

Violencia, migración e identidad en la obra *Oc Ye Nechca, érase una vez*, de Jaime Chabaud

Socorro Merlín

Resumen

Este artículo ofrece un análisis crítico de la obra de Jaime Chabaud, *Oc Ye Nechca, érase una vez*. Los dos nombres que el autor da a su obra engloban a las culturas occidental y náhuatl, proyectando su texto como problema social más allá de las fronteras nacionales. La violencia sufrida por los que se aventuran a cruzar la frontera estadounidense y se enrolan en el ejército de aquel país crea una crisis de identidad, al no poder asimilarse a otra cultura. El texto y la puesta en escena logran un efecto espectacular, en la que el receptor es un agente activo del ritual del teatro.

Palabras clave: violencia, migración, identidad, pasado, presente, memoria, México.

Abstract

Violence, Migration and Identity in Jaime Chabaud's *Oc Ye Nechca, érase una vez*

This article engages in a critical analysis of the play *Oc Ye Nechca, érase una vez* (*Oc Ye Nechca, once upon a time*), by Mexican playwright Jaime Chabaud. The play's title uses languages that belong to Western and Náhuatl cultures, which suggests how the piece addresses social issues beyond national borders. The violence suffered by people who emigrate north to the U.S. creates an identity crisis when they are unable to assimilate to the other culture. Chabaud's play achieves a spectacular effect where the audience is invited as an active agent in the theatrical ritual.

Keywords: violence, migration, identity, past, present, memory, Mexico.

Existe una variedad de definiciones de la palabra "violencia": infringir, obrar en contra de una ley, fuerza que sirve contra la razón y la justicia,

contra el gusto y el bienestar de otro; “utilización de la fuerza en cualquier operación. Hacer fuerza en algo alguien para obligarla a tomar cierta forma o posición” (Moliner 1988, 1534). Su significado refiere a la transgresión de derechos humanos en diferentes contextos, sean psicológicos o físicos: contra el cuerpo de otro, contra su identidad, su bienestar o su preferencia. Distintas son también las motivaciones para ejercer violencia, generalmente por quien posee o cree poseer superioridad, por sentimientos negativos o por sufrir a su vez violencia, por ambición, frustración, envidia, rencor, deseo malsano, altanería, dominancia o patología, entre otros.

La violencia ha estado presente en todos los tiempos, hay periodos de la historia en los que se agudiza. El *Informe Mundial sobre la Violencia* (OMS 2002) plantea que existe una correlación entre violencia y desigualdad, y define claramente a la violencia como “El uso deliberado de la fuerza o el poder, sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo que abarca todos los niveles de población, incluidas las fuerzas armadas [...]”. Respecto de este informe, Elena Azaola (2012) asegura que a la violencia contribuyen las grandes desigualdades, porque son un destructor del capital social, crean desconfianza, cinismo, falta de interés en la asociación y apatía. El inicio del siglo XXI llegó con un incremento de violencia en todos los niveles y en todos los sectores sociales, misma que se gestó desde el siglo anterior, permeando en los altos círculos de la política, la escuela, las comunidades y el hogar.

La memoria del pasado, tamizada y adecuada a sus propios contextos, se hace presente en cada tiempo; los creadores de arte de todas las épocas asimilan las constantes de su momento histórico para producir obras artísticas con poéticas particulares y estéticas múltiples, como es el caso de nuestro país, en el que convive una multiplicidad de formas del ejercicio artístico debido a su propia pluralidad étnica, social y económica. Al cambiar las sociedades en el curso de la historia, los cánones establecidos se modifican de acuerdo con las necesidades autopoieticas del sistema artístico, que se satura de un mismo modelo (Luhmann 2007, 840-879). El teatro es social por naturaleza, no es una entidad aislada, sino que está inserto en las sociedades y sus culturas, proviene de y para lo social, y como tal, su sistema se ve penetrado por la realidad de todos los días; realidad que se desdobra en otras gracias al imaginario personal y colectivo.

Los creadores de teatro (dramaturgos, directores escénicos, actores, escenógrafos, iluminadores, sonidistas de todos los tiempos) cambian sus

poéticas y sus modelos de acción teatral de acuerdo con el tiempo que les toca vivir, con énfasis en la crítica de los sucesos cotidianos, como resultado de situaciones que se han gestado a lo largo del tiempo, presionando la vida comunitaria de tal modo que es casi imposible permanecer insensible. Los creadores mismos lo aseveran cuando hablan de su ocupación, de sus propias experiencias y de las provenientes de su entorno con las que enriquecen su imaginación mediante una diversidad de motivos. Ellos transforman la realidad en sus obras, en las que exponen lo que consideran importante para el ejercicio de su trabajo. Algunos ejemplos de lo anterior son las afirmaciones en el sentido de que “Es la tesis la que sostiene al autor, porque es una ventana que el autor abre a la reflexión” (Rascón Banda, cit. en Peláez 2002, 207), “compromiso de decir algo que duele, que jode, que me toca en donde se me va la vida” (Chabaud, cit. en Partida 1994, 163); “buscar una comunicación por encima de cualquier intención creativa o de anécdota” (González Dávila, cit. en Peláez 2002, 133); “compromiso que nos dice algo, un teatro con esencia. Un teatro para escandalizar, no nada más para divertir,” (“Pilo” Galindo, cit. en Galicia 2007, 146); “permanecer vivo, porque este arte efímero de la escena te permite establecer un vínculo con el espectador, el cual resulta insustituible” (Pérez Reynol 2006, en Galicia 2007, 320).

Escribir teatro es la necesidad de decir lo que duele, aquello que los dramaturgos consideran injusto y que va contra el derecho de todo ser humano. Si en muchas obras hay violencia es porque ésta lleva a situaciones injustas, desquiciantes, de sometimiento, de anulación de la personalidad y con ello de la identidad. Por eso los escritores se rebelan contra las injusticias para decir verdades, para expresar en voz alta lo que habitualmente se dice en voz baja, o se oculta, para desnudar fraudes y mentiras y para hacer reflexionar a sus receptores sobre lo que denuncian, para activar la memoria acerca de hechos que no deben olvidarse.

La dramaturgia aborda la violencia en un amplio espectro de tratamientos; se podría enumerar una larga lista de autores y obras, como aquellas dedicadas a la muerte de mujeres, creadas con énfasis en el norte del país; como las editadas por Enrique Mijares en *Teatro de Frontera* (2008) y particularmente las incluidas en *Hotel Juárez 22/23* (2008), o en *Teatro de Frontera 15*, de Virginia Hernández (2005). Así también los autores compilados por Rocío Galicia en *Ánimas y Santones, vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde*, Antología dramática (2008); por Hugo Salcedo en *Teatro del Norte 2* (2001); por Felipe Galván en *Tablado*

Iberoamericano, de varios años; por Ricardo Pérez Quitt en *Dramaturgos de Tierra adentro* (2003 y 2006); por Fernando Muñoz Castillo en *Nuevos dramaturgos de Yucatán* (2004), o las reunidas en *Teatro penitenciario Libertad entre muros* (2004-2005), producto de los concursos organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Secretaría de Seguridad Pública (ssp). La violencia con acción en diversos sectores (niños, adultos, mujeres, narcotráfico, corrupción, migración) ha sido tratada por muchos dramaturgos, entre ellos, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, que ha escrito de violencia familiar (2004); la autoviolencia abordada por Alberto Villarreal (2011); la violencia sexual, por Alejandro Román (2006) y Roberto Corella (2015); la violencia contra los indígenas, Héctor Cortés Mandujano (2005) y Enrique Mijares (1998), o en una combinación de varias formas de violencia expuesta por otros dramaturgos. Por supuesto que ellos no sólo hablan de este tema, pero algunos lo adoptan como motivo para escribir.

La violencia existe en la dramaturgia porque es una forma de presentar la crisis como momento de la fábula (Pavis 2002), aun en las obras contemporáneas, cuyo modelo es eminentemente narrativo, en las que el texto deja apenas entrever la trama en un primer nivel de percepción; la crisis se presenta a lo largo del desarrollo de la obra en palabras que son actos performáticos. Lo mismo sucede en creaciones cortas, en las que la violencia se expande desde el principio para estallar después fatalmente, como en algunas de Hugo Salcedo (2002), Chías (2010b) o Virginia Hernández (2005). Enrique Mijares dijo en una entrevista que él “pone en crisis a todos los integrantes del público, al individuo, al ser humano enfrentado al pequeño gran dilema de la vida diaria, a ese fragmento de realidad, a esa mínima anécdota que para él, en ese momento, es el tema crucial” (Mijares, cit. en Galicia 2007, 260).

En relación con las temáticas que abordan los dramaturgos, al hablar sobre los modelos de acción dramática, Armando Partida (2004, 223) asegura: “[...] lo dibujado por el autor —sucesos, situaciones y caracteres— está sometido a las tareas de hacer evidente la unidad fundamental del tema, la cual penetra en el contenido total de la obra a través de la acción dramática”. En este sentido, la unidad fundamental del tema que se despliega en la obra *Oc Ye Nechca*, de Jaime Chabaud, se concentra en la violencia interna y externa ejercida sobre migrantes que se sobreponen a ella, que luchan en la guerra de un país que no es el de su origen y tratan de asimilarse a la situación que viven, sin lograrlo. Su cuerpo está en la

guerra y sus rigores, pero su espíritu se encuentra lejos, con su familia, con lo que consideran propio, con lo que se identifican, con el Yo mismo.



• Fig. 1. Jaime Chabaud: *Oc Ye Nechca, érase una vez*. Muestra Nacional de Teatro, Monterrey, NL. Fotografía de Enrique Gorostieta, 2014.

De un poco más de 20 obras que Jaime Chabaud ha escrito desde los años noventa del siglo anterior, 13 son para adultos y las demás para niños. En las dirigidas a adultos recurre como inspiración al pasado histórico, como en *El ajedrecista*, *Divino Pastor Góngora* o *Noche en el Palmira*; otras tocan asuntos políticos, como *Rashid*, *Perder la cabeza*, *Noche y niebla* y *Yanga* (en preparación); otras más abordan problemas de pareja. *Oc Ye Nechca* es la única que habla de la migración de mexicanos hacia Estados Unidos. Esta obra se suma a aquellas que sobre el mismo tema han escrito otros dramaturgos, a manera de ejemplo: Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*; Víctor Hugo Rascón Banda, *Homicidio calificado*, *El ausente* y *La mujer que cayó del cielo*, y Virginia Hernández, *Border Santo*, entre otras más del teatro del norte del país.

Como cada una de las obras de los distintos dramaturgos cuya poética se caracteriza por la especificidad en el tratamiento dramático, *Oc Ye*

Nechca presenta como soportes estructurales la violencia, la migración y la identidad, en tanto problema trifásico que abarca no sólo lo nacional sino lo internacional, por su importancia en la historia y en el presente, con la memoria personal y colectiva. Si se mira hacia el pasado, hay antecedentes de violencia, migración e identidad desde los primeros homínidos que formaron comunidades y después sociedades, quienes trataron de afirmarse e identificarse a sí mismos y como grupo. El lado oscuro de este proceso es que actúa contra la identidad de las personas y de los pueblos sobre los que se imponen. En la actualidad representa un problema social y humano vivido intensamente por las poblaciones del mundo; se trata de resolver, pero siempre la solución es parcial. Unos gobiernos acogen a migrantes sin condiciones, otros ponen dificultades para acceder a su territorio, otros más autorizan la estancia en su territorio a aquellos con un cociente intelectual alto y alguna especialidad científica o técnica, o según las capacidades físicas que los gobiernos necesiten para ejecutar tareas específicas y que los demandantes de asilo ofrezcan, pero los permisos son por tiempo limitado. El problema atañe a todos los países, tanto a los hegemónicos que reciben como a aquellos que los expulsan debido a guerras, tiranías, falta de trabajo, agresiones o hambrunas. Si bien los migrantes tratan de integrarse a la sociedad que los admite, conservan las costumbres e identidad de su país de origen: modos de vestir, fiestas, interrelaciones personales, etcétera.

En la obra *Oc Ye Nechca* la identidad personal se ve agraviada por la presión ejercida sobre el sujeto, ante la coacción del grupo de soldados compuesto por migrantes que ostentan un nivel de dominancia bien establecido (el fuerte sobre el desvalido), y por la confrontación con el exterior de guerra. El antropólogo Gilberto Giménez expone el concepto de afirmación de Pierre Bourdieu sobre la identidad personal y colectiva:

En efecto, la identidad se afirma y se define en la diferencia. Entre identidad y alteridad existe una relación de presuposición recíproca. *Ego* sólo es definible por oposición a *Alter*, las fronteras de un “nosotros” se delimitan siempre por oposición, a “ellos,” y a los “demás,” a los “extraños,” a los “extranjeros.” [...] Si nos situamos en el plano de los grupos y de las colectividades, podemos definir provisoriamente [la identidad] como la auto y hetero percepción colectiva de un “nosotros” relativamente ho-

mogéneo y estabilizado en el tiempo (*in-group*) por oposición a los otros (*out-group*), en función del auto y hetero reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos que funcionan también como signos o emblemas, así como de una memoria colectiva común (2005, 89-90).

Con esta explicación se percibe el valor del *in-group* en la obra, constituido por un conjunto de soldados de diferentes nacionalidades entre los cuales algunos son mexicanos, enrolados en el ejército de un país que apenas conocen, y el *out-group* como el enemigo de dicho país en guerra con otro, un enemigo al que desconocen y atacan por el compromiso de formar parte del ejército para ser reconocidos como ciudadanos.

Érase una vez, Oc Ye Nechca fue escrita en 2008 bajo los auspicios de Iberscena; se estrenó el 6 de junio de 2014 en el foro Sor Juana Inés de la Cruz, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), bajo la dirección de Marco Vieyra y coproducida por UNAM/Carretera 45. El texto dramático tiene dos títulos, en español y en náhuatl: *Érase una vez* es un enunciado que recuerda los cuentos clásicos europeos para niños, en los que suceden no sólo historias fantásticas de niñas, niños y princesas, sino relatos que tratan problemas universales, a veces con una gran dosis de violencia, los cuales el psicoanalista Bruno Bettelheim estudió ampliamente hace ya bastante tiempo (1977). El título en náhuatl quiere decir: “en otro tiempo, antiguamente” (Siméon 1983, 310), proposición análoga a “érase una vez”, que introduce la intención de contar una historia, intención que camina a la par con la dramaturgia contemporánea en la que la narración se sobrepone a la acción dramática, “[...] como traducción y transgresión de determinadas estrategias narrativas” (Sanchis 2012, 12), según lo han hecho dramaturgos tales como Edgard Chías, quien llama a sus textos rapsodias para la escena (2010, 12) o Jesús Maldonado Antonio con la historia del perro Canelo en *Teatro penitenciario* (2010, 12-35). Si la narración es frecuentemente utilizada, hay quienes no están de acuerdo, entre ellos la dramaturga Viera Khovliáguina, quien la llama “Moda terrible que es la narraturgia” (2017). Las transgresiones a los cánones dramáticos se encuentran en la forma de presentar el contenido narrativo que sostiene la tesis, que se aparta del modelo aristotélico y de otros modelos que respetan el reparto, la presentación o prehistoria de la narración y el desarrollo sincrónico. Por otro lado, al asignar Chabaud dos títulos a la obra, inserta otro tipo de información

en su discurso que lo coloca entre pasado y presente, entre memoria de sí y memoria colectiva.

En las culturas mesoamericanas los mitos y relatos de la creación del mundo y de la historia de los pueblos fueron difundidos en castellano por la comunicación de los frailes evangelizadores, quienes se interesaron en las costumbres y ritos para poder llevar a cabo su obra de catequesis. Entre los documentos prehispánicos que sobrevivieron a aquellos que quemaron los frailes, están los códices con pinturas, versos y narraciones que cuentan historias de migración y asentamiento, mismos que comienzan con una proposición parecida al significado de *Oc Ye Nechca*: “Estas tradiciones [...] comprenden en forma genérica las varias etapas de su desarrollo desde los toltecas hasta los aztecas” (León Portilla 1981, 11). Los relatos y los versos nahuas inician con las proposiciones “Como lo sabían los viejos”, “Se decía”, “Y entonces fue cuando...” “Se decía, se refería”, “En un cierto tiempo que ya nadie puede contar”, “Así lo vinieron a decir”, “Así lo asentaron...”. Todas estas proposiciones aluden a historias del pasado y a la conservación de la memoria de los hechos; por ejemplo, la *Crónica Mexicáyotl* empieza de este modo: “Así lo vinieron a decir/así lo asentaron en su relato/y para nosotros lo vinieron a dibujar en sus papeles/los viejos, las viejas” (León Portilla 1981, 81).

La obra de Chabaud aplica, por supuesto, a la historia antigua, pero también a lo que ahora se llama la historia del presente. Con el discurso profundo de un texto de hoy en día recuerda la migración de todos los tiempos y la actual, argumentos que hablan de la importancia y vigencia de esta obra. El dramaturgo expuso sus razones para escribir *Oc Ye Nechca* en una charla previa al estreno, en el foro Sor Juana Inés de la Cruz, dentro del Ciclo de Dramaturgia Mexicana llevado a cabo en la UNAM, el 6 de junio de 2013:

Uno de los primeros muertos en la guerra de George W. Bush contra el pueblo iraquí para hacerse de su petróleo fue un mexicano sin papeles. Un mexicano que fue a pelear una guerra que no era suya. Lo reclutaron de manera forzada con la promesa de la nacionalidad norteamericana y murió sin ella. Finalmente se la concedieron *post mortem* y su cuerpo llegó a su pueblo en estuche de madera y con la bandera gringa cubriéndolo. Esta obra es una ficción sobre ese soldado, migrante indocumentado que, en su búsqueda de un futuro promisorio al otro lado de nuestra frontera norte, fue avasallado por los acontecimientos. También es una historia sobre la mentira.

El autor externó en ese evento su indignación por los hechos criminales que ocurren a diario en nuestro país, por las violaciones a los derechos humanos que sufren los migrantes y por las mentiras que aparecen como verdad en los medios masivos, en los discursos políticos, en los trámites burocráticos, en el aparente interés del gobierno por la población, mentiras que hoy se llaman posverdad y que Fabrizio Andreella expone ampliamente:

Con la posverdad, la política carismática se reduce a eso: enunciar problemas más que resolverlos y banalizar la dificultad después de haberla utilizado para asustar. Es un método de *marketing* político que tiene éxito, porque en un mundo con demasiada información dependemos de quienes nos seducen con la imagen que más corresponde a nuestros miedos y deseos [...] Los medios de comunicación tienen en sus entrañas una contradicción incurable: para poder seguir existiendo tienen que dar información que conquiste su espacio en el libre (y feroz) mercado (2017, 6).

Contra esta información feroz, sostenida por mentiras que se vuelven verdades cotidianas, la dramaturgia se rebela y habla para recordar lo que se pretende dejar pasar. Nadie puede olvidar la matanza de 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas, la desaparición de normalistas de Ayotzinapa o la muerte de indígenas, sobre la que escribió Héctor Cortés Mandujano en *Acteal, guadaña para 45* (2005) y Enrique Mijares en *Enfermos de esperanza* (1998). Así también, es una vergüenza para el país la desaparición, mutilación y extorsión constante de los viajantes robados por los traficantes, como en la obra *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo (1987), o aquellos que se trasladan en el tren apodado “La bestia” y por caminos peligrosos que recorren a pie. Tampoco somos insensibles a las muertes de los africanos que viajan en salchichas inflables y son abandonados por los extorsionadores en el mar Mediterráneo. Estos múltiples textos son el hipertexto que conforma el pre-texto -contexto previo- que anima la dramática de Chabaud. En las categorías de Iuri Lotman (1998), el tema formado por la violencia, la migración y la identidad puede clasificarse como una semiosfera, un universo complejo, un espacio con redes que se unen entre sí, a través de puntos problemáticos, crisis, acciones positivas y negativas, espacio/tiempo y actores sociales.

Érase una vez no sólo fue, sucede cotidianamente en México o en cualquier lugar en Latinoamérica y el mundo. La prensa está poblada de noticias sobre migrantes que mueren en el intento de llegar a un destino que han concebido en su imaginario como tierra prometida. A la frontera sur de México arriban personas provenientes de Centroamérica, El Caribe, África y Oriente, atraviesan la República y en este trayecto se les unen mexicanos. Todos ellos sufren privaciones, grandes amenazas y muchos mueren sin poder cruzar la valla fronteriza rumbo a Estados Unidos en busca del sueño americano, como en la obra *Border Santo*, de Virginia Hernández (2005); ese sueño que en estos momentos se está volviendo pesadilla ante el cambio de gobierno estadounidense, que ha abierto todas las llagas de un cuerpo de por sí flagelado por la pobreza y la necesidad. Otros migrantes alcanzan a traspasar la frontera y se instalan con parientes o amigos. Aquellos que logran quedarse se ven destinados a pasar una vida de privaciones en la oscuridad de la ilegalidad, tratando de integrarse. Hoy más que antes peligran sus vidas, los sorprenden, los atacan por mínimas faltas cometidas en el pasado o por homicidio real o ficticio, como es el caso del soldado Miguel Pérez Jr., mexicano que luchó en las fuerzas armadas dos veces en Afganistán, nacionalizado estadounidense y que ahora se encuentra en proceso de deportación (2017), así como los veteranos también deportados que participaron en la guerra de Vietnam (2017).

Uno de los recursos de hombres y mujeres migrantes hacia Estados Unidos es inscribirse en la milicia de ese país, y a cambio les ofrece legalizar su estancia en virtud de sus servicios. En esta institución castrense son los migrantes los primeros en ser utilizados como carne de cañón, los envían al frente de combate que el gobierno estadounidense decide atacar para, según, legitimarse como salvador del mundo. Uno de los estados de México que expulsa más migrantes a Estados Unidos es Michoacán, pueblo flagelado por el narcotráfico y la corrupción, como de igual forma lo están otros estados del país; sin embargo, el núcleo familiar michoacano es fuerte, porque la familia es la única institución en la que confían y por eso se sienten comprometidos, afirma Claudio Lomnitz (2017), quien investiga las relaciones familiares tomando como objeto de estudio a Michoacán. Este motivo filial se encuentra en la puesta en escena de *Oc Ye Nechca*.



•Fig. 2. Jaime Chabaud: *Oc Ye Nechca, érase una vez*. Muestra Nacional de Teatro, Monterrey, NL. Fotografía de Enrique Gorostieta, 2014.

En el aquí y ahora de la puesta en escena de la obra en cuestión se trata la dimensión del problema del migrante; la eficacia del texto y de la escena contrasta con la posverdad de la política y los medios que impactan visual y auditivamente al receptor. El guion no es fácil, como no lo es todo el teatro contemporáneo llamado posmoderno, así lo clasifica Hans-Thies Lehmann en su libro *El teatro posdramático*. En la versión en español (editada por Paso de Gato y Cendeac, con traducción de Diana González y revisión de Andrés Ch. Guzmán, José Antonio Sánchez, Alicia Flores Álvarez y Antonio Hidalgo), Lehmann precisa:

El teatro posdramático se puede clasificar de diversos modos: teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de reinstauración/tradicional convencional y teatro de gestos y movimientos [...] El teatro posdramático carecería de un discurso en el que predominen la meditación, la gestualidad, el ritmo y el tono (2013, 41).

La versión francesa¹ da un matiz a esta traducción puntualizando los conceptos que tienen que ver con el estilo que hace aparecer parataxis, simultaneidad, juego con la intensidad de signos, musicalización, dramaturgia visual, corporalidad, fisicalidad (en la versión inglesa), irrupción de lo real, situación/evento, al margen de esta fenomenología subsisten el lenguaje y el texto. Estas características se corresponden con la obra *Oc Ye Nechca*, en la que se puede encontrar una diversidad de signos que giran, cambiando por momentos de lo oscuro a lo claro de acuerdo con la intensidad de la palabra; el modelo que nombra personajes no existe, la corporalidad de los actores entra en juego con múltiples voces; es teatro de gestos, movimientos y sonidos. Lo real y lo irreal se integran como parte del sujeto. El lenguaje del texto es áspero y directo.

La puesta presenta lo complejo de las relaciones interpersonales y de las relaciones afectivas familiares; lo difícil de los discursos hegemónicos y el texto no dicho que encierra un no, un sí, puntos suspensivos o un silencio. La estructura de *Érase una vez* está determinada por escenas que no tienen una continuidad sincrónica sino paradigmática, este modelo de acción dramática resulta difícil para el montaje, pero el director Marco Vieyra, con su propia interpretación, la escenografía e iluminación de Phillippe Amand, la música electroacústica de Iker Arce, el vestuario de Mario del Río y los seis actores del grupo Carretera 45, desplegaron en el escenario —durante el único acto del espectáculo— espacios y tiempos de varias realidades: la cotidiana, la imaginaria y otra más allá, utilizando luces y seis idénticas tablas de pino, cuya longitud sobrepasaba la altura de los actores con un ancho de 30 centímetros. Más adelante hablamos de especificidades de la puesta en escena.

En el texto, el cronotopo despliega secuencias en el espacio-tiempo que va y viene. En lugares distintos se ofrecen jirones de vida, situaciones que fueron, son o serán; se recurre al *pathos* propiciado por un espesor de imágenes que describen una curva, para cerrar un círculo. El autor no incluye nombres o letras para los diálogos; el texto puede decirse en coro o por actores diversos, recurso dramático empleado también por dramaturgos como Cristina Michaus, Héctor Cortés Mandujano, Hugo Salcedo, Virginia Hernández, Edgard Chías, Aída Andrade y mucho antes Mar-

¹ En francés: *Le "style" ou plus exactement la palette stylistique du théâtre postdramatique fait apparaître les caractéristiques suivantes: parataxe, simultanèité, jeux avec la densité des signes, mise en musique, dramaturgie visuelle, corporalité, irruption du réel, situation/événement (En marge de cette phénoménologie du signe postdramatique, subsisterons le langage et le texte)* (Lehmann 2002, 134-135).

celino Dávalos en sus obras *Mascarada* (1913) y *La Sirena roja* (1922). El lenguaje no guarda las reglas de la sintaxis rigurosa, tiene su propia sintaxis, responde tanto a la expresión de un sujeto como de un colectivo; hay una concurrencia entre las dos formas de lenguaje. Es un procedimiento que Paul Ricoeur (2004) llama fenomenología y sociología de la memoria como rasgos de la memoria personal y la social, que lleva las marcas del otro. Por esta observación las voces en la obra son tanto de un grupo como de un solo individuo.

Todos los personajes anónimos salen a escena con su carga de emociones, que también son las emociones del grupo, que comparte no sólo la condición de migrantes, sino también la violencia a la que son sometidos. En este conjunto hay niveles de poder, el de más alto rango es ciudadano estadounidense de nacimiento, el segundo ya tiene su *Green Card*, la ciudadanía y habla inglés, por lo tanto, se considera superior. El de mayor poder se siente supremo hasta para violar a los soldados. En el ritual dramático de la obra, el público es también oficiante, participa y comulga con la escena, literalmente comulga porque al principiar la obra el director hace que el asistente al rito coma el pan de una familia michoacana.

Con estos referentes mnemotécnicos, los distintos tiempos y espacios de la puesta tienen su principal soporte en la memoria como afirmación de la identidad personal y social de los personajes. “Una memoria distinta, pero cruzada entre lo individual y lo colectivo” (Ricoeur 2004, 127). En cuanto a la acción dramática, siguiendo a Giménez, podemos decir que se desplaza por espacios de la identidad particular y grupal, relacionada con las historias personales de estos soldados migrantes que están en el campo de batalla. Es su Yo frente a su grupo y frente al desconocido en situaciones problemáticas con extraños, los enemigos en la guerra, con nombres raros para ellos: Alí, Sadam, Muhktar, Osama, Tarek...

Ante el desconocimiento del otro, la memoria hace que los personajes recuerden su origen al enfrentar su presente. Cada uno ha emigrado desde diferente lugar y en este contexto tiene una percepción de sí y de los demás que trata de construirse poco a poco, aunque violentada. Todos tienen necesidad de ser aceptados, pero la plataforma mecánica de guerra, los caracteres distintos de los atacantes y de los atacados, y la dificultad para obtener el reconocimiento civil de un país en el que se sienten extranjeros, coartan la posibilidad de alcanzar sus objetivos.

El autor inicia su texto con una didascalia interna que llama “Contraindicaciones”, término que juega con el saber-no saber del autor, la

realidad cotidiana y la ficción. Este párrafo es un discurso que afirma, claro está, la ausencia de notaciones para la escena, pero también otras relaciones con el cronotopo, con la historia, con el lenguaje y con las voces de alguien o de algunos que han transitado por el mundo como migrantes. El autor lo escribe con letra minúscula al inicio; estos referentes son símbolo de intemporalidad, de anonimato del contexto, de deseos de romper con toda estructura dramática tradicional y también de la incertidumbre, asombro y fascinación que lo embarga respecto de su tema:

No sé dónde ocurre
No sé quién o quiénes hablan exactamente
No sé si es una obra coral o unipersonal
Son voces de mujeres y hombres,
o de hombres solos,
o de mujeres solas,
lo ignoro.
No sé si sea bueno determinar espacio alguno
No sé si existe luz
No sé si hay tareas escénicas
No es radio
No sé si lo podemos calificar de texto dramático (sí de teatro)
¿Esto ya lo está diciendo alguien? (Chabaud 2014, 2).

La acción dramática de este texto tiene que ver con el lugar, o el “no lugar” que ocupan los involucrados en los sucesos, los vivos y los muertos. Aquí usamos el término “no lugar” de Marc Augé, quien si bien habla desde el aquí y ahora antropológico y muestra ejemplos de esos espacios donde el sujeto se sumerge en el anonimato, su definición de no lugar es precisa: “[...] un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional, ni como histórico” (1994, 83). Con esta explicación Augé abre una puerta a la interpretación de los espacios-tiempo; un no lugar pudiera ser también una dimensión límite donde el tiempo se contrae o se expande, frontera entre la vida y la muerte. En filosofía, lugar “es la referencia de un cuerpo a otro, [el otro] considerado como sistema de referencia” (Abbagnano 1986, 759). Asimismo, no lugar sería cuando esa referencia no existe físicamente.

También la medicina ha explorado este espacio-tiempo cuando un paciente muere después de haber recibido tratamiento de reanimación.

En estas condiciones, “cuando se suspende un tratamiento para conservar la vida, no deben pasar más de tres horas antes del paro cardiocirculatorio. [Después] un periodo de cinco minutos deberá ser respetado antes de que el documento de muerte sea firmado” (Klingler 2014, 29). Este tiempo también sería ese espacio sin referencia, un no lugar. Espacio liminal utilizado por algunos dramaturgos, en donde los que acaban de morir se reúnen, como en *Mariposas en el desierto*, de Aída Andrade; *El cielo en la piel*, de Edgard Chías; *Lomas de poleo* de “Pilo” Galindo; o *Escombros* de Ricardo Pérez Quitt.

El día del estreno de *Oc Ye Nechca*, el público recibió el programa de mano, un tríptico con varias imágenes: la portada con el título de la obra y un recuadro cuyo fondo es arena movediza que recuerda el desierto; en el primer plano, enterrada en la arena, se encuentra una *Green Card*; en el segundo plano, una lápida de la cual pende un casco militar y que tiene grabadas las palabras del autor transcritas más arriba; en tercer plano, un círculo de agua con el nombre del ciclo de dramaturgia, contexto de acción teatral universitario en el que se inscribió el estreno. En el interior del programa se descubre una imagen de cinco personajes en fila (cuatro hombres y una mujer), uno detrás de otro abrazando unas tablas de madera más altas que su estatura y uno sostenido en el aire sobre el grupo con tablas. En las dos caras restantes del tríptico se encuentra la opinión de Antonio Zúñiga.



• Fig. 3. Jaime Chabaud: *Oc Ye Nechca, érase una vez*. Muestra Nacional de Teatro, Monterrey, NL. Fotografía de Enrique Gorostieta, 2014.

Antonio Zúñiga es el director de Carretera 45, que forma el conjunto actoral. Su discurso se refiere a la labor del grupo que comanda y al placer de trabajar en *Oc Ye Nechca*, a la que concibe como “[...] una provocación metalingüística y teatral que en sí misma rompe una frontera para crear otra, como las ventanas que dejan ver el afuera sin olvidar los adentros de las casas”. Expresa que la obra no es un ensayo sobre la guerra o de la emigración, ni un texto anecdótico con estructura fabulada ni documento estadístico. No obstante, basta el entrecuillado para comprobar que no es nada de lo anterior sino teatro, como afirma el propio autor; es una ficción sobre el soldado migrante indocumentado en búsqueda de un futuro promisorio, avasallado por los acontecimientos, que volvió a México, pero muerto. Chabaud dijo en el estreno que también es una historia sobre la mentira, es ficción que tiene mucho de realidad. El programa prepara al espectador para lo que va a ver, no una puesta tradicional, sino una provocación para su reflexión como audiencia.

En la obra, el director mexicano Marco Vieyra junto con los seis actores —Margarita Lozano, Christian Cortés, Hasam Díaz, Leonardo Zamudio, Gustavo Linares y Antonio Zúñiga, del grupo Carretera 45— presentan acciones, tiempos, espacios, luces y voces, recrean el texto escrito, se toman libertades escénicas, dan sentido a las contraindicaciones. El director asigna las voces a los actores o ellos mismos las han encontrado. El espectáculo inicia recreando un lugar cotidiano, un momento de reencuentro con la identidad, con el sitio donde se nace y crece, después presenta imágenes de incertidumbre, de violencia, hasta llegar a lo terrible y terminar en lo inconmensurable y maravilloso, cerrando el círculo en un no lugar entre la vida y la muerte.

En una esquina del proscenio, frente al público se presenta un trozo de la vida diaria, posiblemente un día festivo que se reconoce michoacano por la comida y el vestuario. Es una reunión entre familiares y amigos, un grupo cohesionado por el afecto. En esa escena unas mujeres cocinan *uchepos*, tamales dulces o salados que se ofrecen al público, los hombres colaboran y disfrutan. Durante ese corto lapso de tiempo amable y casi alegre de hombres y mujeres asentados en su tierra, se tiene una referencia sensorial; olores, sabores, gusto por el lugar donde se nace o a donde se quiere volver si se está ausente. Los actores conversan brevemente con los asistentes sobre esta comida y sobre lo agradable de estar allí y compartir ese momento, lo invitan a saborear los *uchepos*. Es un real convivio con el

que el público se deleita y que lo prepara para los demás actos. Se hace un oscuro y el escenario no volverá a ser amable.

La puesta del director recae en el tiempo y el espacio, y los hace estallar en la acción dramática respetando las secuencias escritas por el dramaturgo, pero creando un texto visual que completa y enriquece el texto escénico. Las tablas de madera que cada personaje porta son símbolos visuales que —manejadas con pericia— dan la idea de espacio personal limitado, acotado, aprisionado; estructuran también espacios grupales, proyectando encierro y a veces una cierta libertad y distención, sirven de pared, de límite de tienda de campaña y de asiento y camastro; forman la estructura de un campo de batalla, de un tanque de guerra, del desierto, de un campamento, de habitaciones, dormitorios, la oficina del sargento en jefe, los baños (donde se escenifica un intento de violación) o de un puente. Con el sonido de las tablas que entrechocan hará sentir los momentos críticos de la batalla, las ráfagas de ametralladoras, el estallar de los obuses, los obstáculos de la guerra. Las tablas forman los campos minados frente a un enemigo iraquí, de nombre raro; también marcan el ritmo escénico cuando son manejadas con brusquedad o en silencio. Colaboran a los efectos la luz y el sonido. La acción dramática no impone una ubicación precisa de tiempo o espacio, se sobreentiende con las voces y la actuación. El motivo que llama la atención son las acciones agresivas y violentas contra la identidad del mexicano que busca ser gringo y obtener una *Green Card* para trabajar, para mandar dinero a la familia, para subsanar las carencias del grupo familiar. El migrante padece la burla de otros semejantes y de los que ya tienen la deseada tarjeta verde que les da categoría de “gringos”.

La cagada del polaco apesta de a madres, y yo me siento mareado y quisiera estar en San Pedro Mártir o en Icuiricui, en mi tierra, en Michoacán, y no en este *fuckin hell* en donde se te cocinan los güevos y el olor a muerte te anuncia que si te descuidas te lleva la verga ya mismito, y ni quien te cierre los ojos; y otro misil nos explota a un ladito y los Jihad están allí afuera jugando al gato y al ratón, y yo me quiero tirar a ver las estrellas en la noche fría en medio del bosque, en lugar de tener arena metida hasta el culo, y me duelen hasta las pestañas y me cascabelean los malditos dientes... (Chabaud 2014, 30).

El ejercicio de la memoria es indispensable para los que se sienten acosados por la guerra, da sentido a lo humano y se aferra a la identidad *in-group*, que debe hacer frente al *out-group*. Para paliar ese dilema, el recurso es recordar el lugar de donde se es, recordar la cohesión de la familia y el cariño de la abuela: “Soy mexicano y siempre seguiré siéndolo y ni se me va subir a la cabeza lo de la ciudadanía... Sólo es para que no me chinguen, para que la migra me deje trabajar y yo pueda mandarle dinero a mi jefa y mi abuelita... Sólo eso... Que no me den pa’ tras...” (34). Este recuerdo da fuerza para estar allí, donde hay que enfrentar al desconocido, al grupo que lo apoda “frijolero,” al sargento que trata de violarlo y le rompe su deseada tarjeta, invalidándola. Entonces la identidad grupal se reconoce en gerundio, moviéndose, cambiando según la circunstancia y eso ayuda a los personajes sin nombre a extender los horizontes. Al emigrar desean una vida mejor, conocer personas y lugares, porque en su horizonte está el anhelo de ganar dinero para enviarlo a la familia pobre, a fin de sobrellevar o superar la violencia, aun a costa de su muerte. La migración es dolorosa y ofensiva porque la sociedad considera al migrante como intruso, delincuente, perseguido y acosado.

La acción dramática es a veces narración, recuerdo o diálogo, se combinan los estilos para contar-actuar situaciones de crisis en la guerra contra Sadam Hussein y sus armas químicas:

- Un misil iraquí nos explota al lado...
- Al puente...
- Tenemos que cruzar el río...
- El río que no sé ni cómo mierdas se llama...
- Tigris...
- Éufrates...
- ¡*Fucking* beduinos...!
- Nos siguen disparando...
- Me ordena Joe hacer fuego sobre otro tanque, pero el polaco ha chocado en reversa...
- Éufrates...
- O Tigris...
- O sabe qué carajos...
- Qué bueno que ya no llevamos tropa...
- Se bajaron...
- Venían contando chistes...

- De buen humor...
- Habían practicado al tiro al blanco...
- Y venían de buen humor
- Entonces se bajaron...
- Y ahí mismo los mataron...
- Un checo...
- Dos colombianos...
- Un guatemalteco...
- Un ruso...
- Y sólo un pinche gringo de los de bisabuelos de *Western*, hermanos del John Wayne...
- Una ráfaga de ametralladora de 7.62 milímetros...
- Los mataron a todos...
- Los hicieron mierda...
- Pero ya eran gringos...
- Con la nacionalidad gringa...
- Que se sabían el himno gringo...
- Y la historia gringa...
- Mucho pinche gringo, pues...
- Y yo aquí, mexicano al grito de guerra
- El único pendejo sin papeles acordándome de mi abuela...
- Y de sus tamalitos de *uchepos*... (29-30).

De tiempo en tiempo, el migrante michoacano habla con su abuela por teléfono; entabla con ella una conversación entrecortada por la distancia o por causas naturales o sobrenaturales. La abuela es el lazo con la tierra, es el afecto cercano-distante aferrado a una realidad cotidiana que hace falta y que está allá, lejos, ese pueblo de mujeres, ancianos y niños, vacío de hombres, donde se comen tamales y se bebe atole. La abuela reconviene, reprende, amonesta, le anuncia que su madre ha ido a buscarlo a los Estados Unidos, integrada a un grupo de migrantes que van a arriesgarse en el desierto para llegar a la frontera.

La acción retrocede en el tiempo y configura una escena de migrantes hostigados por el “pollero”, que puede ser cualquiera de tantas, como la de los que están en la guerra. Se refiere a las dificultades de los indocumentados que tratan de cruzar hacia Estados Unidos y mueren por las balas de los guardias fronterizos o se ahogan al cruzar el río Bravo. Allí iba la madre del migrante, desde un pueblo michoacano para traspasar la

frontera y ver a su hijo del otro lado, pero no logra pasar el muro y tiene que regresar a su pueblo, habiendo pagado mil dólares sin resultados. El “pollero” y los demás del grupo la dejan atrás porque no puede caminar de prisa o porque no puede detenerse rápidamente ante el ataque de balas de la policía estadounidense. Esta secuencia nos habla de la necesidad y la candidez mediadas por la ignorancia de una realidad que escapa a quienes dejan su país de origen, esa realidad con la que los “polleros” juegan para enganchar migrantes y robarles.

- Aunque se nos acaba el agua...
- Y no vemos más que cactus y piedras y nada de casas...
- Para no pasar por los ranchos, dice el pollero...
- Para que no nos cacen los gringos con sus rifles de asalto...
- Con sus miras telescópicas...
- Quesque son cazadores profesionales...
- Y que no importa que sea de noche...
- Que nada los detiene...
- Con miras infrarrojas...
- Con sensores de calor; y uno aquí caminando muerto de frío y con el miedo subiéndole por la garganta... (12).

Se vuelve a escena al fragor de la batalla iraquí, el mexicano-moreliano muere. El director lo hace aparecer flotando en lo alto del escenario, se produce entonces lo real-maravilloso, el metateatro, la *mise en abîme* (‘puesta en abismo’). El joven muerto habla con su abuela desde un no lugar donde vida y muerte se tocan; se manifiesta feliz, no oculta su alegría, anuncia su regreso a la patria, ya es “gringo”, ya le dieron la nacionalidad. La abuela, con un sentido pragmático, responde:

- Ay, mi’jito, por misericordia de Dios: que estás bien muerto y todavía no te enteras...
- Ora sí se le patinó el coco, abue...
- Te dieron la nacionalidad *post mortem* (46).

Se desarrolla un diálogo en paralelo mediado por puntos suspensivos, símbolo de los entornos en que cada uno se encuentra. Encierran, además, muchos significados de lo que ambos personajes quieren decir:

la primera habla del proceso de repatriación del cadáver y del dolor de la madre; el segundo, de su ciudadanía estadounidense recién adquirida. La primera afirma, el segundo niega.

- Estás equivocada, abuela...
- Has de andar penando y ni cuenta te das...
- Abuela...
- Ave, María purísima, que mañana llega tu cuerpo...
- ¡Abuela...!
- Descansa en paz, mi'jito...
- ¡¡Me oyes, abuelita...!! (46-47)

La comunicación se corta y se hace el silencio. En ese no lugar los extremos se tocan: la ilusión y la realidad; la vejez y la juventud; lo doloroso y lo feliz; lo cercano y lo lejano. Es un espacio que el dramaturgo ofrece a ese ser desvalido para encontrarse con quien ama, hasta que el tiempo se agota, ese tiempo límite entre la vida y la muerte, tiempo que transcurre cuando el cuerpo aún no está rígido.

Tomando como referente el estudio sobre la identidad de Paul Ricoeur, se puede decir que en esta puesta en escena hay implicaciones éticas de la teoría narrativa. El filósofo afirma:

[...] el mantenimiento del sí es, para la persona, la manera de comportarse de modo que otro pueda *contar* con ella. [...] El término de responsabilidad reúne las dos significaciones: contar con... ser responsable de... Las reúne, añadiéndoles la idea de una respuesta a la pregunta ¿Dónde estás? Esta respuesta es: ¡Heme aquí! (2006, 168).

El migrante mantiene su identidad y aun en ese espacio límite contesta a la abuela: “Aquí estoy,” así se identifica y se reidentifica como michoacano y como “gringo”. No le puede fallar a la abuela, porque prometió regresar. Este momento tiene su correlato en lo que expresa el personaje de mujer 1 en *Acteal guadaña para 45*: “La muerte es estar parada en el aire y ver todo desde arriba. Me mataron y floto. Desde aquí veo a la gente...” (Cortés 2005, V).

La dirección de Marco Vieyra pone de relieve, destaca, presenta en escena el difícil texto de Jaime Chabaud, lee a profundidad la obra para darle vida junto con los demás creativos en el escenario. Ambas —direc-

ción/puesta en escena— propician y estimulan la reflexión del espectador, quien se apropia del acto performático de la palabra, del manejo del cuerpo y de las voces. El texto con lenguaje directo, soez, al igual que “lo abyecto, lo caótico y lo excesivo, funcionan como mecanismos de alerta que descubren las fracturas de la realidad, los intersticios de esa construcción aparente que llamamos realidad” (Sánchez 2004, 70). La realidad de la escena despliega un ritmo intenso mediado por silencios y pausas en la presentación de trozos de vida, desde la armonía familiar hasta la desintegración del sujeto, pasando por las tensiones de un grupo llevado a la guerra sólo porque desea trabajo bien remunerado y tal vez una vida mejor, pero frente a los abusos enemigos se encuentra completamente desvalido.

Cuando el espectador asiste a una obra en algún teatro de la UNAM, tiene expectativas estéticas, sabe que va a encontrarse con alguna sorpresa y esto configura una postura desde el punto de vista ideológico; como opina Villegas, “[...] está dispuesto a aceptar convenciones propuestas por la obra” (2000, 149). Lo anterior implica también su participación y su crítica. Algo sucede en la percepción de los involucrados en el rito teatral de *Oc Ye Nechca*, la mirada sobre los otros tiene un efecto especular frente al hecho ético y estético de la escena. El texto, el cuerpo de los actores y las sensaciones generan una gran cantidad de energía que no pueden dejar indiferente al que está del otro lado del escenario. La memoria relaciona otros hechos y otras personas que tienen que ver con la violencia, la migración y la identidad, problemas del pasado tan actuales.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, 1986. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andreella, Fabrizio. 2017. “La realidad en la época de la post-verdad”. *La Jornada*, 5 de febrero, pp. 6-7.
- AP. 2017. “Piden que no deporten a connacional que combatió en Afganistán”. *La Jornada*, 15 de abril, sec. política, p. 9.
- Augé, Marc. 1994. *Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Azaola, Elena. 2012. “Violencia de hoy y violencia de siempre”. *Nexos*. 1º de mayo de 2012. Copia s/p.
- Bettelheim, Bruno. 1977. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Ares y Mares.
- Chabaud, Jaime. 2014. *Oc Ye Nechca, Érase una vez*. México: (Copia).
- Chías, Edgard. 2010. *Rapsodias para la escena. Teatro*. México: IVEC-Conaculta.

- _____. 2010b. *Fronteras*. México: TSP, Francia-México, Fundación Bancomer, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Festival Internacional Cervantino, Iberescena, Conaculta.
- Cortés Mandujano, Héctor. 2005. "Acteal guadaña para 45". *Paso de Gato* 23: II-VIII.
- Galicia, Rocío (comp.). 2008. *Ánimas y Santones, Vida y milagros del Niño Fidencio el Tiradito y Malverde. Antología Dramática*. México: Libros de Godot-CITRU-INBA-Conaculta.
- _____, entrevistadora. 2007. *Dramaturgia en contexto I, diálogo con veinte dramaturgos del Noreste de México*. México: Conaculta-INBA-CITRU-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste.
- Giménez, Gilberto. 2005. *Teoría y análisis de la cultura, volumen I*. México: Conaculta-Icocult.
- Hernández, Virginia. 2005. *Teatro de frontera 15*. México: Conaculta-INBA.
- Klingler, Cécile. (2014). "Les frontières mobiles de la mort". *La Recherche* 493: 28-33.
- Khovliáguina, Viera. 2017. *Moda terrible que es la narraturgia* [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2017 de: www.lahojadearena.com/dramaturgia-mexicana-contemperánea
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *El teatro posdramático*. México: Paso de Gato-Cendeac.
- _____. 2006. *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Muntby. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- _____. 2002. *Le Théâtre Postdramatique*. Paris: L'Arche.
- León Portilla, Miguel. 1981. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Iuri M. 1998. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Valencia: Cátedra.
- Luhmann, Niklas. 2007. *La sociedad de la sociedad*. México: Universidad Bielefeld-ZIF-Universidad Iberoamericana-Herder.
- Maldonado, Jesús. 2010. El perro canelo. En *Libertad entre muros, Teatro penitenciario*. Obras ganadoras y con mención Honorífica del séptimo y Octavo concurso Nacional de Teatro Penitenciario 2004-2005. México. Secretaría de Seguridad Pública, Instituto nacional de Bellas Artes.
- Martínez Torrijos, Reyes. 2017. "Reconocen a Claudio Lomnitz con el premio Humboldt de Investigación 2016". *La Jornada*, 15 de abril, sec. cultura, p. 4.
- Mijares Verdín, Enrique (comp.). 2015. *Roberto Corella: dramaturgo de Sonora*. México: Editorial Espacio Vacío-UJEP Durango.
- _____. (ed.). 2008. *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*. Durango, México: Conaculta-Union College-Difusión Cultural UJEP.
- Moliner, María. 1998. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Muñoz Castillo, Fernando (comp.). 2004. *Nuevos dramaturgos de Yucatán*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.

- Partida Tayzan, Armando. 2002. "Entrevista a Jaime Chabaud (1960)", en *Se buscan dramaturgos*. México: CITRU-INBA-Conaculta, pp. 159-166.
- Partida Tayzan, Armando. 2004. *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México: UNAM.
- Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Armand Colin.
- Peláez, Silvia. 2002. *Oficio de dramaturgo*. México: Editarte-Fundación Bancomer- Conaculta-Fonca.
- Pérez Quitt, Ricardo (comp.). 2003. *Dramaturgos de tierra adentro*. Segunda edición. México: Fondo Editorial Tierra Adentro 183-Conaculta.
- Pérez Quitt, Ricardo. 2003. *Deseos. Deseos/Escombros/Herbolaria*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro 43-Conaculta.
- Pérez Quitt, Ricardo (comp.). 2006. *Dramaturgos de Tierra Adentro III*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Ricoeur, Paul. 2006. *Sí mismo como otro*. Tercera edición. México: Siglo XXI.
- _____. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica
- Salcedo, Hugo. 2002. *21 obras en un acto*. México: Programa Nacional de Educación-Teatro del Norte-Conaculta-Fonca.
- _____. (antologador). 2001. *Teatro del Norte 2*. México: Teatro del Norte A. C.-Conaculta-Fonca.
- Sánchez, José Antonio. 2004. "El cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000". *Gestos* 38: 35-72.
- Sanchis Sinesterra, José. 2012. *Narraturgia, Dramaturgia de textos narrativos*. México: Paso de Gato-Conaculta-Toma Ediciones y Producciones.
- Siméon, Rémi. 1983. *Diccionario de la lengua náhuatl*. Tercera edición en español. México: Siglo XXI.
- Solano Arámburu, Fabiola. "Sirvieron al ejército de E.U. y fueron deportados por cometer algún delito". *La Jornada*, 10 de abril de 2017, secc. estados, p. 26.
- Vieyra, Marco. 2014. *Érase una vez, Oc Ye Nechca*, de Jaime Chabaud. Compañía Carretera 45 A. C. Ciclo Dramaturgia Mexicana del 4 al 22 de junio de 2014. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, Distrito Federal, México.
- Villegas, Juan. 2000. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, California: Ediciones de Gestos.
- Zúñiga, Antonio. 2014. "Oc Ye Nechca Érase una vez, de Jaime Chabaud". Programa de mano, en estreno de *Oc Ye Nechca*. Ciclo Dramaturgia Mexicana, del 4 al 22 de junio de 2014. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, Distrito Federal, México.

Fecha de recepción del artículo: 13 de febrero de 2017.

Fecha de recepción de la versión revisada: 25 de abril de 2017.