

Un análisis sobre las fronteras en *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray

Juan Mendoza¹

Universidad Complutense de Madrid

El arte no es más más que un sustitutivo en tanto que la belleza de la vida siga siendo deficiente. Irá desapareciendo a medida que la vida vaya ganando en equilibrio.

Piet Mondrian

Los vivos saben al menos que han de morir, pero los muertos no saben nada, porque su memoria yace en el olvido. Percieron sus amores, sus odios, sus envidias; jamás tomarán parte en cuanto acaece bajo el Sol.

Eclesiastés



El presente trabajo aborda, desde el estudio dramatológico propuesto por José Luis García Barrientos, el análisis de la obra de teatro fronterizo *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray. Para ello se analizan cuatro componentes fundamentales: tiempo, espacio, personaje y visión, gene-

¹ Beneficiario del Programa de Estudios en el Extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes 2011-2012, y del programa Doctores Jóvenes de la Universidad Autónoma de Sinaloa.

rando una panorámica sobre las interacciones y relaciones de cada uno de estos elementos con la temática y estructura de la obra dramática. En este trabajo la frontera es percibida como un cementerio en donde deambulan los insepultos inmigrantes fallecidos en ese desierto.

Palabras clave: Dramatología, frontera, lugar, repetición, Ángel Norzagaray.

An analysis of borders in Ángel Norzagaray's play *Cartas al pie de un árbol* (Letters under a Tree)

The following essay discusses Ángel Norzagaray's play *Cartas al pie de un árbol* (Letters under a Tree), considered an example of border theatre. The method employed is dramatological, based on the writings of José Luis García Barrientos. Three main aspects are discussed in relation to the play's theme and structure: time, space, carácter and vision. The U.S. – Mexico border will be understood as a graveyard where unburied migrants wander in the desert.

Key words: Dramatology, border, place, repetition, Ángel Norzagaray

Introducción

Para realizar el siguiente análisis de la obra *Cartas al pie de un árbol*, del dramaturgo Ángel Norzagaray, se ha seguido el método *dramatológico* de José Luis García Barrientos, quien define *dramatología* como “la teoría del drama [...] es decir, del *modo* dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral” (García Barrientos 2003, 34).

Comentar la obra de Norzagaray implica ceñirnos a una parte geográfica de México, esto es, al Norte. Difícilmente encontraremos en otro lugar una frontera tan amplia en su concepto económico: de un lado, el México pobre, dependiente de su vecino rico, la necesidad de buscar una vida mejor; lo que explica que cruzar al otro lado ha ido acentuándose día con día.

Uno. Teatro fronterizo

¿Qué es el Norte (en México)? Estados Unidos de América, los “grin-

gos”, un sueño, una meta a la que se accede después de sortear todos los obstáculos naturales y artificiales que la geografía, por un lado, se encargó de “poner” y, por el otro, los “americanos”. Allí, donde viven los dueños de un continente: “América para los americanos”.²

Pero veamos: México, país, paliativamente llamado “en vías de desarrollo” es más centralista que un egocéntrico frente a un espejo. El Distrito Federal es el ombligo del país. Es allí desde donde se ejerce el poder de la nación mexicana y, por ende, es el centro neurálgico desde donde se perfilan los destinos de más de 100 millones de mexicanos, algunos de ellos en la extrema pobreza y otros solamente pobres; también hay algunos pobres con aspiraciones, que es la llamada “clase media”, o paliativamente llamada “clase económica en vías de desarrollo”, lo cual no se hace realidad ni de lejos. Pero, ¿qué sería de México si desaparecieran los pobres? Bueno, por un lado, perdería su identidad; ya no sería México y tendríamos que buscarle otro nombre. Sin pobres, en México no habría necesidad de iconizar la frontera, no sería lo que es; lo que nos lleva a decir que sin frontera no existiría el llamado teatro fronterizo. Al menos no como lo conocemos.

El teatro fronterizo es aquel llamado “teatro de la frontera” (la del Norte, claro. ¿O existe otra?). Nombrar a sus hacedores parte de este movimiento es a la vez una manera de agruparlos, una victoria. Sí. El fenómeno migratorio de los dramaturgos y hacedores de teatro del Norte al centro de México es frecuente; en épocas pasadas ésta era la única opción para poder representar sus trabajos. Sobre esto, Barbará Colio, dramaturga de Tijuana, ha señalado que pareciera que las obras de teatro no existen si no llegan a la ciudad de México (Colio, 2004).

Asimismo, lo que se llama “teatro profesional regular” deja fuera al 90 por ciento de la población, como ha dicho Fernando de Ita. Es decir, sólo se piensa en teatro profesional cuando se habla del que se hace en el centro del país, lo que por supuesto llama la atención. Lo cierto es que la Ciudad de México es el único lugar en donde se puede sostener una carrera a largo plazo —aunque quizás sea posible en otras dos o tres ciudades más de la República—, lo cual no significa que el teatro que se hace en las otras ciudades mexicanas no sea igualmente profesional o regular.

El teatro fronterizo proviene de lo que los estudiosos nombraban

2 Síntesis de la Doctrina Monroe.

antiguamente “teatro regional”. Uno de ellos es el teatro del Norte, que se apropia de una serie de tópicos recurrentes y rompe con el pensamiento hegemónico del centralismo teatral. Como señala Armando Partida:

El haber tomado conciencia de su propia teatralidad con relación a los discursos hegemónicos urbanos del centro del país fue el detonante inmediato para su auge, al responder a las expectativas de sus propios públicos por medio de un discurso teatral que les hablara de aquello que les era inherente y, por lo tanto, conocido, cercano, propio (2003, 73).

Hablemos del Norte un momento, siempre con la frontera en mente. Los dramaturgos del Norte viven y hablan del Norte; sin embargo, sus temáticas son similares a las que podemos encontrar en otras regiones de México o el mundo, pues comparten el mismo objeto referencial: el hombre. Como señala Castagnino: “La materia teatral está hecha de lo humano. Inmutable y, por lo tanto, variable como todo lo perteneciente al hombre, sumisa a lo accidental y a lo momentáneo, cambiante en cada época. El arte del hombre de teatro consiste en permanecer en lo humano” (Castagnino 1967, 48-49). Permanecer en lo humano es apuntar a un tiempo a lo particular y a lo universal; hablar de teatro del Norte es, pues, hablar de teatro.

La diferencia consustancial es la forma de presentarlo, el lenguaje y su espacialidad, la frontera y el desierto. Hacer teatro en Aridoamérica se vuelve una tarea titánica. El teatro del Norte o el fronterizo refleja sus características particulares provenientes de una forma de entender y organizar su mundo; esto es, su cultura, contenida en una estructura dramática, en un objeto “pluralístico cuyas sustancias de la expresión son diversas y cada una de ellas de procedencia diversa y por lo tanto con un cierto número de convenciones y codificaciones distintas en cada caso y, lo que es más, estas convenciones y códigos ya entran en el espectáculo con una determinación socio-cultural” (De Toro 1993, 14-15). El teatro fronterizo toma los elementos culturales que le son propios y los convierte en signos escénicos que reflejan un sentido estético particular de entender el teatro, un teatro regional como mezcla de leyendas, pueblos indígenas, seres marginales, familias anquilosadas, tesoros perdidos, fantasmas, identidad perdida, narcotráfico, pandillas y sueños, muchos sueños estrellados contra el muro de la indiferencia social y el muro de los gringos.

Una de las figuras de mayor influencia en el teatro regional fue el desaparecido dramaturgo Óscar Liera. Comenzó su carrera en la Ciudad de

México y ahí escribió su primera serie de obras, y posteriormente regresó a su tierra, Sinaloa, donde creó obras caracterizadas por un lenguaje metafórico anidado en la lengua de los habitantes de esa zona del país. Liera decía “tenemos que hacer un teatro que nos identifique y nos defina” (1990, 9), idea a partir de la cual escribe *El jinete de la divina providencia*, *Los caminos solos*, *Camino rojo a Sabaiba*, obras en las que recupera mitos y seres que habitaron su región. A la par funda uno de los grupos de mayor influencia durante la década de los 80 en el teatro regional y nacional: el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS). Su teatro se caracteriza por la lucha social y el cuestionamiento de las clases dominantes y las instituciones oficiales, religiosas y familiares.

Dos. El método de análisis dramatológico propuesto por García Barrientos

Distingamos la dramatología de la narratología por el modo de representación; el primero no mediado por voz alguna, y el segundo mediado por la voz del narrador.

El método de García Barrientos parte del estudio del texto dramático, que se distingue de la llamada “obra dramática”, objeto de codificación literaria dotada de una autonomía, y que puede leerse como un objeto literario, mas no especular. El texto dramático, en cambio, es un texto lingüístico de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo, que cuenta con diálogos y acotaciones, de tal forma que debemos leer en él no sólo el mundo representado, sino el modo de representarlo. En el texto dramático encontramos entonces la confluencia de dos textualidades: texto diegético y texto escénico. La unión de estos dos elementos es imprescindible para la construcción del mundo ficcional, y es ahí donde nace la dialéctica oximorónica del teatro: objetos reales que construyen un mundo ficcional a vista del público presente.

La doble manifestación de la acción dramática nos permite generar el mundo ficcional en un presente de la presencia sin mediación de voz. En algo parecido al “estilo indirecto libre” como manifestación de una inmediatez enunciativa. Por otro lado, las acotaciones, según García Barrientos, no le pertenecen a nadie, ninguna voz las enuncia, no existe un “yo digo que”. Una acotación teatral debiera ser impersonal, sin sobrecargas de valores formales, retóricos o poéticos.

El método dramatológico considera, al igual que el narratológico,

cuatro componentes fundamentales para el análisis del drama: tiempo, espacio, personajes y público; elementos indispensables para la acción dramática: lo que ocurre entre determinados personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público.

Tres

Ángel Norzagaray (La Trinidad, Sinaloa, 1961) es uno de los hacedores teatrales representativos del teatro del Norte de México, fundador del grupo Mexicali A Secas. Norzagaray tiene un estilo claro y definido, gestado en sus largos años como creador. Influenciado por su entorno, su estilo se resume en una estética y poética del desierto, que privilegia la máxima expresividad del actor con el mínimo movimiento: “En el desierto te mueves poco pero sientes igual o más”, comentó en un taller al cual asistió quien esto firma. El objetivo principal es la eliminación de lo nimio y la concentración de la energía en la escena. Como dramaturgo, esta forma de concebir el teatro lo lleva a generar textos sin rebuscamiento retórico; lo que se tiene que decir hay que decirlo, pero como lo dice la gente, con cosas que se ocultan (no andamos por la vida diciendo netas, ¿o sí?).



● Raymundo Garduño y Felipe Tutui en la puesta en escena *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray (2008). Foto de Ivan Weber.

La obra que es germen de este comentario, *Cartas al pie de un árbol*, fue estrenada en septiembre de 2001 en Mexicali, Baja California, por el grupo Mexicali A Secas, bajo la dirección de su autor. En ese mismo año la obra —representada en diferentes escenarios nacionales y

e internacionales— obtuvo el Premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro y en 2003 fue traducida al francés.

El espacio que refleja la obra es la frontera norte de México; allí es donde el drama sucede. El tema reflejado en ella versa sobre el olvido y la

identidad, tópicos temáticos recurrentes de esta dramaturgia.

La frontera se concibe en *Cartas al pie de un árbol* como olvido y muerte. El desierto se transforma en un obstáculo, a la par que en lugar transitado por seres insepultos. El mito del hades griego nos va a modo para explicarnos: El dios de la muerte es Tanatos, deidad menor, hijo de Nix, la noche, y hermano gemelo de Hipno, el sueño. La noche a su vez es hija de Caos y madre de Geras, la vejez; Moro, la suerte, Apate, el engaño, y de Eride, la discordia. La cosmogonía queda diseñada en una serie de opuestos: orden y caos, día y noche, vida y muerte; vigilia y sueño, lo que provoca que los muertos en la mitología griega padezcan una peculiar confusión y falta de realidad.

Al morir el ser, bebe agua del Leteo, donde brota el olvido, para acceder al mundo de los muertos. Olvidar es parte de cruzar la frontera de la vida. Olvidar es parte de cruzar cualquier frontera, podríamos agregar: perder el sentido, lo identitario, el nombre, incluso. Te van a cambiar las vocales y las consonantes. Te quitarán el sentido y la voz de tu madre. Te vas a quedar sin tierra. La muerte es un viaje del que no se regresa, pues el olvido apresaa al viajante, haciéndole que pierda su memoria.

Parte importante del mundo de los muertos griegos es Hades, el invisible, señor del mundo inferior, el mundo de los muertos. La muerte se entiende como el traslado de los vivos a ese mundo inferior tan invisible como su señor. De allí se desprende que la muerte sea concebida como mitotópica, pues estar muerto es como estar vivo, es un modo de habitar un lugar; una región cuyas singularidades geográficas imponen el modo de estar muerto, mientras que el morir mismo es el tránsito desde el lugar y el modo de ser de los vivos al mundo de los muertos. La muerte entonces es una forma de habitar esa región, despojados de la entidad de sus figuras, como espectros o sombras, como una huella de ausencia del cuerpo que existió; que es uno de los tópicos del teatro fronterizo. Específicamente lo podemos encontrar en *Cartas al pie de un árbol*:

Zaurino: —Así andan, yo los veo. Soy Zaurino. Por eso los veo. No es algo que yo haya pedido. Es nacencia. Pero no es andancia, ya sé, no cualquiera. Pero los veo, no sé por qué. Se mueren, se ahogan, se insolán, se congelan y yo los sigo viendo. Pobres, no se dan cuenta que ya están muertos y ahí siguen seguros de que van vivos a su destino. ¿Cuál? Muchos llegan con su ilusión hasta Los Ángeles, hasta Nueva York y allá se hacen trabajando, riendo, llorando de nostalgia. Ésos son

los más luchones, los que traían más ganas. No declinan esos espíritus, se siguen de frente. Otros, menos enjundiosos, se quedan nomás frente a la línea, sintiendo que ya pasaron. Están tan ilusionados que ni ven cuando rescatan sus propios cuerpos, cuando entierran sus cadáveres sin saber quiénes son o cómo se llaman o de dónde vienen. Y son miles, ¿eh?, y andan felices pensando que ya la hicieron. Y yo no los puedo ayudar. ¿Cómo? Si les digo que ya están muertos, me matan (Norzagaray, 2007).³

Podemos relacionar el texto con la insepulta muerte. Al morir el cuerpo debe ser depositado en su sepultura para que ocupe el lugar del recuerdo. Al morir y quedar insepulto el cuerpo, el ser vaga sin saber su propia condición, sin habitar el mundo que le corresponde. Se encuentra con los vivos, pero su nueva condición espacio-temporal no le permite relacionarse; es como matar de nuevo al que está muerto, y es que la sepultura es un esfuerzo de domesticación de la muerte, es colocar el dolor del vivo en un espacio determinado, lugar de la memoria. De esta concepción se desprende el temor a morir en un lugar sin distinciones geográficas, como el mar, pues el mar es como el olvido, un no-lugar (Augé 2007); no existen huellas geográficas que le permitan al vivo reconocer dónde se encuentra el cadáver para rendirle honores. En la tierra el recuerdo se puede hacer hábito, y se puede habitar un lugar convirtiéndolo en una habitación. La tierra permite que el cuerpo habite su sepultura, y los vivos el recuerdo. El desierto. El mar. El desierto tiene una relación semántica con el mar; los dos son espacios que no permiten ser habitados, sino por instantes, por momentos. El mar y el desierto son ciudadelas del tiempo y del olvido en las que su fugacidad y su poder desvanecedor rigen de inmediato. Son lugares que sólo se pueden poblar por gentes en tránsito. Migrantes.

Para el análisis del texto dramático *Cartas al pie de un árbol* me basaré en el texto escrito por Norzagaray (2001) y también, haciendo uso del recuerdo como herramienta, en una representación de la compañía de Norzagaray en Culiacán, Sinaloa en 2008.

La obra aborda la búsqueda de la identidad, contraposición del olvido del ser que se halla en la recuperación de la memoria perdida. El tránsito hacia el otro lado (Estados Unidos) es el lugar real/ficticio donde sucede el drama, la frontera. Espacio desértico habitado por fantasmas,

3 Todas las citas provienen de este texto colgado en la página del propio autor.

almas en pena que desconocen lo que es morir, pues nunca terminarán de llegar. La frontera es el olvido. El espacio que sería de tránsito se ha convertido en cárcel, no en un hogar, pues en él no se les permite habitar, sino deambular.

En el título de la obra se presenta una síntesis metafórica de aquello que acontece en la historia. La palabra “carta” hace referencia al objeto que sirve para poner en contacto a dos personas; asimismo, trae a la mente la literatura epistolar. Por otro lado, el árbol, al tener raíces, se asocia con el arraigo. Desde el mismo título Norzagaray nos iconiza el contacto con el origen.

Las cartas forman parte del recurso que usa uno de los personajes de la obra para ponerse en contacto con sus recuerdos; los árboles serán el lugar donde colocarán esas cartas, breves momentos, fotografías para que otros las vean, en un afán de que alguien los reconozca, los nombres.

Hijo ciego: —No. Pos mejor me olvido, ni modo que me quede como perro sin dueño. Pero ayúdame con algo.

Lazarillo: —Mjj.

Hijo ciego: —A escribir.

Lazarillo: —Yo no soy escritor.

Hijo ciego: —Yo te dicto. Es una idea que tengo.

Lazarillo: —¿Y qué, o pa' qué?

Hijo ciego: —De lo que me voy acordando te dicto. Tú lo escribes y luego la pegamos, así, en los postes, al pie de los árboles. Cartas al pie del árbol, de muchos árboles, con mis recuerdos; con lo que voy siendo conforme reconstruyo mis recuerdos. Así, si alguien lee y sus recuerdos embonan con los míos, pues ya la hice. ¿No? Me va a poder llevar de regreso a mi pueblo y me va a explicar bien quién soy.

Memoria en las raíces. Encontrar la memoria implica un viaje, poner en contacto dos puntos; recuperar los recuerdos es darles un orden. El dramaturgo mencionó en una de sus clases de dónde provenía el título de su obra. Nos remonta a las épocas de los conquistadores españoles por el Norte de México:

El 14 de septiembre, sin escuchar las protestas de sus marineros, remontó otra vez las aguas del río hasta una distancia que no concuerda con la descripción que hace del paisaje, y se enteró por los nativos que otros

españoles estaban a algunas jornadas tierra adentro, se dio cuenta que sería imposible establecer contacto con ellos, por lo cual decidió dejar unas cartas explicando lo sucedido, escondidas al pie de un árbol en el que grabó las palabras Alarcón llegó hasta aquí, cartas al pie de este árbol, aunque otra versión menciona que las dichas cartas las dejó bajo una cruz con el recado correspondiente. En octubre de 1540 regresó a la Nueva España e informó al virrey de lo acontecido, quien, lejos de abandonar la empresa, dispuso un segundo viaje de Alarcón, el cual nunca se llevó a cabo por haberse conocido en la capital que Vázquez de Coronado estaba incursionando hacia el noroeste, por lo que le sería imposible reunirse con cualquier expedición marítima que tratara de apoyarlo. Del viaje del Capitán Alarcón quedó una carta geográfica que levantó el piloto Domingo del Castillo, se confirmó que California era una península, y se estableció una relación aparentemente amistosa con los yumas, a quienes se conoció mejor.

A partir de la frase grabada por Alarcón, Norzagaray escribe su drama. En una de sus clases de dramaturgia pidió a sus alumnos tomar un periódico y sacar de allí una serie de frases y buscar cuál podía generar un texto. Que haya escrito una obra ejemplar como ésta a partir de una frase, forma parte de su manera de hacer una construcción dramática.

Después del título nos encontramos la lista de personajes. Hay en ella nombres genéricos (polleros, indocumentados, viajeros, asaltantes, niña) nombrados a modo de cosas que pueblan la diégesis. Asimismo, se destacan cinco nombres: Mamá sorda, Hijo ciego, Lazarillo, Zaurino y Crisóforo Pineda. Debemos notar que, a excepción de los dos últimos que tienen nombre propio, la forma de nombrar a los otros hace alusión a su función, o bien a la barrera física, lo cual será determinante en el drama.

Posteriormente encontramos una acotación autónoma escénica, que hace alusión al modo de escenificación: “Salvo en el espacio llamado ‘¡Hay que esperar!’, los personajes responderán con una reacción eléctrica al escuchar variaciones de la palabra esperanza: espero, esperando, etcétera”⁴

La sustitución del concepto personajes por actores no afecta en ningún sentido la acotación. La podríamos considerar diegética, pues iconiza la palabra “esperar” al interior del drama.

4 Acotación de la obra.

De esta primera acotación resaltamos también la frase “¡Hay que esperar!”; conceptualizada como espacio y a su vez como el título del segundo cuadro de la obra. Podemos decir que cada cuadro es una acotación espacial: Desesperanza, Visiones, La búsqueda; títulos que se concretan como espacios que habitan los personajes. Pareciera que la acotación marca la obra con la frase “es donde sucede eso”, tanto en la escena como en el interior de los personajes. Cada título se convierte a su vez en el espacio contenedor de la situación dramática, de tal forma que en el cuarto cuadro, nombrado “Te estábamos esperando”, la situación y el espacio cambian cuando el personaje a quien se espera llega:

Hombre 1: —¡Vámonos!

Mujer: —No. Hay que esperar.

Hombre 1: —No va a venir.

Hombre 2: —No. Hay que esperar.

Mujer: —Sí. Esperar.

Hombre 1: —No. Vámonos.

Mujer: —Hay que esperar.

Hombre 2: —Hay que esperar.

Hombre 1: —¿Esperar? Pos esperar.

Hombre 3: —¿Qué pasó? ¿Dónde estaban? Los estuve esperando. Desde hace dos días estoy aquí. Ya está el coyote listo. ¿Traen la lana? Nos van a pasar encajuelados. Que es más seguro, dicen.

Todos: —¡Te estábamos esperando!

Al continuar la lectura del texto dramático nos encontramos una acotación por referencia diegética o bien situacional: “el caos”. Esta forma de nombrar al espacio nos lo configura como algo amorfo e indefinido, en confusión y desorden. La relación que guarda esta acotación con la diégesis de la obra es reveladora, pues en ella se propone el orden del origen, la recuperación de los recuerdos y de la identidad; el personaje, en este caso el Hijo ciego, podrá recobrar el sentido de su existencia. Pero a su vez nos configura una serie de espacios enmarcados a partir de “el caos”. Se develan como espacios de tránsito, fronterizos, en donde prima la confusión, como en una central de autobuses; espacio de tránsito constante en donde la velocidad del viajero no permite el ordenamiento, y el discurso con que se representa en la obra se vuelve errático, meramente situacional.

Antes de continuar el análisis de los siguientes elementos que conforman el drama, quisiera apuntar que la obra es acorde con la forma de construcción abierta. Ésta se da por oposición a la forma de construcción cerrada, la cual respeta los conceptos aristotélicos de unidad de acción, tiempo y lugar, aunque realmente ninguna obra es totalmente abierta o cerrada. En este caso, la obra tiende más hacia la construcción abierta. En lo que respecta a la estructura dramática, es estructurada como una sucesión de cuadros de situaciones específicas condicionados por el título de cada uno de ellos. Asimismo, la obra aborda dos líneas de acción: la primera tiene relación con los migrantes que buscan cruzar hacia el otro lado, situación que se repite en dos ocasiones en la diégesis, variando solamente algunos de los personajes. La segunda línea tiene que ver con la recuperación de los recuerdos del hijo ciego y la salida de la madre sorda en busca de éste. Esta última acción se constituye como la acción principal, búsqueda y recuperación; la primera línea de acción funciona como antecedente y explicación de la segunda.

La obra se constituye como un drama de acción en el que la “composición de los hechos” (*mythos*) es el elemento central —y alma de la obra— al que se deben subordinar todos los demás, en particular los personajes, cuyo carácter debe estar al servicio de la acción y no al revés” (García Barrientos, 2003, p. 45). El mito de la búsqueda de lo perdido, el hijo y la memoria, se convierte en el corsé desde el cual se estructuran los acontecimientos. Asimismo, no podemos dejar de mencionar, en un afán de ver todo impuro, que el drama se encuentra condicionado por el ambiente. El universo de mitos que constituyen la obra dramática es colocado en un espacio en el que lo que hacen los personajes está condicionado por el lugar, lo que trataré de explicar en el resto del trabajo.

Las referencias o marcas temporales que nos devela la obra desde la lectura o puesta en escena no generan una secuencia cronológica de la totalidad del drama, lo que acentúa el caos planteado. De esta manera podemos decir, en referencia al orden, que es una acronía relativa y parcial. La siguiente lista presenta los diferentes cuadros que componen la obra en el orden en que están dispuestos desde el texto.

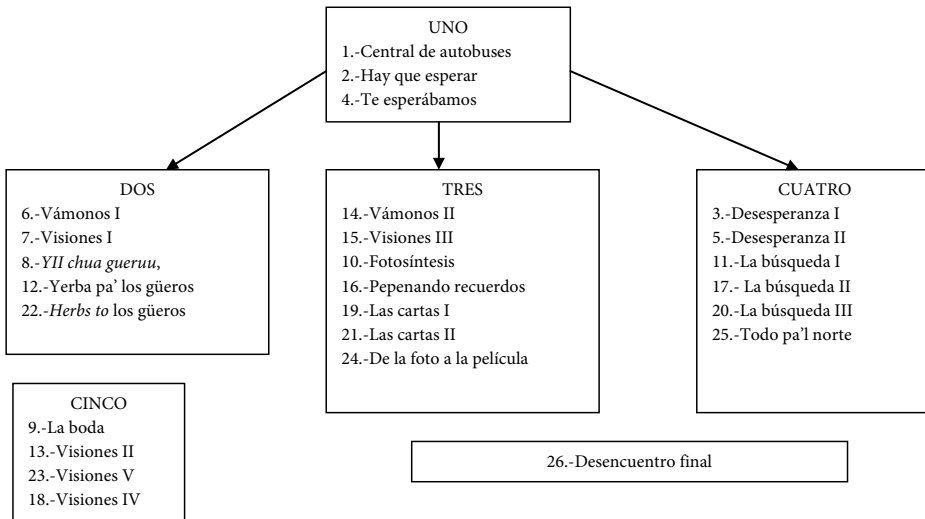
El caos

Central de autobuses
Hay que esperar

Desesperanza I
Te esperábamos
Desesperanza II
Vámonos I
Visiones I
YII chua gueruu,
La boda
Fotosíntesis
La búsqueda I
Yerba pa' los güeros
Visiones II
Vámonos II
Visiones III
Pepenando recuerdos
La búsqueda II
Visiones IV
Las cartas I
La búsqueda III
Las cartas II
Herbs to los güeros
Visiones V
De la foto a la película
Todo pa'l norte
Desencuentro final.

Si bien podemos mencionar que los primeros dos cuadros, unidos por una elipsis, tienen una secuencia natural cronológica, no podemos ubicarlos dentro de la totalidad del drama como ocurridos antes de la muerte de Crisóforo Pineda o del accidente de El hijo ciego, Cleofas Martínez, o bien del viaje emprendido por la madre. Sin embargo, podríamos relacionarlos con los tres acontecimientos, lo que sería propio de una frecuencia iterativa; esto es, se representa una vez lo que ocurre 'n' veces en la fábula (García Barrientos 2003, 98).

En un afán de ordenar *El caos* podemos agrupar los diferentes cuadros en relación con los personajes que intervienen, o con las historias a que hacen alusión, o a las situaciones planteadas.



En este sentido podemos mencionar lo que ya se había planteado antes: que los grupos dos, tres y cuatro tienen una relación común (el grupo uno), mientras que las acotaciones del grupo cinco no mantienen una relación directa con los otros grupos en el plano situacional (que no temático). Asimismo, no se les puede asignar un lugar fijo al interior de la estructura o del intento de orden planteado en los cuadros; más bien retratan sucesos alternos, en algunos casos a partir de narraciones. Es lo que ocurre en el caso de *Visiones IV*:

Zaurino: He visto cosas simples, y cosas que la gente ni se imagina. Chistosas y horribles. Vi casarse a la indocumentada con el gringo, ella de blanco acá y él de frac allá, dándose el beso entre la malla de alambre. Partidos de voleibol he visto, con un equipo gringo y uno mexicano, pelota binacional y la cerca como red. Muertos, muchos muertos que sigo viendo, pero la gente no me cree, gente que se murió en medio del desierto porque no quiso abandonar el ajedrez de mármol que llevaba de Puebla a Nueva York. O congelada, pero sin soltar los coricos, las semitas que traían de Sinaloa y que llevaban a Sacramento. Vi encallar en la arena una virgen de Guadalupe de talavera, y ahí quedó como capilla vigilante para once cadáveres. Vi una vez un santo, pero no de mármol, no de madera, no de cartón, un santo real, un mártir de verdad, un muerto de atrás que se les apareció vivo como en un ahora, a unos paisanos, los

ayudó, los llevó de la mano a donde había agua y trabajo. Sí, de veras. Les pidió nomás que le llevaran como agradecimiento una veladora a San Toribio Romo, allá por Jalisco. Cuando llegaron a cumplir la encomienda, casi se mueren, el famoso santo resultó ser el mismo que los había salvado, sólo que llevaba más de setenta años muerto; cosas así. Vi una vez una rondalla completa cruzar de ilegal para ir a dar serenata a Calxico y regresarse a Mexicali esa misma noche. Y muertos, le digo. Unos gringos cabeza rapada que se juntan para cazar ilegales, tremendas armas, tremendo odio; y los matan, o los encierran como animales en unos hoyos que hacen cubiertos de ramas, para que nadie los vea. Cosas así.

Continuemos con el concepto de frecuencia, que afecta directamente al orden y duración del tiempo dramático. Debemos mencionar que en el texto encontramos algunas especies de repeticiones, aunque no podemos decir que en su forma “pura”, pues no hacen referencia a la ocurrencia de un fenómeno escénico o argumental único que sea reproducido nuevamente, sino a una situación similar “vivida” por los personajes. El ya citado cuadro *Te estábamos esperando* y el inicio del cuadro ¡Hay que esperar! reflejan esto:

Hombre 1: —¡Vámonos!

Mujer: —No, hay que esperar.

Hombre 1: —No va a venir.

Hombre 2: —No. Hay que esperar.

Mujer: —Sí. Esperar.

Hombre 1: —No. Vámonos.

Mujer: —Hay que esperar.

Hombre 2: —Hay que esperar.

Hombre 1: —¿Esperar? Pos: esperar.

Hombre 3: —¿Qué pasó? ¿Dónde estaban? Los estuve esperando. Que damos hace media hora... Tenemos que llenar un galón con agua. Nos van a cruzar por el desierto. Yo nomás hago una llamada y regreso.

Viajero: —Déjeme entrar, ándele, no sea así. Por favor. Yo no le digo a nadie que me dejó entrar. Hoy por ti, mañana por mí. No sea ojete. Es que sí traigo dinero, pero voy a usarlo para llamar por teléfono... ¿Pues desde cuándo cobran el baño? Yo creo que no deberían cobrar. No es justo, son los únicos baños. Ándele.

También en los cuadros *Vámonos I* y *Vámonos II*:

Vámonos I

Todos: —¡Vámonos!

Pollo 3: —¡Espérenme!

Pollo 1: —Oye, no vamos a caber. Está muy apretado eso.

Pollo 2: —Pues que no se cruce el gordo y que nos espere.

Pollo 3: —¡Chinga tu madre!

Pollo 1: —No. Ya en serio. No vamos a caber.

Pollo 4: —No sean collones, nomás es un tramo cortito.

Pollo 3: —Si nos acomodamos, a huevo que cabemos.

Pollo 1: —Pues, sí, ¿verdad? Cuando nos íbamos a pizcar algodón bien que nos acomodábamos.

Pollo 2: —Pero íbamos en un camión de redilas, no en la cajuela de un carro.

Todos: —¡Vámonos!

Pollo 1: —Acomódense bien.

Pollo 2: —Vengo muy apretado.

Pollo 1: —Me están aplastando.

Pollo 3: —No sean llorones.

Pollo 1: —¿Cuáles llorones? No puedo respirar.

Pollo 2: —Yo tampoco. Está entrando humo.

Pollo 3: —Ya, no chillen, díganle que se pare.

Pollo 2: —N'hombre, no nos van a oír.

Pollo 1: —Me están asfixiando.

Pollo 3: —No puedo respirar.

Pollo 4: —¡Auxilio!

Pollo 1: —No puedo respirar, no puedo respirar, no puedo respirar...

*Pollo 1, que es Crisóforo Pineda, oaxaqueño, se levanta. Durante el siguiente monólogo deambula muerto por el espacio.*⁵

Vámonos II

Todos: —¡Vámonos!

Pollo 3: —¡Espérenme!

Pollo 1: —Oye, está muy chico. No la vamos a hacer.

5 Las cursivas, aquí y en los trozos sucesivos, son mías.

Pollo 2: —Pues que el Mantecas no cruce y se quede de este lado.

Pollo 3: —¡Tu puta madre!

Pollo 1: —No. Ya en serio. No la vamos a hacer.

Pollo 4: —No sean llorones, nomás es un ratito.

Pollo 3 se aleja del grupo.

Pollo 2: —Hey. Hey, tú. ¡Espérate!

Pollo 3 se detiene. Pollo 1 señala la cajuela. Pollo 3 regresa.

Pollo 3: —Si nos acomodamos, a huevo que cabemos.

Pollo 1: —Pues, sí, ¿verdad? Cuando nos íbamos a plantar tomate bien que nos acomodábamos.

Pollo 2: —Pero íbamos en un camión de redilas, no en la cajuela de un carro.

Todos: —¡Vámonos!

Pollo 1: —Acomódense bien.

Pollo 2: —Esto va muy rápido.

Pollo 1: —Me están pegando.

Pollo 3: —No sean llorones.

Pollo 1: —¿Cuáles llorones? Vamos a chocar.

Pollo 2: —Esto se va a voltear.

Pollo 3: —Ya, no chillen, díganle que se pare.

Pollo 2: —N'hombre, no nos van a oír.

Pollo 1: —Oiga, bájele.

Pollo 3: —Nos vamos a matar.

Pollo 4: —¡Auxilio!

Pollo 1: —Vamos a chocar, vamos a chocar, vamos a chocar...

Pollo 4, quien es Cleofás Hernández, Hijo ciego, se levanta como único sobreviviente. Durante el siguiente monólogo deambula por el espacio.

Las podríamos definir como repeticiones parciales e incompletas, pues hacen referencia a dos sucesos diferentes; no son exactas lingüísticamente, aunque semánticamente lo que se plantea en los dos casos abordan la misma situación. Asimismo, éstas se encuentran diseminadas en el texto dramático, además de ser abiertas en el primer caso citado antes y cerrada en este segundo aquí arriba.

Una repetición netamente repetitiva, parcial, incompleta, diseminada y cerrada, aunque bastante corta, la podemos observar en el cuadro *La búsqueda II* y *La búsqueda III* por parte de la Madre sorda y el Pollero:

La búsqueda II

Pollero: —Pues es mucho tiempo, señora. De veras, se lo digo yo. No quiero bajarle los ánimos, mejor regrésese.

Mamá sorda: —¿Eh?

Pollero: —¡Mejor regrésese!

Mamá sorda: —Qué fácil se le hace. Usted no tuvo hijos, a lo que veo.

Pollero: Sí. —Tengo cinco.

Mamá sorda: —Pues que se le esfume uno, así nomás. A ver si no sale a buscarlo.

Pollero: —Pero ya son muchos años, ya ni huellas ha de haber.

Mamá sorda: —Ésas se traen aquí.

Pollero: —Pues yo nomás le advierto.

Mamá sorda: —Se traen aquí, y aquí traigo yo que mi hijo está vivo. Allá está, mire, del lado gringo. —Y voy a ir por él. Quiero que usted me lleve, yo le pago. Poco nos equivocamos las madres.

Pollero: —Yo nomás le advierto: no esta usted en edad para andar de ilegal.

Mamá sorda: —¿Y tú qué vas a saber? ¡Espérese! ¡Yo le pago!

Pollero: —¡Bah!

La búsqueda III

Mamá sorda: —¡Espérese! ¡Yo le pago!

Pollero: —¡Bah!

Pero de una u otra forma todos los fenómenos de frecuencia mencionados afectan al orden y la duración y generan, a partir de estas repeticiones situacionales y semánticas, una tematización del tiempo, el de la espera, y el recuerdo, el viaje, el ser en tránsito.

Debemos apuntar también que el tiempo en la diégesis se elonga en relación con la escena. Han pasado quince años desde que la Mamá sorda no ve a su hijo; tiempo agónico de espera. Dentro de esta temporalidad diegética, el accidente del Hijo ciego estaría alrededor de esa temporalidad, pero nos es difícil situar la totalidad de los acontecimientos, pues asistimos a eventos aislados. Tiempo que se repite en situaciones que nos iconizan el tránsito del ser. Aunque en el tiempo patente, escenificado, vemos algunos de los personajes deambular por la escena; hablar y accio-

nar tienen un nivel espacio/temporal alternativo al presente diegético, real (ficticio) que plantea el texto; presente que se escamotea en un imbricado juego de posibilidades diegéticas y escénicas. Si bien a un espectador de la región del Norte de México *Cartas al pie de un árbol* le puede parecer cercano desde su particular recepción, ubicar el texto en un tiempo se vuelve determinante. En nuestro caso planteamos que el texto es, en cuanto a su distancia temporal, por un lado ucrónico –por ejemplo en donde interviene el personaje de Zaurino o Crisóforo Pineda– y también cero o contemporáneo, esto a partir de un breve monólogo expresado en el primer cuadro en donde el Pasajero hace mención a una frase de un presidente de México: “Los mexicanos y las mexicanas no vamos a buscar oportunidades en los Estados Unidos. Vamos a ganar en dólares. No más ciudadanos, ni ciudadanas, de segunda clase. Es mi promesa y la voy a cumplir.”⁶ Lo podemos ubicar en épocas actuales (entre el 2000 y el 2006), lo cual nos configura una serie de anacronías temporales propias de un



● Norma Bustamante en la puesta en escena *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray (2008). Foto de Luis Guerrero.

6 Texto del personaje *Vendedor* en la obra.

drama en distancia compleja simultánea.

El juego de perspectivas temporales que el drama nos sugiere provoca que en algunas escenas nos posicionemos desde una perspectiva interior. Sólo de esa manera se explica que podamos asistir a la repetición en tres lenguas diferentes de un mismo monólogo expresado por un personaje muerto. El posicionamiento se da en Zaurino, único personaje que está caracterizado como alguien que puede ver a los muertos (ver cita del personaje en las páginas 29-30).

Es porque este personaje tiene esa capacidad, que el espectador o lector asiste a:

Oaxaqueño: —*Poos you quisíí ney yíí. Síí chaa gueruu cueraa currecucodee ríí seyíoo ñou ríí yiara nevaa yuu see unn ideaa resenaa naa yuu perooree uínnda quuinísíí cuu cha daíí docoo chíí cuenran chaa tee raadua ñacodee: chicalote, tabachín...*

Oriúsesrín poesíaa raaduañaasíí díí casín y poos llída cueraa yíí ñaa tou uchauo uap coo dee poos ñaa chaa ñaa chaa gueruu quidee atascar codee níí pastilla tee raa llauo oríí ríaa codee see quídee: chicalote, tabachín...

Oaxaqueño: —Traigo de todo, traigo de todo. Chicalote, tabachín, cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechichi, chile chiltepín... Pos yo voy a llevarle yerbas a los güeros, para vivir allá de lo que da la tierra aquí. Es una idea vieja que yo tengo, pero hasta ahora me animé. Hasta ahora que se me están muriendo de hambre los chamacos; porque el hambre no la cura el chicalote, el tabachín, el cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechichi, chile chiltepín...

Oaxaqueño: —*I brought herbs to the güeros, to live here of what the earth gives over there. It's an old idea that I had. But until now I decided, because my children are dying of hunger, and hunger is not cured by chicalote, tabachín, cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechichi, chile chiltepín...*

El discurso expresado por el personaje en los tres casos es el mismo. La variación de lengua nos regresa al concepto de viaje y la pérdida de identidad. La acotación que antecede a cada uno de los discursos correspondientes a los cuadros 8, 12 y 22 menciona que el personaje cuenta su historia; solamente varía la lengua en que lo realiza primero en Zapoteco, su lengua de origen, español posteriormente, la lengua implantada, y finaliza en inglés, la lengua soñada. El discurso expresa el deseo y las razones para realizar el viaje hacia el otro lado.

Además de lo que ya mencionamos respecto de las acotaciones-títulos de cada cuadro —que nos configuran el plano diegético con una serie de espacios— los espacios en la obra son situacionales.

La acción dramática se desarrolla en diferentes lugares, lo que es propio de los espacios múltiples, que se puede presentar sucesiva o simultáneamente. *Cartas al pie de un árbol* tiende, en cuanto a estructura espacial, en mayor medida a la sucesividad; menos frecuente es la simultaneidad. En la obra encontramos simultaneidad en el cuadro *Desesperanza II*, en el cual la Madre sorda va en el camión rumbo a la frontera y el Hijo ciego canta en un camión, que no es el mismo de la madre. Otro más lo observamos en la boda:

Zaurino tararea una marcha nupcial. La novia, de este lado de la frontera, con un largo vestido blanco, se encuentra con el novio, de frac, que está al otro lado. Ciego y Lazarillo tocan un corrido. Marcha nupcial y corrido se entrelazan, se rechazan, van juntos.

Pensamos, en un afán de rebuscamiento y tortura mental, que este cuadro se da desde una perspectiva interna implícita en el personaje de Zaurino. La razón de esto es la alusión narrativa del personaje sobre el acontecimiento de la boda más adelante en la diégesis. De tal manera que podemos decir que en un nivel metadieético se encuentra sucediendo la boda que, como recuerdo, es comentada o narrada en un espacio simultáneo por Zaurino desde un tiempo presente, aunque en los dos casos sean presentes desde la visión del espectador. En tanto que en un espacio simultáneo el Hijo ciego canta con su Lazarillo. De tal manera que podemos dilucidar tres espacios simultáneos: el lugar donde se efectúa la boda (la frontera); el lugar desde donde tararea la marcha Zaurino y, por último, el lugar donde cantan el Hijo ciego y el Lazarillo. Los demás espacios de la obra se presentan de manera sucesiva: los nexos son elipsis, y en la representación esto funcionaba por la activación o desactivación lumínica del espacio.

Como ya mencionamos, la obra no tiene alusiones hacia signos escenográficos, a no ser que se quiera tomar “En un camión. Ciego y Lazarillo cantan”, con lo cual nos refiere más bien a la situación que se efectúa en dicho lugar, lo que afecta el modo de actuar de los personajes. El espacio en cambio se describe desde el decorado verbal o situacional. Sabemos que se está en una central de autobuses por el caótico sonido de voces y

la situación retratada por algunos de los personajes que esperan que los recojan, o los que captan indocumentados para pasarlos al otro lado:

Viajero: —Esperanza. Pos yo. ¿Cómo que quién? Yo. Que yo. Pos aquí. ¿Cómo que dónde? Aquí. No, en la central. Ya vengan por mí. Pues apúrense. Tráiganse el carro. ¿Dónde está el carro? ¿Ya maneja? No, no me estoy enojando, pero no sabía que ya manejara. Tanto. ¿Ya trabaja? ¿Celular? Pues llámenle. Sí, ya me cansé de estar aquí parado. Pues se cansa uno. Ya estoy viejo. Pos sí. No, no me estoy enojando, pero pues ya apúrense. Ya vengan por mí. Apúrense.

Pollero: —Los Ángeles, Santa Ana. Mil, “papá”, mil. ¿Qué querías? ¿Subió la cuota! Pero eso sí, te pongo en un lugar seguro donde haya trabajo sin que tengas que esperar un solo día. Quinientos aquí y quinientos cuando tengas quince días camellando. ¡Dólares, güey! ¿Qué pensabas, que vivimos de la caridad? No, “papá”. Piénsale.

Asaltante: —Este es un asalto, no la hagas de pedo y saca el dinero de la caja. ¡Ándale! ¿Qué esperas?

Niña: —¡Mamá! Mamí, mamá, mamííí...

Ladrón: —Tú vas a distraer a la señora y tú al policía mientras yo agarro la maleta. ¡Espérate! Tú vas a distraer a la señora y tú al policía mientras yo agarro la maleta, una, dos... ¡tres!

Viajero: —Oiga, doña. Me da mucha pena, pero ¿me podría dar una moneda? Pos para hablar por teléfono. Sí. No. Sí, traía dinero, pero parece que las máquinas no agarran las monedas gringas. Sí, las del teléfono. Pos ya le traté y se las tragó todas. Pos ya no tengo. Sí, pues es lo que le estaba diciendo. No. Sólo un peso, es llamada local. Sí. Pues para que vengan por mí. Pues ya me cansé de estar aquí paradote y nadie viene por mí. Ándele, seño, no sea así, deme una moneda. Ándele, gracias...

Soldado: —Sí, señor. Hemos revisado todos los camiones, todos los pasajeros, tres o cuatro por unidad son salvadoreños, dicen que van a Washington. ¿Qué hacemos con toda esta gente? Sí, señor, yo espero órdenes.

Vendedor: —Chicles, chocolates, garapiñados, muéganos, pepitorias, mazapanes, tamarindos. ¿Qué le damos, jefe? Chicles, chocolates, garapiñados, muéganos, pepitorias, mazapanes, tamarindos. Usted díganos. ¿Qué le damos? Chicles, chocolates, garapiñados, muéganos, pepitorias, mazapanes, tamarindos. ¿Qué le damos, señito? Chicles, chocolates, garapiñados, muéganos, pepitorias, mazapanes, tamarindos...

Pasajero: —¡Oiga! ¡Señor! ¡Chofer! Hey, que si le puede bajar al volumen

de la tele. Es que está grueso, desde Sonoíta. Primero la película y luego la cosa esa donde dice el presidente: “Los mexicanos y las mexicanas no vamos a buscar oportunidades en los Estados Unidos. Vamos a ganar en dólares. No más ciudadanos, ni ciudadanas, de segunda clase. Es mi promesa y la voy a cumplir.” ¡Espéreme tantito!

Limosnero: —Una monedita pa’ mi camión, señito. Lo que le sobre... Una monedita.

De tal forma que el decorado verbal y situacional nos presenta en presente esta serie de espacios, o en algunos casos acciones, a partir de los textos de estos personajes que se refieren a un interlocutor latente.

Quizá más interesante sean los espacios ausentes en la obra, los cuales configuran el anhelo y el recuerdo. De esta manera se mencionan diversos lugares de los dos países: Los Ángeles, Nueva York, Oaxaca.

El espacio del recuerdo en el Hijo ciego se configura a partir de fotografías, cuadro, fotosíntesis, breves destellos lumínicos, luz sobre los ojos y la mente que cual *flash* crea una huella que permite comenzar el recorrido. Se hace alusión a una época del año cuando el Hijo ciego menciona las *equipatas* o las *cabañuelas*, con lo cual se refiere a un estado atmosférico que ocurre durante los primeros meses del año en ciertas zonas de México y por la manera de nombrarlas hace referencia a un espacio, que puede ser Sonora o Michoacán, aunque no lo concreta. Si las breves fotografías son pequeñas alusiones espaciales, en el cuadro *De la foto a la película* el recuerdo se sostiene hasta describirnos el espacio recordado, lugar del origen, el cual se despliega como una sucesión de veinticuatro fotografías por segundo:

Hijo ciego: —¡Tarzán, Tarzán! ¡Fíjate qué foto! Yo estaba dormido bajo un plantío de aguacate, y un aguacate se desprendió. Grandote, Tarzán, y me quebró el tabique de la nariz, por eso siento que la tengo chueca. Como que ya me estoy acordando. Fíjate qué cosa, ahorita me estoy acordando de Poncho Huevón, así le decimos porque construyó una camita arriba de un mango pa’ cuidar su parcela, pero se quedaba dormido y nosotros le robábamos los mangos frente a sus narices.

Ahí te va, Tarzán, y eso ya no es foto, es la película completa. Fíjate qué cosa, qué enorme cosa, ahorita me estoy acordando que sí tengo mamá. Claro, claro, porque ella se sienta bajo los álamos a tejer palma. Teje petates, abanicos y tazcales que son esas cosas donde ponen las tortillas. Y

también me estoy acordando de dónde soy, soy de por Huaniqueo, un poquito más al sur. Ya ves, Tarzán, tú que decías que no importaba el “de dónde”, sino el “pa’ dónde”. Pero si es lo mismo, Tarzán; porque mi “de dónde” es mi “pa’ dónde”. Ahora todo importa, Tarzán. El Muchacho es café, el Mayayo babea y la Tunchi es gorda. Como que ya estoy siendo otra vez. Escríbelo, escríbelo aunque ya no lo ocupo, nomás pa’ avisar, pa’ que sepan que ya sé que ya soy. Ya pepené todos mis recuerdos.

Necesito abrazar a mi madre, pa’ ver si todavía está como la tengo aquí. Se fletaba duro pa’ darnos de tragar. Se rentaba de rezandera el día de los muertos pa’ rezar los rosarios a cambio de unas monedas; y también inyectaba y ponía sueros.

Necesito abrazar al viejo, a ver si ya se ablandó ese fierro.

Ahora sí, Tarzán, a calcetín pelón y sin parar. ¡Todo pa’l sur, todo pa’l sur...!

La descripción del espacio ausente se realiza a partir de los seres que lo habitan, las acciones, objetos, mascotas, el recuerdo se asocia con acciones específicas que se pueden ordenar.

A manera de signo trágico, en el texto final del diálogo citado arriba se anuncia la dirección que ha de seguir el personaje, que no se presenta como espacio ausente sino como latente; el norte es Estados Unidos y el sur sería México. Esta dirección provoca el desencuentro final con la Madre sorda —el recuerdo necesita oídos—, quien anuncia su caminar a ese espacio latente contiguo:

Todo pa’l Norte

Mamá sorda: —Al norte, una madre nunca se equivoca, es un palpito que una trae aquí. Él dijo que iba por los dólares y por los dólares fue. ¡Al norte! Ahora sí no tengo dudas que mi hijo vive y voy por él. ¡Al norte; todo pa’l norte! Un presentimiento de madre es un presentimiento de madre. ¡Al norte, al norte...!

También la alusión de personajes específicos de algunos pueblos que, si bien no son famosos en todos los lugares, iconizan una relación con ciertas zonas de México por los nombres; Tunchi, Mayayo, son construcciones lingüísticas que no se dan en todo México.

Interesantes son los espacios aludidos por Zaurino desde su na-

rración en el texto arriba citado (*Visiones IV*). El personaje hace referencia de una manera metadieгética a ciertos espacios, personajes y tiempo. Nos referiremos a uno en especial. Zaurino menciona a San Toribio Romo (1900-1928), nacido en Santa Ana de Guadalupe, municipio de Jalostotitlán, en la zona de los altos de Jalisco, uno de los santos más populares en México, canonizado gracias a los favores que ofreció a los emigrantes legales o ilegales rumbo a los Estados Unidos. La referencia que hace desde la narración la podemos encontrar en uno de los tantos testimonios que se usaron para su canonización:

El zacatecano Jesús Buendía Gaytán: un campesino de 45 años de edad, cuenta que hace 2 décadas decidió irse de indocumentado a California para buscar empleo en alguna plantación. Se puso en contacto con un “pollero” en Mexicali pero, apenas cruzaron la frontera, fueron descubiertos por la patrulla fronteriza, y para escapar Jesús se internó en el desierto.

Después de caminar varios días por veredas desoladas y más muerto que vivo de calor y sed, vio acercarse una camioneta. De ella bajó un individuo de apariencia juvenil, delgado, tez blanca y ojos azules, quien en perfecto español le ofreció agua y alimentos. Le dijo que no se preocupara porque le indicaría dónde solicitaban peones. También le prestó unos dólares para imprevistos. A manera de despedida el buen samaritano le dijo: “Cuando tengas dinero y trabajo búscame en Jalostotitlán, Jalisco, pregunta por Toribio Romo”.

Luego de una temporada en California, Jesús regresó y quiso visitar a Toribio. En Jalostotitlán lo mandaron a la ranchería de Santa Ana, a unos 10 kilómetros del pueblo. “Ahí pregunté por Toribio Romo y me dijeron que estaba en el templo. Casi me da un infarto cuando vi la fotografía de mi amigo en el altar mayor. Se trataba del sacerdote Toribio Romo, asesinado durante la guerra cristera. Desde entonces me encomiendo a él cada vez que voy a Estados Unidos a trabajar”.

El referente anecdótico reafirma el tercer orden del espacio nombrado desde la narración. De igual manera la alusión en *Visiones IV* a los personajes que mira o ilusiones que ve estrellarse en el muro, acentúa la ausencia de esos espacios autónomos anacrónicos, pues hacen referencia a los muertos que ocupan un espacio/tiempo alterno; de tal manera que este personaje hace referencia a espacios ausentes sincrónicos, anacróni-

cos y, en algunos casos, interiores.

La distancia representativa desde el texto es convencional. En la representación a la que asistí, el manejo del espacio se realizó por la máxima distancia representativa, lo que concuerda con lo textual.

La puesta en escena carecía de escenografía. Espacio casi vacío. El escenario apenas contenía algunos elementos, entre los que destacamos dos telas que cruzaban el espacio en diagonal, lo que generaba que se cruzaran. Esto está reflejado desde el texto en la acotación final de la obra cuando hace alusión al desencuentro del Hijo ciego y la Madre. Asimismo, al fondo se encontraba una serie de cruces que se iban parando a medida que el personaje en tránsito moría. A excepción de esos elementos, el espacio estaba vacío; la escena limpia y los diferentes espacios eran creados a partir de las acciones que los actores generaban en esos lugares. Así, la muerte del personaje Crisóforo Pineda por asfixia al ser cruzado al otro lado dentro del maletero de un carro, nos fue presentado en un corte vertical sobre la horizontalidad del escenario teatral, con lo cual, como espectadores, asistíamos desde arriba a ese momento de la obra. En la puesta en escena el espacio se significaba de igual manera, sólo que la semantización era muchísimo más clara que en el texto.

Lo mismo que mencionamos sobre el tiempo —que algunos cuadros se encontraban en una perspectiva interior explícita— se aplica para el espacio.

La construcción de los personajes en la obra parece estar condicionada por la ausencia. Desde la lista de personajes se les ha negado el derecho a un nombre, se ha llegado a nombrar a uno de los personajes después de muerto y a otro después de sufrir un accidente:

Pollo 1, que es Crisóforo Pineda, oaxaqueño, se levanta. Durante el siguiente monólogo deambula muerto por el espacio.

Pollo 4, quien es Cleofás Hernández, Hijo ciego, se levanta como único sobreviviente. Durante el siguiente monólogo deambula por el espacio.

La mayoría de los personajes que se mencionan son plurales, no podemos cuantificarlos en un principio. Otra cosa es la estructura de configuración, que en general se presenta, desde mi punto de vista, en solos. Aunque en la central de autobuses están rodeados, cada personaje está en su propia esfera, aislado de los demás. En la representación de la obra esto fue muy claro al colocar a los actores en proscenio dirigiéndose al espec-

tador; podemos decir que es una escena grupal en solitario. Cuadros más corales serán los que tengan relación con el cruce de la frontera. Zaurino solo, el Hijo ciego y el Lazarillo, dúo, Crisóforo Pineda solo, Mamá sorda, solo, a excepción del cuadro Desesperanza II, en donde una breve contes-tación configura el dúo.

Los personajes se caracterizan por ellos mismos o por otros. Vol-vemos a citar al personaje de Zaurino, quien se encarga de describir a dos de los personajes en presencia de éstos. O bien a la madre, que por su len-guaje se nos va presentado como una mujer que añora encontrar a su hijo, una personaje de campo que cuestiona la ciudad en un claro choque entre lo natural de su tierra y la industrialización; dos posturas que plantean una ideología sobre el mundo. Asimismo, el léxico de algunos personajes nos ayuda a jerarquizarlos. Cito dos textos correspondientes a los cuadros Central de autobuses, y Hay que esperar.

Pollero: —Los Ángeles, Santa Ana. Mil, “papá”, mil. ¿Qué querías? ¿Subió la cuota! Pero eso sí, te pongo en un lugar seguro donde haya trabajo sin que tengas que esperar un solo día. Quinientos aquí y quinientos cuando tengas quince días camellando. ¡Dólares, güey! ¿Qué pensabas, que vivimos de la caridad? No, “papá”. Piénsale.

Policía: —No, “papá”. Somos un ministerio público y no vivimos de la caridad, vivimos del negocio. ¿Bueno, te estás haciendo el menso o ya te quedaste así? Si quieres te vuelvo vivo con unos añitos en el bote. ¡Eh! ¿Cómo la ves? Ja, ja, ja. Pues mal, pues claro que mal, “papá”. Repórtese aquí con doscientos dólares por pollo. ¡Sí, doscientos! Es la nueva cuota, para que dejes de hacerle al vivo. ¡Ah! Y no voy a esperar mucho. ¿Eh? Mañana te caes con lo primero o te sales del negocio... sí, “papá”...

La expresión “papá” es una forma denigrante para el aludido, que genera una jerarquía clara pollo-pollero-policía, en orden creciente de poder. Asimismo, el uso de esta expresión en el pollero y el policía empata a los dos personajes: corrupción.

El carácter de los personajes es fijo, a excepción del Hijo ciego que sería variable, aunque no lo suficiente como para que sea significativo. La madre quiere encontrar a su hijo, es amorosa, mayor, tiene un lenguaje de pueblo. Zaurino es un vidente, es viejo, melancólico, resignado. Podemos ir realizando lo mismo con cada uno de los personajes sacando sus caracte-rísticas. Esto se acentúa por las funciones de los personajes, que tam-

poco varían demasiado en el transcurso de la obra. Existen situaciones, acciones, sucesos, pero todos se van sumando para provocar el recuerdo, en este caso, del Hijo ciego.

La función de los personajes dentro de la diégesis, en lo pragmático, es la de portavoz. El personaje de Zaurino, lo mismo que la Madre sorda.

Mamá sorda: —La cosa es que no aguante. Junté mis ahorros y salí a buscarlo. Es cierto, mi compadre es estudiado, pero mi hijo no es su hijo y no le duele. Aunque en una duda tiene razón. ¿Qué ando haciendo yo en medio de este gentío? Gestos nomás veo y algún ruido que me llega, pero nada más. A loca me han de estar tirando cuando les pregunto por un muchacho muy guapo, muy bonito, muy curioso que es mi hijo. A todos los mueve el reloj y yo no sé leerlo tampoco. Yo me guío por las nubes, por el sol, por la luna. Por la luna, sobre todo. Para castrar un puerco hay que hacerlo con luna llena, porque conforme ésta se hace nueva se va cerrando la cicatriz del marrano. No que al revés, te mata los puercos: conforme la luna engorda lo hacen también los huevos del animal hasta que se les pudren y revientan. ¿Y para cortarse el pelo? Pues con luna nueva. ¿Y para plantar un árbol? También, porque de ahí prenden con la luna, crecen con ella hasta ponerse frondosos.

Aquí puro chapopote hay, oiga. Ni modo de ver los ubaris para ver si va a llover. ¿Usted sabe lo que son los ubaris? ¡Qué va a saber! Le digo. Son esas arañas panzoncitas que avisan cuando va a llover. Tejen una telaraña sobre sus huevecillos para protegerlos del agua. Así le avisan también a una. Pero aquí con las luces y los relojes quieren enterarse de todo, pues más se emborucan y me emborucan a mí también. Pero, ¿por qué le estaba contando esto de la luna, la lluvia y los ubaris? Ah, sí, por sus relojes y sus luces que más me emborucan. Yo creo que si todo fuera más natural, hasta por la huella y los olores encontraba a mi hijo. Como las perras a sus cachorros. Pero así no, ando norteada. De por sí no oigo y lo que veo no lo entiendo. ¿Usted no lo habrá visto? Mire, es igualito a mí, pero en hombre. ¿Por qué todos corren? ¿Por qué todos andan a las prisas?

Así mismo Zaurino es el puente de contacto entre el mundo metadieético que plantea. La madre estaría condicionada por la búsqueda y eso es lo único que hace, buscar y añorar. En cambio, el hijo tiene a su perro degradado, su lazarillo, personajes funcionales identificados por lo

que hacen, aunque en el hijo ciego podemos llegar a hablar de sustancial. Los personajes son seres degradados, se les ha quitado el derecho de tener nombre, sólo la muerte los redime, aunque no tanto. Personajes en su mayoría semantizados a partir de un atributo o serie de atributos.

Conclusión

Cartas al pie de un árbol se vuelve el tiempo/espacio del recuerdo, el espacio/tiempo de la posibilidad. Nos genera distancia. La intención es que sepamos que es teatro, de allí que el decoro poético del lenguaje permee a todos los personajes en diferentes grados, pero manteniendo una unidad. El público, desde la distancia, se vuelve juez de lo que mira; la intención es que lo juzgue a partir del extrañamiento, en esta metadiégesis imbricada *in abisme*.

La obra *Cartas al pie de un árbol* plantea la recontextualización del espacio fronterizo; pretende generar utopía espacial diferente a la temporal. Su manejo parece decirnos “esto siempre ha pasado” y “seguirá pasando en estos espacios”. Si bien por el lenguaje se puede aspirar a una idealización de los personajes, las propias situaciones, así como los atributos y presentación de los personajes, los configura como seres que están consumiéndose, lo que es contrastante con la felicidad idiota del Hijo ciego. Cual Edipo, el sino trágico lo tiene al volver la luz sobre sus ojos. El descubrir su pasado, la recuperación de sus recuerdos, le acarrea perder lo añorado, su propia tragedia.

Bibliografía

- Augé, Marc. 2007. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Buenos Aires: Editorial Gedisa S. A.
- Bobes, María del Carmen. 1987. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Castagnino, Raúl Héctor. 1967. *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- De Toro, Alfonso. 1993. *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt: Vervuert Verlag, Frankfurt am Main.

- De Toro, Fernando. 1999. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana.
- García Barrientos, José Luis. 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de un método*. Madrid: Síntesis.
- Liera, Óscar. 1990. *Pez en el agua*. Culiacán, México: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Norzagaray, Ángel. 2001. *Dramared*. [En línea]. Recuperado en 2007 de <http://www.dramared.com/CartasNorzagaray.pdf>.
- Partida, Armando. 2003. "La cultura regional: detonador de la dramaturgia del Norte". *Latin American Theatre Review*, 2. 32: 73-93.
- Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.