimiento que denominamos odio (11).

El sentimiento formado por los contrarios actúa en ambas partes, mediador-discípulo, discípulo-mediador, encuentra bajo su proyección el mecanismo pasional para la ejecución de la violencia, en este sentido el repudio de los vínculos de la mediación, comprendidos como las acciones a seguir para obtener el mito, objeto del deseo, son el temor a perder aquello que se cree que se posee, o aquello que se puede poseer, o más aún, aquello que se puede -ser-, un *cuerpo espectacular deseo*. Esto incrementa el temor-odio bidireccionalmente, en este caso es el mediador quien dispone de un asentimiento para el acto de violencia física. En ese aparente doble discurso en la escena, se anula toda posibilidad vital del discípulo donde sus posibilidades de *ser* se ven reducidas a una inversión, precariedad en criminalidad, criminalidad en muerte.

Los aparatos políticos aparecen implícitos en el diálogo: “filtrarme con los buenos” cuya conotación moral es articulada bajo una condición de poder; “el primer escalón de la escalera” articulación de una admiración económica; el “pez más gordo de la tribu” figura de liderazgo corporativo; “sueños aspiraciones ganas de **ser** algo alguien en la vida” (las negritas son mías) negación del estatuto del individuo desplazado a un imaginario como *cuerpo*

espectacular deseo; “la cadena de desgracias y miseria [...] en mi familia” como violencia estructural y económica; lo irónico de este personaje-actante es la manera en que **deposita su confianza**, su **alienación** es tan evidente que parece esconder un doble discurso, una doble eficacia, es decir, su función es diabólica, en lugar de simbólica, por un lado nos hace caer en un doble juego, que le adjudicamos en primera instancia, aquello que como espectadores admitimos sin reservas, confiados en la veracidad de su discurso, anulamos la complejidad del asunto, borramos la responsabilidad de la que se forma parte, por otro lado, la eficacia de su planteamiento ingenuo, nos ubicamos ante lo que Jacques Rancière enuncia en su artículo: “Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento” donde enuncia:

Pero la creencia no es la ilusión que se opone al conocimiento y esconde una realidad. Es una relación determinada de dos “conocimientos” y dos “ignorancias” que se corresponden. Este dispositivo es el que desarregla la experiencia estética. Lo que quiere decir que se trata aquí de bastante más que de una manera de apreciar las obras de arte. Se trata de la definición de un tipo de experiencia que neutraliza la relación circular del conocimiento como saber y del conocimiento como distribución de lugares. La experiencia estética escapa a la distribución sensible de los lugares y de las competencias que estructura el orden jerárquico. (3).

Es decir, la enunciación del personaje-actante nos muestra ese rompimiento jerárquico, entre aquello que se desea en una posición de doble ignorancia y como doble conocimiento como creencia, que se corresponden, ya que como dispositivo desarregla la experiencia estética en un mismo plano como distribución de lugares, esto rompe el orden jerárquico, por un lado, desmantela la precondition de la creencia acerca del objeto del deseo, ya que al fin de cuentas se encuentra legitimado por las convenciones de lo social como factor para sobrevivir, pero lo estético, gira nuevamente, además, nos permite dudar del engaño de que la violencia es simplemente asunto de quien la recibe y de quien la ejecuta.

Cuadro 29,876 en el texto la acción ocurre y se presenta a través del decorado verbal, es el de una tienda de auto servicio *Seven eleven*, el entorno es el de una balacera donde los personajes están guarecidos con la finalidad de no ser heridos, el nombre de los personajes no se enuncia si no es a partir del diálogo. La enumeración de los disparos da muestra de la afección en la que se encuentran los personajes: “-como una cohetiza de pueblo...una lluvia de colores... noventa o cien plomazos...” (Salcedo 16), donde uno de los dos, Roberto, ha sido herido, dice: “me duele aquí, en la pierna. Tengo un calambre” (Salcedo 16). Una vez más la espacialidad de la ficción se construye a partir de la palabra, esta tensión baja, cuando uno de los personajes dice que la balacera ha terminado, y también ante la risa nerviosa del personaje:

29,876

— ay, buey

— tírate al piso, pérate, no hables, pérate...

— un chingero de balazos..., como noventa o cien, IO menos — que te calles pues, que no te muevas...

.....

.....

— me duele aquí, en la pierna. Tengo un calambre — ¿qué no entiendes que no hables?

.....

....

— ¿ya se fueron, verdad? ¿no van a volver, verdad?

— mejor que nos quedemos un rato, no vaya a ser... si nos adelantamos quince o veinte segundos, capaz que nos toca de frente... no se puede estar ya seguro en ningún lado, ya no. Qué bueno que tardaron en darnos el cambio del billete en el seven eleven, eso fue lo que nos salvó, por un pelito la libramos...

— como una cohetiza de pueblo... una lluvia de colores...

noventa o cien plomazos...

—¿y por qué te ríes? ¿qué te hace tanta gracia? Por poco nos pegan también a nosotros, faltó así de tantito...la libramos de esta nos salvamos...nomás oí el zumbido así de cerca y te dije tírate al piso, tírate al piso... Reaccioné de inmediato mientras tú te quedabas leleándola... Por un pelito nos salvamos... ¿Oyes? Ya se acercan las patrullas. Mejor hay que irnos antes de que lleguen y comiencen a preguntar sus idioteces. Yo tampoco confío ya ni en los policías ni en el ejército, todos son ya la misma cosa. Mejor vámonos para otro lado. ¿Me oyes? ¿Roberto? Ahora no te hagas el sordito.

eh. ¿Roberto? (Salcedo 17).

El espacio escénico cobra aquí un doble registro, un *Seven eleven*, como extensión territorial de Estados Unidos, un lugar común donde un par de jóvenes terminan una compra. El lugar es fronterizo, no es una tradicional tienda de abarrotes, sino el lugar fronterizo del fuego cruzado, aderezado con la desconfianza en los militares y la policía del territorio nacional.

En el cuadro 9,877 la escena descrita en las acotaciones ocurre en la carretera, bajan los personajes de una camioneta, tras un chillido de llantas. Aparecen: Arturo, Ana Luisa y su hija. La descripción del espacio se realiza por medio del decorado verbal donde se habla de un cuerpo muerto, desnudo, colgado de los pies, un cuerpo espectacular objeto, ahí se genera la expectativa del asombro por parte de Arturo.

29,877

Arturo.- Pues ya lo viste, ‘Qué quieres que te diga’ Un cuerpo colgante, Un cuerpo colgado de las patas, UN CUERPO DESNUDO COLGADO DE LAS PATAS, ESTUPIDA. (Salcedo 18).

El asombro como tal produce un *shock* que se traduce en violencia entre los personajes. Esto ocurre con los estados contemplativos de escenas explícitas que normalizan la violencia, los

individuos son llevados a cometer actos violentos en consecuencia de la misma acción contemplativa. Como ocurre el cuadro 29,879 en la escena de los niños, el espacio de acción se desarrolla afuera de una casa, cuyo decorado verbal, es enunciado por los personajes, niños con sus respectivos nombres explícitos al texto: Pablito, Manuelito, Josecito y una Voz, la madre de uno de ellos, que se encuentra en un espacio aludido, dentro de la casa. La escena es un juego, donde hay un espacio meta-teatral, espacio que se confunde cuando los niños se toman en serio el juego.

El espacio diegético hace referencia a personas-personajes del correlato estatal del crimen organizado y del narcotráfico, descritos *por los niños*. En este juego de sustitución y suplantación de identidades, gana quien elija al personaje más poderoso, el juego de sustituciones articula *cuerpos espectacular deseo*:

29,879

Manuelito.- Yo soy el mero hijo del Chapo, así como la ven.

Pablito.- ¡No! Siempre haces trampas: a mí me tocaba escoger primero.

Manuelito.- Te viste lento. Y ya lo dije: yo soy el hijo del Chapo.

Josecito.- ¡Sí! ¡y si tú eres hijo eres el hijo del Chapo, entonces mi papá es el Viceroy!
¡y entonces mi abuelito es Amado Carrillo Leyva!

Manuelito.- Mas ganón me saliste.

Josecito.- ¡Entonces somos amigos tú y yo, Manuelito! ¡Somos del mismo cártel! ¡Yo soy Carrillo y tú eres Guzmán, que es el papá del Viceroy! ¡Somos de los mismos!
(Salcedo 21).

Con los personajes evocados e invocados, personajes huéspedes en los niños, se genera la singularidad de sus personajes, es decir, el juego articula dentro su convencionalidad aquello que debería ocurrir con los narcotraficantes, una singularidad articuladora de la ficción del correlato estatal que los ubica en un sitio de acontecimiento en un al borde del vacío, donde su

espacialidad psicológica les dicta actuar de manera violenta, traducida en una amenaza de muerte que se traslada de los personajes huéspedes a los niños:

Pablito.- Eres un tramposo y un convenenciero, siempre quieres sacar ventaja. Pero no te tengo miedo. Al rato que se valla mi papá al negocio, voy y le agarro la pistola escuadra que tiene. ¡y al cabo sí se usarla! ¡ya sé cargarla y quitarle el seguro! ¡Te voy a llenar de esquiras toda la cara! ¡ni tu mamá ni tú hermano Josecito ni nadie van a poder reconocerte! (Salcedo 26).

Como ocurre en el cuadro, el espacio ahora psicológico termina en una amenaza directa. Quien amenaza es un niño, *un cuerpo espectacular deseo*, cuyo asentimiento produce la acción violenta. El espacio psicológico evocado, se traslada al espacio mimético. Atmósfera de estupor, la violencia se proyecta al cuerpo de los niños.

En el cuadro 29,882 y 29,883 la acción se desarrolla sobre el barandal de un puente vehicular, el decorado verbal alude a un espacio donde transitan los autos bajo el puente, la carretera. En esta escena son varios los espacios evocados, donde dos hombres jóvenes, de unos 30 años, hablan de su ensoñación y recuerdo de la infancia. La escena se construye cuerpos espectacular escena:

29,882 y 29,883

Sentados plácidamente sobre el barandal del puente vehicular.

X.- Te hablo...

Y.- Mmmmm...

X.- Te hablo...

Y.- Sí.

X.- Es que te quedas tan callado.

Y.- Estoy disfrutando de este aire suavcito... del viento. Es como si estuviera en altamar, sobre la plataforma de un barco.

¿No lo sientes?

X.- Ya me dieron ganas de deponer el estómago. Se me vino toda la sangre a la cabeza de repente. Hasta siento que van a estallarme los ojos.

Y.- Concéntrate. Relájate. El viento se mece como si estuviera en un columpio.

X.- Barcos, columpios. De veras qué imaginación la tuya.

Y.- ¿Qué más queda entonces por hacer?

(Silencio).

Y.- Cuando era chico, fuimos una vez al lago de Chapala. En aquél tiempo era enorme, o al menos así yo lo veía. [...] Ellos muy cerca de mí, a un pasito nada más... mi papá comenzó a jalarle el traje de baño a mi mamá por abajo del agua, comenzaron como a pelearse pero riendo, a jugar como si fueran unos niños, [...] se olvidaron un buen rato de mí, y yo me quedé bien a gusto, nada más viéndolos, ellos besándose y yo golpeando despacio el agua con las palmas de mis manos, disfrutando la vida como si fuéramos a vivirla eternamente, disfrutando como ahora, como suspendido en el aire...

[...]

X.- ¿Que es eso que huele?

Y.- Estas como sensible de todo, eh. Yo no huelo a nada.

X.- A mota.

Y.- Ah, eso.

X.- Alguien se está quemando un churro...

Y.- Sí, tienes razón. “Alguien que invite”, ¿no?

X.- ¿Así cuando va a parar el negocio, a ver? ¿Cuándo? ¿Cuándo cuándo? ¿Sabes cuándo? Nunca.

[...]

X.- Yo me sentí sofocado, por la bolsa que nos pusieron. Sentí que la cabeza me iba a estallar que las orejas se me caían de tan calientes que se me pusieron de repente, que los ojos se me botaban, que se me secaba la boca... ¡que cabrones!

Y.- Mejor que ni te acuerdes. Siente mejor ahora el aire fresco, limpio, siéntelo todo.”
(Salcedo 34-39).

La alusión al olor a mota, marihuana, alza la ironía de la guerra contra el narco en al menos dos planos: primero, bajo la trivialidad de su uso recreativo y segundo, la puesta en duda de que el narco sea la razón de la violencia a la que han sido sometidos, además, muestra la vida común de los personajes despojados de la criminalidad que de antemano les es conferida.

Esta atmósfera se construye sobre el paso de una muerte lenta, se trata de dos hombres colgados cabeza abajo, atados, con bolsas de plástico en sus cabezas, muriendo entre la conversación, bajan lentamente colgados de una soga, boca abajo, donde quedan suspendidos, muertos. Se abre un espacio a quien ya ha muerto. Esto constituye un *cuerpo espectacular escena*, su ironía se construye ante el relato de una vida, su cotidianidad, la intención es evidenciar la vida sensible de un par de *cuerpos espectacular escena*. Sin embargo, los *cuerpos espectacular escena* son capaces de apelar a un concepto ulterior, en este caso, a la vida, la vida como concepto metafísico es enunciado desde la articulación de la experiencia sensible, estos personajes también se desdoblan en su diálogo, en la enunciación isotompante, que permite desdoblarse, mirarse a sí mismos, la relación de estos personajes abre una conexión, una puerta con los otros cuadros con las otras escenas, *Música de balas* como poema dramático es intertextual y auto-referencial, cada escena, cada cuadro refiere a los anteriores y a los posteriores, genera puertas ventanas o celosías que muestran algo de las otras sin que su enunciación produzca una linealidad en la trama sino una suerte de figura multidimensional cuyos planos se interconectan por imágenes, por atmósferas, por situaciones enteras, y por una enunciación abierta al espectador.

Su despliegue como recurso va más allá: la evocación de los barcos, los columpios, el amor, “disfrutando la vida como si fuéramos a vivirla eternamente, disfrutando como ahora, como suspendido en el aire”, este despliegue genera la construcción de conceptos metafísicos por la referencialidad enunciativa y su poder isotopante, cada lugar, cada enunciación objetual muestra las imágenes que sostienen **la experiencia de haber estado vivo**, la referencialidad de la experiencia de la piel, de la carne, de los huesos, la articulación propioceptiva de la consciencia.

Hay también una restitución de una memoria del cuerpo anónimo, al respecto Danae Gallo González comenta: “*Música de balas* da voz a las víctimas anónimas de la guerra iniciada por el presidente Felipe Calderón contra el narco entre el aturdidor clamor de las balas” (104). Otorgar voz a las víctimas podría ser razón suficiente para la representación de la problemática que aborda este teatro. Por nuestra parte, consideramos que ocurre algo todavía más, quizás igualmente profundo, pero todavía hay algo más interesante acerca del *cuerpo espectacular escena* y tiene que ver con su capacidad de transformación, el *cuerpo espectacular* finado, muerto, es capaz de transformarse, de regenerarse para el espectador, en y desde el teatro, que constituye un artificio no de *la muerte*, sino de *la vida* el *cuerpo espectacular escena* se revela como un mecanismo estético que bajo toda circunstancia representa *la vida desde la muerte*. En este sentido la referencia posible al *Mictlán*, como a la deidad *Mictlantecuhtli*, acertada o no, puede servir para mostrar por analogía lo construido en *Música de balas*, si Quetzalcóatl y Huitzilopochtli según Otilia Meza, crearon al dios de muerte para: “valorar la vida” (Meza 60) entonces Salcedo reconstruye este “país de muertos” para enunciarla.

El cuadro final 29,884 se desarrolla en un picadero que reconstruye un microcosmos del México contemporáneo, lugar donde los personajes-actantes representan a drogadictos en una atmósfera lúgubre; un personaje trata de cambiar un billete de veinte dólares, pregunta por

en el Encuentro Ciudadano del cuarto Año de Gobierno, creando una especie de negativo de su pronunciamiento.

Al final de este cuadro se presenta un esquema a dos columnas, en la primera columna a la izquierda, la secuencia de cifras de 29,884 continúa en ascenso hasta el infinito, ya que el texto termina en puntos suspensivos, a la derecha, una lista escrita en diferentes tipografías y tamaños de fuente, enuncian: “levantón, lugar equivocado, ataúdes, plomear, ejecutar [...]” (Salcedo 41).

Si se tomara esta última escena como final de la obra, como ocurre en la disposición de la edición de Molinos de viento, útil en nuestro análisis, la escena condensaría el cúmulo de escenas o cuadros anteriores, mostrando un sitio de acontecimiento articulado como microcosmos del México contemporáneo.

CONCLUSIONES

El cuerpo espectacular se evidencia bajo aparatos estéticos-políticos-éticos su composición produce estatismos plásticos o plasticidad desde la violencia sociopolítica. El análisis de los artefactos: *Tomóchic* de Joaquín Cosío Osuna; *El baile de los montañeses* y *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda; así como *Música de balas*, de Hugo Salcedo; conforma el corpus espectacular de la violencia social y política. El concepto de cuerpo espectacular se articula como aquel cuerpo vulnerado en escena reelaborado en su condición singular como personaje/actante producto de un acontecimiento de carácter histórico.

El cuerpo espectacular se trata de un cuerpo transfigurado en un procedimiento estético que evita o elimina la configuración política de víctima como disenso. Este disenso ocurre ante los aparatos institucionales desde un acontecimiento histórico y se reelabora en un acontecimiento estético. Cada artefacto muestra en su totalidad los nueve rasgos del cuerpo espectacular y constituye al *corpus spectacular* en la segunda mitad del siglo XX al norte

mexicano. La elaboración de esta construcción teórica posibilita el análisis de otras obras o artefactos estéticos fuera de esta cohorte.

El cuerpo espectacular actualiza el acontecimiento cuando está en escena y desnuda la pura violencia. La producción de la representación en tanto *tecné* es capaz de re-producir en escena un acontecimiento estético que posibilita la configuración de -lo innarrable- como acto en el cual se reelabora la violencia fundacional como fundadora de *derecho*. En este sentido el artefacto transforma a través de su efecto las posibilidad de identificación con esa violencia como artefacto estético, es decir, el artefacto condensa la propia representación de la violencia como violencia y esa violencia es artefacto estético.

Cuerpo espectacular sujeto-objeto

Para mostrar las diferentes facetas del cuerpo espectacular en el capítulo I se realizó un despliegue de articulaciones teóricas que hacen referencia al cuerpo espectáculo como documento bruto de la violencia social y política en los artefactos arriba enunciados.

En *El Baile de los montañeses*, la escena del baile como artefacto es la elaboración e irrupción de una violencia, que corresponde a la atomización de la impresión de una fuerza articulada bajo un dispositivo estético y político. Toda violencia es en ese sentido un artefacto estético y este artefacto no es cualquiera, es la elaboración de una violencia que sucede como impronta legitimadora de derecho, el artefacto es “El baile”.

Los cuerpos despojados de su subjetividad articulan el **cuerpo espectacular objeto**, el desmoronamiento de toda asunción conceptual en esa estadía o estadio, corrompe todo estatuto subjetivo, destrucción del orden simbólico, el **cuerpo espectacular sujeto** gira hacia un **cuerpo espectacular objeto**, a una condición donde el cuerpo espectacular es objetuable, como en el caso de Rosalba de *El Baile de los montañeses*, la pila de cadáveres en la escena inicial de *Tomochic*, la masacre enunciada por Damiana Caraveo en *Contrabando* o su elaboración en algunas escenas de *Música de balas*.

Cuerpo espectacular atmósfera, en la misma escena del Baile donde el cuerpo de Rosalba proyecta por simulación encarnada a todo aquel que mira, estado de contemplación que estalla en plasticidad, *plastiquage* a quien contempla. Este estado de estupor, deflagración plástica traspassa la afección. Sin embargo, la imposibilidad de huir en términos de Malabou destituye al sujeto en *pos* de una tensión extrema, el dolor y el malestar se condensan en una situación de inmanencia, esta inmanencia en la pieza y en El baile puede producir una salida ahí mismo, donde no hay afuera, constituye una ritualidad inmanente. La única salida posible a la imposibilidad de huir es la transformación. La transformación va más allá del plano estético. El artefacto, condensa de manera completa en su propio corpus, su corpus es ahora actor-espectador-artefacto-plástico indisociable, inmanente en cuerpo espectacular. El escapar de la clausura, como escapar en la clausura misma es el acontecimiento que puede producir el artefacto.

La manera en que se ha presentado la violencia nos conduce al entendimiento de que también la violencia del Estado regresa a los personajes (a su *arjé*), y también al espectador lector; ya no como identidad, sino como dominado. Es decir, el poblador de El Álamo, o del lugar en turno donde se presente o adapte la obra (o, bien, en el espectador-lector), se les regresará a estos a un “nosotros”, al *arjé* del plano de los dominados.

Cuerpo espectacular política

En el capítulo III se analizó el drama histórico *Tomochic* donde es posible elaborar los rasgos transitorios del cuerpo espectacular política a un cuerpo espectacular como herramienta para marcar con su trayectoria la configuración de una ontología política y cuerpo espectacular escena. En *Tomóchic* De Joaquín Cosío Osuna, el **cuerpo espectacular política** en Cruz Chávez es un cuerpo de dignidad, un cuerpo desprovisto de las ataduras de la dominación estatal, un cuerpo aparte de la laceración espectacular de los cuerpos en duelo, en agonía, sin

explotar una vulnerabilidad piadosa, ya que tampoco está dispuesto a subordinarse ante las figuras estatales sino es a partir de los conceptos de *justicia, dignidad, igualdad, trabajo, respeto a la vida*, en este sentido el artefacto constituye un litigio, la búsqueda de estos conceptos entabla la relación del cuerpo con la idea, con los ideales de Cruz Chávez, ideas con las que articula sus demandas. Las acciones de este personaje instauran la aproximación como punto sujeto de la obra, atraviesa una corporalidad diferente, Badiou en el artículo: La idea de justicia; habla de: “cuerpo del pensamiento”, se percibe la necesidad de una limpieza del “cuerpo del pensamiento”, un “cuerpo de pensamiento” libre de piedad. Este cuerpo de pensamiento es el **cuerpo espectacular política** en el que se convierte la figura de Cruz Chávez y en el cuerpo del pueblo de Tomóchic por extensión. El cuerpo espectacular política se articula en Fermín de *El Baile de los montañeses*, el personaje propuesto por Banda fluctúa como catalizador del esquema general de la trama al buscar el bienestar de los no contados. En la obra se conoce que uno de los pobladores es capturado por los soldados, Fermín hace valer su posición y trata de ejercer diálogo con los soldados a través de un documento oficial, articulando su poder -o el poder que le otorga su filiación institucional, el juego con el *arjé*- como comando.

Cuerpo espectacular mito

Teresa de Cabora constituye un **cuerpo espectacular mito**, en ella se cristaliza la representación mesiánica de Jesús, sustento teológico de la rebelión tomoche. En México, la Iglesia y el estado ya estaban separados, los sacerdotes católicos no podían participar en asuntos políticos, pero Teresa Urrea estaba en su contra y contra el porfiriato, por lo que su milenarismo entraba en conflicto con sus intereses, así podemos entender el rol de Teresa Urrea, como parte de un proyecto religioso-político-histórico que produce cambios en la articulación del drama. En este sentido, el personaje de Teresa Urrea es fiel al personaje

histórico ya que también dentro de la obra *Tomochic* convierte al pueblo tomoche en un *communitas*, ya que lo ungió desde su investidura como **cuerpo espectacular mito**, su función es determinante para articular ese *ethos* que mueve los engranajes en la trama, ya que su poder enunciativo marcará las finalidades religiosas-políticas-históricas que justifican el levantamiento de los tomoches y en este último sentido se articula en ella misma un cuerpo espectacular herramienta.

Cuerpo espectacular herramienta

Se constituye en Teresa Urrea como elemento mítico emergente desde la injusticia social y política, carácter teleológico toda vez que supone una finalidad de confrontación al “orden social” al articular las siguientes ideas: *almas desamparadas, mal sacerdote, avaricia del malo, hambre, sed, el gran poder de Dios se alce contra los enemigos de la fe verdadera, justicia de Dios, mala fe del gobierno y sus caciques, sean aborrecidos y secos los corazones de los ricos*, ideas que articulan el discurso general de la obra. Además otorga la investidura a Cruz Chávez como **cuerpo espectacular herramienta** quien constituye *un cuerpo instrumento de lo político* como dominio de saber dentro de la obra. Su función teleológica articula un *ethos* que mueve los engranes de la trama hacia una finalidad específica de confrontación al “orden social”.

Cuerpo espectacular escena

Como instancia, se muestra en *Tomóchic* bajo la ironía de presentar a los actores muertos portando el concepto, la idea: *humillación vs dignidad, precariedad vs equidad, sometimiento vs libertad, violencia vs respeto a la vida, discriminación vs igualdad, explotación vs trabajo, desplazamiento vs territorio, injusticia vs justicia social*. Hay plasticidad en la escena, dota a los cuerpos la capacidad de regenerarse, los cuerpos en escena, después de ser lesionados,

constituyen cuerpos del tiempo, o en palabras de Malabou: “el tiempo vuelto cuerpo”. Lo orgánico y lo temporal como irrupción violenta, se plastifica en cuerpo espectacular escena desde la injusticia. *Tomochic* de Cosío Osuna peina a contrapelo la historia y configura la gestualidad del cuerpo espectacular que se manifiesta performáticamente como **gestualidad plástica**. También en *Música de balas* de Hugo Salcedo, consideramos que ocurre algo todavía más, quizás igualmente profundo e interesante acerca del **cuerpo espectacular escena** y tiene que ver con su capacidad de transformación, el *cuerpo espectacular* finado, muerto, es capaz de transformarse, de regenerarse para el espectador, en y desde el teatro, que constituye un artificio no de *la muerte*, sino de *la vida* el *cuerpo espectacular escena* se revela como un mecanismo estético que bajo toda circunstancia representa *la vida desde la muerte*.

Cuerpo espectacular mutilación

En el capítulo IV se analizó la manera en que la fuerza estatal en su diseminación como violencia social, formula estadios corporales exacerbados donde recrudece la vivencia convulsa, esta vivencia convulsa se manifiesta en el personaje/actante/espectador. La vivencia convulsa modifica ontológicamente al cuerpo, convirtiéndolo en cuerpo de sufrimiento, como cuerpo espectacular mutilación. En *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, el **cuerpo espectacular mutilación** se perpetúa en una imagen inconclusa de la violencia que en su repetición esparce espacialmente su dolor. La pérdida se traduce en una suspensión tímica, esto se conceptualiza como el poder isotopante del sufrimiento. Es el poder isotopante la manifestación reiterada de la pérdida, ahí los idelectos y sociolectos se reiteran, Conrada tras la pérdida de su hijo, articula la somatización de los celos, los celos se patemizan por una pérdida de lo que cree le pertenece, esta pérdida acciona la función pasional de los celos a partir de la suspensión de la función tímica.

El **cuerpo espectacular mutilación** funciona como mecanismo dependencia y

complicidad, las mujeres en *Contrabando* conforman un perfil de mutilación, son cuerpo espectacular mutilación. Hay en Jacinta y Conrada un hueco que llenar, algo fue desprendido de su cuerpo, esta falta, desmembramiento neural, de alguna manera tiene una localización espacial que se transforma en dependencia. Su mutilación articula un vínculo emocional con su agresor, esto hace que se justifiquen las acciones de quien ha impreso la violencia en sus cuerpos, la Presidencia Municipal articula y posee aquello que les fue arrebatado. Esto es utilizado por el presidente Municipal, quien cobra mayor poder simbólico al no aparecer en escena. La economía de su poder político hace que se subordinen y se conviertan en cómplices de la misma injusticia que padecieron, la herida está ahí, el dolor está presente y es el lazo que las ata. El gobierno ha instalado en ella un doble poder, le ha quitado al Candelo, mutilación articulada en vínculo emocional, su ausencia ha sido suplida por medio del sustento económico, que el mismo Candelo buscaba darle, a través del trabajo ilícito de siembra de “chutama”, ahora la figura de autoridad del munícipe le otorga ese sustento.

El grado de afección, **cuerpo espectacular mutilación** expresa la rabia desbordada, hay una gangrena en su propia carne, “muerta en vida”, bulle la sangre, un orden de ideas también desbordadas y des-organizadas, en un al borde del vacío, produce una experiencia estética insondable.

Cuerpo espectacular ontológico

En Damiana cuando describe la masacre en Yepachi, así, la primera “descarga”, la descripción y disposición de la escena ofrece una suerte de cuadro visual y sonoro: imágenes que configuran una atmósfera de estupor. “¿Será una pesadilla?” Dice Damiana. La repetición secuencial mutila las relaciones paradigmáticas que producen la significación, como se presenta en el diálogo: “la hilera de balazos que le atravesaba el pecho, de lado a lado, como una lista roja”, o bien: “alcancé a ver al chofer de la camioneta caído sobre el volante, con

borbotones de sangre que le salían del cuello” ahí la afección llega anticipadamente a través de la simulación encarnada, Nacer o morir, un límite, estado de indecibilidad, esta ruptura es el espacio dimensionado en su existencia, su realidad no es otra, lo sitúa en ese estar ahí, que evita toda significación adyacente a lo que es y enuncia, como apertura de la afección en **cuerpo espectacular ontológico**. Podemos decir que la violencia conlleva, en el mayor de los casos, a crear estados de repetición fraguados ante la injusticia. Si no somos capaces de definir la justicia, al menos podemos ubicar la injusticia, la injusticia se ubica en el cuerpo, se imprime en el cuerpo, en estadios corporales. Es el cuerpo el que recibe la injusticia, es el cuerpo que busca sentido después de la injusticia. Estos cuerpos permanecen en el estadio en que fueron violentados de manera más o menos permanente, y en su búsqueda de sentido, describen estados de cosas que reflejan sus estados de ánimo adormecidos por una ensoñación que impide el actuar consciente, y lo que busca es la repetición verbal, en el plano de la enunciación isotopante tratan de articular una salida que interrumpa su afección, al no ocurrir esta interrupción, tras el proceso narrativo, es necesario volver a narrar-hablar lo sucedido. La injusticia es somatizada, esta impronta compone un estado de ser de contemplación violenta.

Cuerpo espectacular deseo

En el capítulo V se analiza la manera en que el cuerpo espectacular deseo se formula bajo una suerte de mito degradado, cuyo mecanismo produce las acciones violentas que constituyen pequeños sitios de acontecimientos en cada acto fractal de *Música de balas*.

En la escena 29,875 donde se presenta el cuerpo espectacular deseo, el personaje actante configura un migrante, alguien que se ha desplazado movido por la precariedad, la escena contrapone la migración perfilada hacia los Estados Unidos vs una migración dentro del territorio nacional. Aquí la migración a los Estados Unidos es planteada por el actante como una suerte de esclavitud. Esta contraposición pone de manifiesto de que el trabajo ilícito del

comercio de drogas, ostenta mayor valor social que el trabajo “honrado”, lícito o ilícito allende la frontera, en este sentido, el imaginario del narco aparece como aparato-institucional-cultural-nacional, toda vez que aspira a convertirlo en: “quiero vivir en mi país y hacer comercio con lo que mi país produce je” este texto puede tomar varios registros, el primero dirigido al comercio de droga, pero también dirigido al comercio de la propia guerra, toda vez que en su articulación capitalista configura un producto cultural, bajo ambos registros, la experiencia ejerce una conversión ontológica, aquella a la que hay que llegar a ser, en objeto del deseo, en un mito, un mito degradado. Este mito es desplazado al mediador, el personaje-actante quien vierte en su enunciación los procedimientos y mecanismos para alcanzarlos, a quien podemos llamar discípulo, va a proyectar su deseo del mediador hacia sí mismo, es decir, todo lo que anhela, se convierte en aquello que calladamente escucha su interlocutor y quien también desea todas las proyecciones encaminadas a obtener ese mito. Esto va a producir el efecto del reconocimiento como rival, pero también la afeción exacerbada, ya que el plano de la enunciación está articulado desde el lenguaje de la violencia.

El sentimiento de odio formado por mediador-discípulo, discípulo-mediador, encuentra bajo su proyección el mecanismo pasional para la ejecución de la violencia, en este sentido el repudio de los vínculos de la mediación, comprendidos como las acciones a seguir para obtener el mito, objeto del deseo, son: el temor a perder aquello que se cree que se posee, o aquello que se puede poseer, o más aún, aquello que se puede -ser-, un *cuerpo espectacular deseo*. Esto incrementa el temor-odio bidireccionalmente, en este caso es el mediador quien dispone de un asentimiento para el acto de violencia física. En ese aparente doble discurso en la escena, se anula toda posibilidad vital del discípulo donde sus posibilidades de *ser* se ven reducidas a una inversión, precariedad en criminalidad, criminalidad en muerte.

Los aparatos políticos aparecen implícitos en el diálogo: “filtrarme con los buenos” cuya conotación moral es articulada bajo una condición de poder; “el primer escalón de la

escalera” articulación de una admiración económica; el “pez más gordo de la tribu” figura de liderazgo corporativo; “sueños aspiraciones ganas de **ser** algo alguien en la vida” (las negritas son mías) negación del estatuto del individuo desplazado a un imaginario como *cuerpo espectacular deseo*; “la cadena de desgracias y miseria [...] en mi familia” como violencia estructural y económica; lo irónico de este personaje-actante es la manera en que **deposita su confianza**, su **alienación** es tan evidente que parece esconder un doble discurso, una doble eficacia, es decir, su función es diabólica.

Algunos mecanismos del cuerpo espectacular

El artefacto estético de la violencia y su plasticidad en *El baile de los montañeses*

Como ocurre en el Baile, el artefacto es la elaboración de una irrupción violenta, que corresponde a la atomización de la impresión de una fuerza articulada bajo un dispositivo estético y político. Toda violencia es en ese sentido es un artefacto estético. Los artefactos pueden reelaborar una violencia que puede suceder como impronta legitimadora de derecho. Cuando un artefacto produce una deflagración plástica traspasa la afección. Sin embargo, la imposibilidad de huir en términos de Malabou destituye al sujeto en pos de una tensión extrema, el dolor y el malestar condensan una situación de inmanencia, esta inmanencia como en el baile puede producir una salida ahí mismo, donde no hay afuera, constituye una ritualidad inmanente. La única salida posible a la imposibilidad de huir es la transformación. La transformación va más allá del plano estético. En la in-corporación de la transformación del espectador participe de esa plasticidad, la plasticidad ha transformado al cuerpo, a los cuerpos o al cuerpo en su espectacularidad completa. El artefacto, condensa de manera completa en su propio *corpus*, su *corpus* es ahora actor-espectador-artefacto-plástico indisociable, inmanente en cuerpo espectacular. Por último, escapar solo puede ocurrir, al escapar en la clausura misma que es el acontecimiento, lo que puede producir el artefacto. Plasticidad

acontecimental, corporal, transformación en la verdad del posible acontecimiento.

La gestualidad plástica en *Tomochic*

Ocurre al presentar al cuerpo espectacular escena (cuerpos muertos portando el concepto, la idea). La plasticidad gestual o la gestualidad plástica da la capacidad a lo destruido de regenerarse. Los cuerpos lesionados, en escena constituyen cuerpos del tiempo, o en palabras de Malabou: “el tiempo vuelto cuerpo” (84). Lo temporal como irrupción violenta, se plastifica como cuerpo espectacular escena e injusticia. Por lo tanto, la gestualidad plástica se manifiesta performativamente, así como la plasticidad gestual. La gestualidad plástica constituye una ontología política como acontecimiento histórico.

Plasticidad como aniquilamiento de la figura sensible en *Contrabando*

En histología, la plasticidad pudiera ocurrir como cicatrización de un tejido dañado.

Tomando como base la explicación de Catherin Malabou:

[...] la plasticidad designa, en histología, la capacidad que tienen los tejidos para regenerarse luego de haber sido lesionados, los procesos de cicatrización y curación [...] la plasticidad es en ella misma plástica; su modo de ser es igual a sus significados. Caracterizando la recepción y la donación de forma [...] ella misma evoluciona y toma nuevas formas desde el suelo griego del arte hasta [...] la materia plástica y del terrorismo. [...] la plasticidad de la plasticidad se sitúa en los extremos: de un lado, la figura sensible que es la toma de forma [...]; del otro, el aniquilamiento de toda forma. [...] la explosión [...] (88).

En el **cuerpo espectacular mutilación**, la plasticidad de la plasticidad se sitúa al extremo del aniquilamiento de toda forma, la explosión, hacer explotar, *plastiquage*, lo que ya ha explotado, gangrena-plástica-adherida al hueso.

Plasticidad como figura sensible hacia “la vida” en *Música de balas*

Cuando la enunciación restablece el tejido, cicatriza en su propia textualidad, la plasticidad va de la imagen mortuoria a las imágenes vitales, hacia la vida, como lo enuncia Malabou: “la plasticidad de la plasticidad se sitúa dos extremos: de un lado, la figura sensible que es la toma de forma [...]; del otro, el aniquilamiento de toda forma.” (Malabou 88) En este caso, la plasticidad vital se dirige hacia la figura sensible en el **cuerpo espectacular escena**.

Plasticidad como aniquilamiento de una ontología política en *Música de balas*

Ocurre al presentar una composición de: cuerpos muertos sin el concepto cuerpos, sin la idea o sea **cuerpo espectacular objeto** y **cuerpos espectacular mutilación** en espacios de orden institucional. Constituyen efectos performativos, que van de imágenes vitales a imágenes mortuorias, para Malabou: “la plasticidad de la plasticidad se sitúa en los extremos: de un lado, la figura sensible que es la toma de forma [...]; del otro, el aniquilamiento de toda forma.” En este caso, el efecto performativo va en dirección opuesta a la figura sensible. Este efecto se genera por oposición, composición y descomposición.

REFERENCIAS

- Alcántara Mejía, José Ramón. “Las fronteras del teatro y el teatro de las fronteras: Articulaciones híbridas en el teatro mexicano”. *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones-Transmedializaciones- Cuerpo*. De Toro, Alfonso. Ed. Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-Nueva York. 2009
- Alcántara Mejía, José Ramón. “La guerrilla mexicana en la obra de Víctor Hugo Rascón Banda”. Mijares, Enrique. *Umbral de la memoria Teatro Completo de Víctor Hugo Rascón Banda*. Vol. IV. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010. V vols. 21-34.
- Alcántara Mejía, José Ramón. *Textralidad, textualidad y teatralidad en México*. México UIA. 2010.
- Adame Goddard, Jorge. “Estudios sobre política y religión”. Biblioteca Jurídica Virtual,

UNAM. Fecha de búsqueda 1 de junio del 2021 <http://ru.juridicas.unam.mx:80/xmlui/handle/123456789/11433>

Aristóteles. *Política*. Barcelona: Gredos, 2010.

Aushterlonie, Tomás. “Entorno, escenario y atmósfera”

<https://escrilia.wordpress.com/2015/03/02/entorno-escenario-y-atmosfera/>

Badiou, Alain. “La idea de justicia”. Buenos Aires, 2004.

----- . *Compendio de metapolítica*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2009.

----- . *El ser y el acontecimiento*. Argentina: Manantial, 2003.

----- . *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2003.

----- . *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

Benjamin, Walter. *Crítica de la violencia*. México: Biblioteca Nueva, 2010.

----- . *Para una crítica de la violencia*. Edición Electrónica de, 12 de enero de 2017.

www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. http://ddooss.org/articulos/textos/walter_benjamin.pdf (12/01/2017).

Bonilla, María. “El teatro de Rascón Banda: injusticia y violencia en tiempos de desorden”

<https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/download/146467/233607>

Baker, Christina. “Sounds of a Modern Nation: From Narcocorridos to Hugo Salcedo's Música

de balas”, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 71:4, 179-194, DOI:

10.1080/00397709.2017.1386480

Cosío Osuna, Joaquín. “Tomóchic”. Armandáriz, Emma Teresa. *Algunas obras del teatro*

mexicano contemporáneo. México: Instituto Nacional para la Educación de los Adultos,

1994. 387-427

Luiselli, Alessandra. “Victor Hugo Rascón Banda: El Dramaturgo De La Dignidad Humana.”

Confluencia, vol. 29, no. 1, 2013, pp. 172–186. JSTOR, www.jstor.org/stable/43490013.

Accessed 27 July 2021.

- . "Tesis de filosofía de la historia". 1 de 02 de 2017. https://www.uv.es/fjhernan/dociencia/curs2011_2012/unimajors2011/benjamin_historia.pdf.
- Day, Stuart A. "En sus propias palabras: Víctor Hugo Rascón Banda." 2005. kuscholarworks.ku.edu. 26 de Julio de 2018. <<https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/5418>>.
- Delgado, G.M. *Historia de México. El proceso de gestación de un pueblo*. México: Pearson, 2001. Impreso.
- Derridà, Jacques. *Fuerza de Ley*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. 1a. ed., Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.
- Adame, Domingo. "La escritura teatral de Hugo Salcedo vista desde la perspectiva transdisciplinaria". *Escrituras múltiples de la escena teatral latinoamericana*. Comp. José Ramón Alcántara Mejía, y Jorge Luis Yangali Vargas. Cords. Ciudad de México.
- Ezcurdia, José. "Cuerpo y sustancia en la filosofía de Spinoza: La perspectiva deleuziana." *Conatus*. Vol. 6 Nov. (2012): 33-44 search.ebscohost.com. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=85723738&lang=es&site=eds-live>
- Gabriele, Sofía. *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artez Blai, 2010. Impreso.
- Gallo González, Danae. "Hugo Salcedo (2011): Música de balas". *Revista iMex Interdisciplinary Mexico/México Interdisciplinario* (p 103) *iMex. México Interdisciplinario*. *Interdisciplinary México*, año 3, n° 6, verano-summer 2014 https://www.academia.edu/7890874/Reseña_Hugo_Salcedo_2011_Música_de_Balas_in_iMex_Identidades_Glocales_6_2014_103-105_24_de_septiembre_2022. Digital.
- Gallese, Vittorio. "Before and below 'the theory of mind': embodied simulation and the neural correlates of social cognition". *Philosophical Transaction of The Royal Society*. 2007. www.ncbi.nlm.nih.gov. 2007 de Abril de 2019. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/arti>

cles/PMC2346524/

Galicia, Rocío. “La dramaturgia actual del norte de México”. 10 de febrero del 2019

Recuperado de: http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques//rocio_galicia1.pdf

Gann, Mayra. “El teatro de Víctor Hugo Rascón Banda: Hiperrealismo y destino”. *Latin American Theatre Review*. 1 Sep. 1991: 77-88. *Latin American Theatre Review*. 21 Mar. 2019. Digital.

Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1985. Impreso.

------. *Veo a Satán caer como el relámpago*. Barcelona: Anagrama, 2012. Impreso.

Greimas, Algirdas y J. Fontanille, Jacques. *Semiótica de las pasiones de los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI editores, 2002. Impreso.

Illades, Carlos y Santiago, Teresa. *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narcoguerra*. México: Ediciones Era, 2014. Impreso.

Lamadrid, Enrique R. ““El Corrido De Tomóchic:” Honor, Grace, Gender, and Power in the First Ballad of the Mexican Revolution”. *Journal of the Southwest*, vol. 41, no. 4, 1999, pp. 441–460. JSTOR, www.jstor.org/stable/40170120. Accessed 12 May 2021. Digital.

Laqueur, Walter. *Guerrilla warfare: a historical and critical study*. Routledge 2017 New York, NY. USA. Digital.

López Hernández, Magdalena, “Entre las balas y el pop: La ficcionalización del narco en dos novelas mexicanas”. <http://hdl.handle.net/11191/7511>. Digital.

López Peimbert, David. *Tomóchic*, tesis de maestría. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, México 1963.

Luján, José María. “Relato de un incidente, tesis de maestría”. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1965. Impreso.

Malabou, Catherine. *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Palinodia, 2018. Impreso.

Merlín, Socorro. “Violencia, poesía y gramaturgia en Música de Balas de Hugo Salcedo”.

- Alcántara Mejía, José Ramón y Yangali Vargas, Jorge Luis. Cords. *Escrituras múltiples de la escena teatral latinoamericana*. Universidad Iberoamericana / CITRU. 2021 México. Impreso.
- Meza, Otilia. (1981). *El mundo mágico de los dioses del Anáhuac* (Vol. Tomo I). México: Universo, S. A.
- Mijares, Enrique. “Las paradojas del realismo virtual”. Revista No. 1 (Tomado de *El Diario de Monterrey* del 31 de julio de 1996).
- Mijares, Enrique. “Presentación”. *Teatro de Frontera de Hugo Salcedo*. Durango: UJED. 1999. Digital.
- Mijares, Enrique. *Umbral de la memoria*. Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010. Impreso.
- *Umbral de la memoria*. Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda. IV. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010. Impreso.
- *Umbral de la memoria*. Teatro Completo de Víctor Hugo Rascón Banda. Vol. V. Chihuahua, 2010. Impreso.
- Mirabella, Giovanni. “¿Mirror or non mirror? That’s is the question. El papel de las neuronas espejo en la inteligencia social”. Sofia, Gabrielle. *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artez Blai, 2010. 31-46. Impreso.
- Montemayor, Carlos. *La guerrilla recurrente*. México, D.F. Debate, 2007. Impreso.
- Moreno, Iani del Rosario (2015). *Theatre of the Borderlands*. New York - London: Lexington Books. Impreso.
- Nájar, Alberto. “Quién es Rafael Caro Quintero, el fugitivo más buscado por la DEA que cambió la lucha contra las drogas de EE.UU”. BBC. 21 de julio 2021 <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50189789>
- Nieva, José María Risso. “Teatro, narcotráfico y violencia. Acerca del drama Contrabando de

- Víctor Hugo Rascon Banda/Theater, drug trafficking and violence. About the drama Contrabando by Victor Hugo Rascon Banda." *Revista Poligramas*, no. 48, June 2019, pp. 75+. Gale OneFile: Informe Académico, link.gale.com/apps/doc/A602105798/IFME?u=anon~328eca82&sid=googleScholar&xid=0f7d351e. Recuperado 24 Sept. 2022.
- Navarrete Maya, Laura. "Rascón Banda, Víctor Hugo". *Diccionario de escritores mexicanos – Siglo XX*. Tomo VII. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. 94-107. Google Libros. 21 marzo. 2019. Digital.
- Neumann, José. *Historia de las rebeliones de la Sierra Tarahumara*. Editorial Camino, Chihuahua 1991. Impreso.
- Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, Marta Eugenia. *Movimientos armados México*. Siglo XX Ed. Colegio de Michoacán CIESAS Vol. II. Digital
- Ortuzar, Loreto. "Música de balas. Entre el cuerpo y el cadáver". Flores, Alejandro y Salcedo Larios, Hugo. *Travesía Dramática, Análisis Contextual de la obra de Hugo Salcedo*. Toluca. UAEM. 2019. Impreso.
- Osorio, Rubén: Cruz Chávez. *Los tomoches en armas*. Meridiano 10 editores/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/ Gobierno del Estado, Chihuahua: Las Épocas y los Hombres, Chihuahua, 1991. Impreso.
- Palaversish, Diana. "¿Cómo hablar del silencio? Contrabando y Un vaquero cruza la frontera en silencio, dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco" *Ciber Letras: revista de crítica literaria y de cultura*. N°. 29, 2012. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6478705>.
- Pál Pelbart, Peter. *Filosofía de La Deserción: Nihilismo, Locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Digital.
- Parra, Eduardo Antonio. "Norte, narcotráfico y literatura". *Letras Libres*. Web. 12 Mar. 2019. <https://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>. Digital.

- Partida, Armando. *Escena mexicana de los noventa*. México: Conaculta-Fonca. 20003
- “El teatro del norte y fronterizo”. México y UNAM 2018. 10 de febrero de 2019
Recuperado de: http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/6644/APartida_Teatro_Nte_Front_2018.pdf
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso De Gato, 2016. Impreso.
- Pozo Marrero, Alcalía. “Dos movimientos populares en el noreste de Chihuahua, Tomóchic y La Ascensión, 1891-1892”, tesis de maestría. Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, México, 1991. Digital.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Santiago de Chile: Eterna Cadencia, 2009. Digital.
- *Momentos Políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010. Impreso.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Contrabando*. México: Ediciones El Milagro, 1993. Impreso.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *El Baile de los montañeses*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982. Impreso.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *El Baile de los Montañeses*. Mijares, Enrique. Umbral de la memoria. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010. 35-84. Impreso.
- Risso Nieva, José María. Teatro, narcotráfico y violencia. Acerca del drama Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=25905> 19 de febrero 2020.
- Rosen, Jonathan, y Roberto Zepeda Martínez. “La guerra contra el narcotráfico en México: Una guerra perdida”. *Reflexiones*, vol. 94, no. 1, 2015, pp. 153-168. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/ja> 21 de mayo de 2019

- Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1996. Impreso
- *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Santiago de Chile; Eterna Cadencia. 2009. Impreso.
- *Momentos Políticos*. Buenos Aires; Capital Intelectual. 2010. Impreso
- *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2010. Impreso
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *El baile de los montañeses*. México; D.F Universidad Autónoma de México. “La abeja y la colmena”. 1982. Impreso.
- *Umbral de la memoria. Teatro Completo de Víctor Hugo Rascón Banda*. Vol. 5 Compilación de Enrique Mijares, Chihuahua México. Ed. Instituto Chihuahuense de la Cultura 2010. Impreso.
- Robledo, C.A. (1982). *Diccionario de Mitología*. Nahoá (Primera ed.). México Porrúa. Impreso.
- Saavedra Montoya, Felipe. *Máscara de psique*. Chihuahua: Instituto de Cultura del Municipio, 2015. Impreso.
- “Semióticas de la violencia en Música de balas de Hugo Salcedo.”. Flores, Alejandro y Salcedo Larios, Hugo. *Travesía Dramática Análisis Contextual de la obra de Hugo Salcedo*. Toluca. UAEM. 2019
- “Los estados de contemplación de la violencia en Música de Balas de Hugo Salcedo” *Revista Tensó Diagonal*. Montevideo, Uruguay. No 8 2019
- <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/issue/view/td08>
- Salcedo, Hugo. *Música de balas*. México, D.F. Universidad Autónoma Metropolitana. Molinos de viento 148: Universidad Metropolitana–Molinos de viento. 2012. Impreso.
- Salcedo, H. “¿Existe Un Nuevo Teatro En México?”. *Latin American Theatre Review*, vol. 31, no. 1, Sept. 1997, pp. 85-89, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1180>.
- Salcedo, Hugo. *10 obras en un acto*. Caen Editores, (Col. Los inéditos). No. 2, Tijuana, 1996.

- Salcedo, Hugo. "Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?". Meyran, Daniel, y Alejandro Ortiz. *El Teatro mexicano visto desde Europa*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 1994. (pp. 257-263) Web. <<http://books.openedition.org/pupvd/8558>>.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Vidal Peña. Ediciones Orbis. S. A. Hyspamerica. Editora Nacional, 1980. Impreso.
- Sorel, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: Pléyade, 1978. Impreso
- Turner W., Victor. *El proceso ritual: Estructura y Antiestructura*. Madrid. Ed. Taurus 1988. Impreso.
- De Toro, Alfonso. "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las Ciencias del Teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'". *Gestos* 32. 2001.
- Walter, Benjamin. *Crítica de la violencia*. México; Biblioteca Nueva. 2010. Impreso.