

Música de balas: del texto dramático a (algunas de) sus lecturas escénicas

Música de balas: the Dramatic Text to (some of) their Performing Readings

Hugo Salcedo Larios

Universidad Iberoamericana Ciudad de México
tnsalcedo@hotmail.com

Juan Carlos Embriz

Universidad Autónoma de Baja California

Este artículo propone un acercamiento a la pieza dramática *Música de balas*, enmarcada en la violencia resentida en México durante los últimos años, a partir de la llamada "guerra contra el narcotráfico" emprendida por el expresidente Felipe Calderón Hinojosa (2006 - 2012). Para llegar a cabo esta tarea, se comienza con un análisis contextual y literario a fin de arribar a los diferentes sistemas actorales y de resolución escénica en cuatro diferentes montajes de la obra, apoyándose en los estudios semiológicos de Anne Ubersfeld y Patrice Pavis, y de los conceptos de filosofía del teatro utilizados por el crítico argentino Jorge Dubatti.

El trabajo de contraste entre algunas de las puestas en escena del texto, permite poner en perspectiva la multiplicidad de lecturas y diversos caminos de resolución escénica.

Palabras clave: Violencia, teatro mexicano, dramaturgia, semiología, actuación.

This article proposes an approach to the dramatic piece *Music of bullets (Música de balas)* framed in violence resentful in Mexico during the past years, from the so-called "war on drugs" launched by former President Felipe Calderón Hinojosa (2006 - 2012). In order to perform this task, it begins with a context and literary analysis in order to arrive to different systems acting and stage resolution in four different productions of the work, based on the studies of semiological Anne Ubersfeld and Patrice Pavis, and the concepts of philosophy of the theater used by the Argentine critic Jorge Dubatti. The work of contrast between some of the stagings of the text, allows to put in perspective the multiplicity of readings and different roads of scenic resolution.

Keywords: Violence, Mexican Theatre, Dramaturgy, Semiology, Acting.

Encuadre

La pieza dramática en un acto *Música de balas* obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia 2011 que otorgaron de manera conjunta la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad de Guadalajara y la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal. A juicio del jurado calificador que estuvo integrado por Bruno Bert (crítico teatral), Luis Mario Moncada (dramaturgo) y Claudia Ríos (dramaturga y directora de escena), esta pieza exhibe una “estructura dramática innovadora, compleja y enlazada a la realidad del México contemporánea” queriendo con esto último referirse quizá –como se expone adelante– a la violencia producto de la guerra contra el narcotráfico emprendida por el ex presidente Felipe Calderón Hinojosa.

A pesar de la corta vida de este texto publicado en 2012, cuenta con numerosas lecturas escénicas realizadas en escenarios de México, España, Estados Unidos e Inglaterra.

El presente artículo propone analizar cuatro de las doce distintas lecturas o traducciones escénicas que a la fecha se tienen registradas de esta pieza teatral; una cuota considerable si se atiende al tiempo transcurrido entre la fecha de publicación de la obra (2012) al presente (2017). Las puestas en escena que aquí van a comentarse, son las que se señalan a continuación:

	Lugares de representación	Años
Compañía <i>Desde el otro lado</i> . Dirección: Raúl Rodríguez.	Madrid. Ciudad de México. Tijuana.	2012, 2013 y 2014
Producción del Gobierno del Distrito Federal. Dirección: Alfonso Cárcamo.	Ciudad de México.	2012
Grupo <i>Carpe Diem</i> . Dirección: Pancho Paul Pérez.	Tijuana, México.	2014
Grupo <i>Batido Teatral</i> Dirección: Susz Chitica y Kriz Blake.	Guadalajara, México.	2015

Las cuatro variaciones van a permitirnos desarrollar este análisis que contempla la utilización de algunas herramientas teóricas semiológicas propuestas por Patrice Pavis para establecer las rutas de reconstrucción del sentido textual, la relación entre texto dramático y representación, así como las variaciones de prácticas y resoluciones escénicas de los cuatro montajes antes anunciados. De igual manera se considera oportuna la enunciación de Anne Ubersfeld a fin de establecer un diálogo entre la puesta en escena como producto polisémico, ante los diversos enfoques de teatralidad que se aprecian en los montajes referidos. Se hará uso también de algunos conceptos del teatrólogo Jorge Dubatti en torno a la *poiesis*.

Cabe señalar la peculiaridad del texto dramático que se ha concebido, de acuerdo al señalamiento en la cuarta de forros de su edición, como: “una galería de cuadros dramáticos extraídos de la realidad más cruenta e inmediata;

posee un artilugio que experimenta con las grafías, con la construcción de personajes ínfimos pero complejos, con una serie de climas sucesivos que perturban y que son al mismo tiempo el soporte del texto". La pieza en su conjunto se refiere a la violencia desbordada de la guerra contra el narcotráfico declarada por el ex presidente de México Felipe de Jesús Calderón Hinojosa (2006 – 2012) que logró acumular durante su sexenio alrededor de noventa mil muertes violentadas producto de un enfrentamiento entre delinquentes y fuerzas del orden, y de las víctimas del fuego cruzado.

Lejos de parar las cotas de crímenes en este país, a la fecha todavía no cesan, rebasando inclusive el número de muertes violentas durante el posterior sexenio de Enrique Peña Nieto otorgando triste vigencia a las obras de teatro que se refieren a este episodio de la historia de México contemporáneo.

1. Del texto dramático

Música de balas dibuja una serie de escenas violentas que se colocan en una línea expositiva que remite a la virulenta imagen cotidiana de los crímenes asociados al narcotráfico que aparecen en la nota diaria; datan un incontable, cruento e imparable genocidio producto de un juego de poder iniciado por la intención legitimadora del ex presidente Calderón al inicio de su gobierno que descubre el conflicto extendido de la estructura social y política actual. El discurso censado por la noticia periodística hace un recuento de hechos violentos: secuestros, asesinatos, desapariciones, encajuelados, decapitados, incinerados, colgados, acribillados, encostalados, desplazados... entre otros crímenes inimaginables y ciertamente difícil de enunciar y enumerar. Por consecuencia, el texto se vale de distintos recursos lingüísticos para resignificar cierta imagen del *performace* violento de la criminalidad.

Como producto dramático, la interpretación de la narco cultura y la violencia implícita, son temas del discurso social y crítico del acontecer político mexicano:

La lucha contra el narcotráfico no sólo no trajo la paz; rompió acuerdos tácitos entre múltiples actores sociales, alteró los códigos con que los desacuerdos se dirimían en un país donde la ley suele ser una conjetura o, en el mejor de los casos, una sugerencia. En otras palabras: No se tomó el profundo impacto que la guerra tendría en el entramado social, creando fracturas y un desajuste estructural difícil de recuperar. El único beneficio que Calderón obtuvo del despliegue militar fue mediático. Desde fines del 2006 no se habló de otra cosa. El rojo marcador de la sangre sustituyó a la discusión poselectoral. De la exigencia de un recuento "voto por voto" se pasó al conteo de cadáveres (Villoro 2012: 45).

Música de balas alude a un cúmulo de información violenta aparecida en los noticieros del país. En una secuencia de trece cuadros breves, que no tienen un seguimiento lineal o aristotélico, las escenas se abren a la narración

dramática de hechos acontecidos en distintos momentos y lugares que no tienen correspondencia entre sí, sino a través de un tema que las une: la violencia.

Dentro de este análisis estructural primario, encontramos una particular forma para definir cada una de las trece partes: La enunciación de cifras que empiezan con la cantidad de 29,871 para la primera escena, y así hasta la décimo tercera y última, con la numeración de 29,884... cifras que corresponden a identidades, claves, números de identificación oficial, homoclaves, direcciones, apuntes telefónicos, o bien a la Base de Datos de Occisos No Identificados y/o sin reclamar por el Servicio Médico Forense cuyos cuerpos acaban sepultados en fosas comunes.

La forma en que se presenta el texto abandona la simple linealidad que juega con la presentación de los caracteres gráficos ya que emplea distintas fuentes tipográficas para provocar diversas interpelaciones con el lector, no sabiendo éste ante qué tipo de lectura se enfrenta. Hay lugar para un poemario nutrido de imágenes, diálogos que procuran el avance de la acción, didascalias que hacen referencia a datos de información periodística e hipertextual en las que se documenta la información obtenida. En el mismo tenor, la escena última se escribe a doble columna, en la que presenta, por un lado, la enumeración de cifras que parten del número 29,884 y sus ascendentes que no paran el conteo de muertos hasta la fecha de escritura en que alcanzaba más de 30 mil muertos; al momento de acabar el sexenio calderonista esta cifra irá a triplicarse. Se propone en este apartado, la lectura de cada una de las cifras que se expresa con una voz débil pero continua, mientras que avanza una proyección lúdica de "palabras" que denotan violencia, expuestas sobre el escenario pero no conteniéndose sólo en él, ya que se sugiere que también inundan la platea mediante otras proyecciones u hologramas.

La investigadora Iani del Rosario Moreno en un análisis, advierte elementos formales y estructurales que se convocan en la obra:

In *Música de balas* the murders are recounted one by one in different scenes that vary in length, presentation, punctuation, spacing, font size, and typographic styles. Some scenes are long monologues, others are dialogues, some include fragments of popular songs and corridos, and some are moving poems or segments of speeches or news. (Moreno 2015: 143).

Moreno coincide en este punto, con la apreciación de la periodista y dramaturga Estela Leñero quien considera que la experimentación con el formato de esta escritura texto-dramática, va a proporcionar una lectura más ágil y dinámica que permite enfatizar algunos pasajes. Se va a tratar, por este camino, de un texto que si bien se propone como partitura escénica, va también a apelar al ejercicio lectural como una propuesta sugerente y de alta participación por parte de sus lectores.

Finalmente encontramos que al cierre de este texto dramático y con una marca de ironía, aparece la siguiente frase didascálica (por tratarse de una

indicación) y de posicionamiento autoral, que refiere la imparable maquinaria de la violencia:

"Parece no haber
FIN"

Esta nota de cierre, va a incluir un llamado hacia el final del libreto, en donde se van a anotar algunas referencias documentales para aportar información respecto al origen de los datos y concretar de esta manera algunas de las partes del texto. Este ejercicio de notación aporta informaciones al lector que podrá contrastar el discurso dramatizado con los denominados "datos duros" de los reportes, informes y pronunciamientos oficiales. Esta fórmula ha permitido a algunos directores efectuar sus lecturas decantadas en propuestas que maridan la arriesgada forma de articular el discurso escénico mediante el uso de la multimedia.

En este orden de exposición, el discurso dialogado se encuentra determinado por la ausencia de la personificación en algunos de los pasajes. En *Música de balas* el avance de algunos textos dialogados se presentan sin la ubicación precisa de la voz de los personajes, utilizándose tan sólo un guion como parte de la figura del anonimato, de la pérdida de identidad, del descabezado, del desintegrado en los ácidos derivados de la sosa cáustica o del que fue mutilado y separado de su huella digital pulgar.

"Felipe" es uno de los pocos personajes evocados que tiene nombre y del que desconocemos sus apellidos; sin embargo su patronímico está inferido por el sexenio en que fue concebido el texto. Personaje antagonico que sin pertenecer directamente a la acción principal, y sin nunca aparecer en escena, es en torno a quien gravita la acción. Es por ello que este texto es a su vez pretexto de denuncia social para manifestar la inconformidad ante las circunstancias del contexto político nacional. Estos voluntarios "vacíos" o indeterminaciones de la pieza, van a requerir de la participación del sujeto decodificador para que complete la construcción de los personajes y las situaciones.

Los personajes son alegorías impersonales de los occisos que son enumerados o se describen con las letras "X" o "Y", penúltima y antepenúltima grafías del abecedario o de las fosas comunes en donde seguramente van a reposar los personajes. Esta interpretación es una aproximación connotativa de la presentación actual del poema dramático, que se no se exige de la realidad y de su responsiva social – real en la cual está inspirado.

Cabe mencionar que en la Escena 4 o, más valdría decir, la "29,875" el discurso se presenta sin signos de puntuación, como un encuentro crudo con el lector para racionalizar la morfología violentada de los textos. Por estos juegos gramaticales, *Música de balas* del dramaturgo Hugo Salcedo presenta características que incitan a la recreación escénica partiendo del texto como herramienta experimental de la creación del *performance* que ha iniciado a partir del texto mismo. Y es que en el seguimiento de la fábula y la exposición total de las escenas, se ofrece la oportunidad de contemplar el complejo universo que se condensa, el mundo de la violencia, de la falta

de oportunidades laborales, de injusticias, de desigualdades, de sueños malogrados y de ambiciones terribles, en un reducto que es la metáfora de la sociedad mexicana en el contexto actual.

Desde el título *Música de balas*, se condensan semióticamente dos conceptos unidos por la conjunción de ligadura e interdependencia, que en suma generan una lectura polisémica: *Música de balas* como la figura onomatopéyica, como el explosivo sonido de un arma detonada en secuencia, como el hecho de estar situado entre dos fuegos y esperar sólo un tiro de muerte. *Música de balas* crea la imagen centrada en el ataque y respuesta también a tiros entre dos bandos rivales, dos fuerzas antagónicas, dos poderes en competencia por ganar; dos poderes que están en el mismo nivel de rivalidad y por lo tanto generadores de los conflictos principales del drama, es decir, la guerra *in medias res* de dos entidades abstractas: el gobierno y el narco.

Como hemos mencionado, las trece escenas no presentan un nombre en particular que las identifiquen, sino que están intituladas por cifras que emulan el alto índice de crímenes a causa del narcotráfico y la guerra del gobierno calderonista. En razón de esto la obra no es el producto de un autor que ha trabajado en solitario, sino sólo su coautor, tal como el dramaturgo explicó en entrevista: "Yo no escribí el texto solito; en esto me ayudó Felipe Calderón". Esta declaración refleja una posición ante los hechos, permite referir el alcance político de la pieza en la que permea la crítica ante la corrupción instaurada en el sistema de gobierno y por consiguiente, un resquebrajamiento social en donde prevalecen el caos y la violencia.

"No temo ser llevado al tribunal de la Haya", declaró el presidente Calderón el 14 de julio de 2012, en entrevista al periódico *El país*; la frase ofrece un balance de la guerra contra el narcotráfico: el principal responsable de la fallida estrategia enfrenta un juicio que lo hace expresarse con cinismo e impunidad. Es posible –como señala Juan Villoro– que el ex presidente no se someta a jueces internacionales, pero no puede evitar la sanción de sus conciudadanos (Villoro 2012: 46).

Mediante la síntesis dramática, se propone una línea argumental basada en alegorías detonantes de la explosión retórica del contexto violento del México actual. *Música de balas* es producto de la evolución natural en la estética creacionista traslapada al texto dramático. Es resultado de la recreación de un universo abstracto, pero que no se aleja de la mimesis totalmente, ya que la pieza contiene referentes a la nota periodística y ciertos recursos del teatro documento; empero, en correspondencia a esta asociación con el estilo vanguardista del creacionismo, la obra se aleja del realismo para permitirse licencias del lenguaje que le posibiliten mayor juego de abstracción. *Música de balas* reinventa el lenguaje para favorecer las imágenes poéticas y escénicas. La fragmentación de la fábula (e incluso la desaparición total de ella) es una constante en el teatro contemporáneo, esta no es la excepción; posee rompimientos espaciales y temporales para que el lector-espectador padezca del caos estético y logre la fruición ante la reorganización de los acontecimientos como piezas de un rompecabezas interminable. Pues si bien recordamos, el final que "parece no tener fin",

nos recuerda el título de Gorostiza: *Muerte sin fin*, que ya ha citado en su ensayo Octavio Paz, en el que el poema se vuelve referencia para decirnos que esa muerte está al inicio de nuestro nacimiento y que nos espera en los laberintos de nuestra soledad y de nuestro irreparable destino al que estamos condenados, y que próximamente seremos parte del inexorable conteo.

Sin embargo el texto no se permite hacer un recuento de hechos de la masacre humana, ni la afectación, pues como hemos mencionado, la distancia espacial y temporal aboga a un cierto distanciamiento de índole brechtiana con el receptor. Es por ello que el intertexto del narcocorrido aquí citado, tiene una doble función, tanto de amalgamar el tono general sensorial y permitir la reflexión de la influencia de la narco cultura en el ámbito cotidiano. Es conocida la propiedad narrativa que tiene el género vernáculo del corrido mexicano, el cual en temas de narco cultura como la descripción de personajes, hazañas, biografías o leyendas, son constructos de la épica de la canción popular.

2. Actoralidad: organicidades poéticas

La filosofía del teatro, propone Jorge Dubatti, recurre a la pregunta ontológica como vía de conocimiento: ¿qué hay en el teatro? o ¿qué pasa en el teatro? Estas son cuestiones que permiten concebir el teatro como un ente complejo que se define como un suceso constituido históricamente en su devenir (Dubatti 2011: 33-34). Dichas preguntas se explican a partir de tres elementos: el convivio (reunión o convivencia entre los espectadores, los actores y viceversa, ante el espectáculo), la *poiesis* (construcción de la naturaleza metafórica) y la expectación (referente al complejo y refinado rango de comunicación entre los actores y los espectadores); en palabras simples, se ha de reconocer que a través del hecho escénico percibimos la presencia del actor situado en su praxis escénica y por consecuencia en relación con los elementos del texto, la escenotecnia, los otros actores que intervienen en el espectáculo y todo ello con el público.

Reafirmando que el actor es portador de signos y generador de lenguaje, es al mismo tiempo el límite de la interpretación en donde se concentra la más alta codificación que se traduce en la emisión del signo teatral. Estos acontecimientos validan el espectáculo como ente estético y fenomenológico, mismos que ya se analizan desde el texto puesto y emitido en escena.

El montaje de *Música de balas* del director Alfonso Cárcamo fue sostenido por actores profesionales que con base en el conocimiento de la técnica de actuación, pudieron diferenciar entre el método de las acciones físicas y una propuesta a la manera de teatro-conferencia. Situando la personalidad de los actores como punto de partida para la caracterización de los personajes, los actuantes se apoyaron en principios de la construcción realista para la creación de cinco personajes extra dramáticos o "comediantes", según los define Ubersfeld, todos caracterizados de funcionarios, quienes ya esperaban al público desde la entrada de éste a la sala del teatro.

Por otro lado, Raúl Rodríguez propone a sus actores (que no personajes) estar presentes y de pie en el escenario desde que ingresan los espectadores, señalando así que la nuclear presencia del actor será el modelo de interpretación en ese espectáculo: a partir del acto narrativo y de los diversos roles de los intérpretes, va a apreciarse el desarrollo de la fábula y la transformación a la vista en los distintos personajes. En este sentido el mismo director que es a su vez intérprete, interpela en cierto momento al público para testimoniar: "Yo Raúl Rodríguez fui testigo de lo que están viendo...", aun cuando esta nota no pertenece al texto dramático, le permite entablar relaciones de veracidad entre el espectáculo y el espectador. La interpretación en primera persona jalona la propuesta escénica a la poética del teatro documento, validando con esta premisa la poética actoral y discursiva del montaje, con los juicios críticos apoyado en sucesos que ocurren a partir de la realidad histórica inmediata. Por lo que se refiere a la formación actoral y de dirección de quien comanda este equipo, se puede mencionar que fue egresado del "Foro de Teatro Contemporáneo" de Ludwik Margules, con estudios en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD).

Con respecto a Paul Pérez, su conjunto actoral se remitió a la función más convencional de la construcción mimética del personaje en relación a la partitura dictada por el texto, pero sentó la base en una poética actoral de intenciones realistas, procurando acercamientos que no dejaban de ser una lectura unívoca por parte del director, que al igual que Rodríguez intervenían como actores en sus propios montajes. En este sentido, Pérez procuró la búsqueda de emociones y la identificación en la relación actor-personaje. Los cinco actores que intervinieron en el montaje, incluyendo a su director, eran estudiantes de la carrera de teatro de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC).

Por su parte, los jóvenes Susz Chitica y Kriz Blake co-dirigieron el montaje que hizo su estreno y temporada en "El Embarcadero", un espacio alternativo ubicado en el primer cuadro de la ciudad de Guadalajara, Jalisco. Estos egresados de la carrera de teatro de la Universidad de Guadalajara (UdeG), realizaron su lectura escénica con un elenco conformado por un nutrido equipo de catorce jóvenes bachilleres, incorporando en su montaje a dos menores de edad, un niño y una niña, que le proporcionaron mayor impacto a las escenas en donde éstos se anuncian.

Para referir la poética de los actores, debemos mencionar que el espacio escénico juega un papel fundamental. En esta puesta se va a generar cierto agobio derivado de la reducción de los muros y la cercanía del contingente actoral mantenido hacinado ante el espectador. Con esta proxemia sumada a una atmósfera casi en penumbra en donde a veces podía revelarse el detalle de cierto *graffiti* en las paredes, las escenas transcurrían como en una sala de interrogatorios; de esta manera los jóvenes actores esperaban ser intervenidos, traídos casi a rastras, hasta el centro, frente y laterales de la escena para iniciar su discurso o bien para dar continuidad a la ficción.

A partir de lo antes señalado y tomando en cuenta aspectos de análisis de Anne Ubersfeld (Ubersfeld 1997: 177-197), tendríamos la propuesta del

siguiente esquema que se desprende de lo acontecido al inicio de las cuatro diversas representaciones que aquí se estudian:

	Cárcamo	Pérez	Rodríguez	Chitica & Blake
Actoralidad	"Comediantes" o intérpretes.	"Comediantes".	Actores o ejecutantes.	"Comediantes".
Función	hacer	hacer	ser	hacer y ser.
Tareas	Atienden a las didascalias e instrucciones del director. Establecen relaciones ficcionales entre los personajes.	Atienden a las didascalias e instrucciones del director. Establecen relaciones ficcionales entre los personajes.	Muestran la realidad "objetiva". Se desdoblan o transforman a la vista del espectador.	Representan los distintos roles encomendados por los directores. Se desdoblan o transforman a la vista del espectador.
Carácter	Mimético.	Mimético.	Narrador - expositor.	Mimético. Cuerpo natural - social del actor.
Personificación	Los actores, enrolados como burócratas, deambulan por el patio de butacas, hablan por teléfono, dirigen sus miradas al espectador marcando una relación para la consecuente construcción de la ficción.	Los actores arriban al escenario desde la platea recitando su texto y representando a un determinado personaje.	Los actores están de pie en el escenario, inmutables, desde que el público ingresa a la sala.	Los actores son jalonados desde el fondo del escenario hasta las áres de la representación. Después de sus intervenciones, son devueltos hasta el fondo del espacio en donde construyen una especie de mural humano.

Para considerar la construcción de una "organicidad poética" como hemos preferido aquí nombrarla, retomamos la referencia de Dubatti, cuando considera al espesor del acontecimiento escénico-poético que modifica la ley de semiotización (Dubatti 2011: 87); en ese sentido, toda organicidad debiera apelar a la transformación en *poiesis*; sin embargo en algunos de los casos que nos ocupan, no sucede así. Veamos estas condiciones.

El espesor del acontecimiento poético está clasificado en tres rangos de complejidad:

- 1) Cuerpo Natural Social, que es el cuerpo natural del actor o estado presemiótico que está presente durante el proceso de los ensayos, pero que todavía no arriba a la confrontación espectacular,

- 2) Cuerpo Afectado con el propio orden del acontecimiento; en escena el actor pasa por un trance o una dilatación de su cuerpo cuyo trabajo se desarrolla en presencia del público, y
- 3) Cuerpo Poético, considerado como la transformación en una nueva forma; es decir, se des-subjetiva y se re-subjetiva en el personaje que encara; o sea, se transforma por medio de la expectación.

De esta manera se llega a considerar que el montaje de Cárcamo atraviesa por los tres estadios de esta "organicidad": se aprecia un cuerpo entrenado mediante el proceso de los ensayos, utilizando una técnica actoral asertiva y fundamentada acorde a la propuesta global del espectáculo. Rodríguez por su parte se detiene mayoritariamente en el segundo nivel de construcción porque se declina en una reiterada fórmula de resolución para todos sus personajes, abriendo falsas expectativas que no alcanzan a cerrarse. Por su parte la puesta de Pérez se delimita al nivel primario porque el elenco aún denota deficiencias elementales del proceso de entrenamiento actoral como son, por ejemplo, el control de la presencia escénica, asertividad vocal que no distingue un fraseo característico, proyección y volumen irregulares, e interrupción en la transmisión de emociones. Finalmente la puesta de Chitica & Blake advierte la frescura –pero también inmadurez– de los incipientes actores que alternan con la espontaneidad de los dos menores de edad que integran el elenco.

Con esta información puede construirse el siguiente cuadro:

	Cárcamo	Pérez	Rodríguez	Chitica & Blake
Cuerpo Natural Social.	Actor propositivo. Actor entrenado. Reconocimiento de la función social del actor.	Actor en proceso formativo. Actor poco experimentado. No ha asimilado una técnica de actuación. No hay presencia sólida. Función ilustrativa.	Actor entrenado. Actor experimentado. Reconocimiento de la función social del actor.	Actor poco entrenado. Función ilustrativa.
Cuerpo Afectado.	Construye personajes. Establece relaciones creíbles y convincentes.		Abre expectativas de riesgo actoral.	Participa en la construcción de ambientes.
Cuerpo Poético.	Se transforma en "otro". Alto nivel de expectación. Resolución efectiva con el espectador.		Se relaciona con el espectador mediante una mixtura de técnicas miméticas y de distanciamiento.	

Respecto al trabajo actoral de los cuatro montajes, encontramos diferencias bien marcadas que tienen sus principios en las relaciones proxémicas cambiantes y/o estáticas. Es decir que en el montaje de Pérez, presenciado en "La Antigua Bodega de Papel", un bar con forito a la italiana ubicado en el centro de la ciudad de Tijuana, notamos que los actores se circunscribieron al espacio escénico, el cual a pesar de su estrechas dimensiones no procuró composiciones que ayudaran a diseñar un trazo significativo entre las relaciones de los personaje por la natural causa y efecto de las acciones físicas miméticas. Por ejemplo: En la "escena 29,879" en donde tres niños juegan que son importantes capos del narcotráfico, los actores emularon un juego infantil sin acciones físicas pertenecientes al carácter lúdico requerido. Los tres intérpretes de Manuelito, Josecito y Pablito recitaron los diálogos sentados en el piso en llana conversación. En este sentido la falta de desplazamientos condenaron al discurso de los actores a trabajar frontalmente ante el espectador, construyendo un limitado resultado visual. No se quiere decir con esto, por supuesto, que el espacio mínimo no sea proclive a la reconstrucción de acciones transformadas o poéticas que aboguen a una deseada expectación.

En sentido inverso el trabajo de Rodríguez, situado en la sala de espectáculos del Centro Cultural Tijuana, un foro italiano de grandes dimensiones, trajo por consecuencia que la distribución del dispositivo escénico y de los actores, se enfrentaran ante un espacio amplio en el que los encuentros quedaron distantes para propiciar relaciones y diferenciar distintos focos o centros de atención escénica. Debemos tener en cuenta que la voz, como parte reveladora de las intenciones del discurso actoral, se vio modificada por la ampliación del volumen a través de la microfónica. Dada la construcción de personajes y apelando al nivel interpretativo de los actores por la ausencia de construcción de metáfora a través del carácter, los estereotipos fueron la inmediata resolución y de inmediata identificación visual alejándose del uso de una adecuada paralingüística. Igualmente, dada la distancia física entre representantes y público, la energía de los primeros menguó en sus esfuerzos por transmitir con una gestualidad reducida a una expresión de cotidianidad frente a la fuerza de la multimedia instalada sobre una gran pantalla al fondo, como paratexto principal.

En cambio Cárcamo presentó con sus actores un trabajo revestido con actores/personajes que como hemos dicho, sus "funcionarios" se personaron frente al público situados entre los pasillos del Teatro Sergio Magaña de la ciudad de México. La proxemia de estos fue cambiante en relación al público, ya que de vez en cuando bajaban del escenario para relacionarse con el espectador, permitiéndose reafirmar el espacio concebido para la representación. De acuerdo con Pavis:

La puesta en escena teatral toma partido por cierto tipo de relaciones espaciales entre los personajes / actores, y lo hace en función de su psicología, su estatuto social, su sexo, etc. Cada estética escénica posee un código proxémico implícito, y la forma de visualizarlo a partir de las relaciones espaciales y rítmicas entre los actores influye en la lectura del texto (su enunciación) y

su recepción; así, un mismo autor podrá ser restituido proxémicamente por distintas puestas en escena (Pavis 1998: 360-361).

En efecto de este principio, los actores demarcaron su área proxémica frente la mesa de conferencia utilizada como dispositivo para evocar imágenes basadas en ilustraciones devenidas del texto, pero en función de los principios del equilibrio precario. Por lo tanto, ceñidos a un área específica, los cinco actores emplearon el uso de sendos micrófonos que utilizaron como elemento de la construcción del personaje. Actoralmente, en ese atinado personaje extradramático, se generalizó una actitud cínica, despótica y distante que entre escena y escena volvían a aparecer para recordarnos el acto conferencial macro. En cuanto a la expresión verbal, debemos acotar que nunca se separaron de los micrófonos, resultando contundente en tanto la ampliación auditiva de la palabra emitida por parte de los personajes interpretados.

3. Texto puesto en escena

Según Juan Antonio Hormigón, la dirección escénica se explica a partir del trabajo de semiólogos que han adosado el signo desde varias posturas lingüísticas, ampliando los conocimientos del significante y el significado tanto textual como paralingüístico en el arte escénico del actor, visto y estudiado a través de la praxis teatral. Es por ello que los instrumentos de significación del director de escena pertenecen al mando único y arbitrario del coordinador estético del espectáculo. El director precisa los signos a través de los distintos lenguajes que se generan sobre la escena. Es ahí en donde la plástica, la banda sonora, la textualidad del drama, la danza y la actoralidad, entre otros lenguajes, se incorporan en un solo discurso a través de una selección y precisión, ordenamiento, duración, prolongación, intención y desaparición del signo evocado en la escena, llamándolo sistema de significación. De acuerdo a este teórico: "podemos dividir los sistemas de significación teatral en dos grandes grupos: verbales y no verbales. Al primer grupo correspondería la enunciación ostensible del texto por el actor, al segundo todos los demás" (Hormigón 2008: 178).

Haciendo referencia a los montajes que se explican y considerando la partitura textual, la dirección escénica de Pérez se remitió al seguimiento de las indicaciones de las didascalias implícitas, propiciando un limitado encuentro con el lenguaje escénico. Por consiguiente, tanto su dirección actoral como su diseño del dibujo escénico, son ejemplo de una propuesta sin ningún grado de significación. En este sentido, los actores respondieron a un literal marcaje impuesto que revelaba falta de libertad e interpretación. Es decir que los actuantes entraban y salían de escena para cumplir con un trazo simple y predecible.

Por otro lado, los actores de Rodríguez se apreciaban libres en su kinestesia pero inestables en algunos momentos por la falta de precisión con tareas escénicas concretas, aunado a la limitada disposición de elementos en la escena (sillas de color oscuro) que paradójicamente se volvieron excesivos.

Atendiendo a la poética del teatro documento, este director recurrió a la no identificación del actor con el personaje y al uso de la multimedia como paratexto pertinente en la exposición de datos duros y fidedignos como soporte de información documental a través de la proyección de videos. Dentro de esta modalidad escénica, Rodríguez empleó en alguna parte de la obra el contacto con el público para recordarnos que estábamos presenciando una representación de importancia en tanto discurso social:

En este teatro, las personas reales representan determinados intereses sociales y no conflictos individuales, sino fuerzas y tendencias que confluyen en situaciones controvertidas e injustas. En estas situaciones, apela a la masa popular para que no pierda sus derechos, luego es partidista, a pesar de buscar la objetividad, y considera que esta se halla siempre bajo la presión de las circunstancias. Weiss cree que solo se puede mostrar solidaridad por la masa oprimida (Oliva Herrer 2008: 42).

En razón de esto, Rodríguez dirige un espectáculo que apela a un público específico a quien le ofrece un contacto directo con la información. Es por ello que pasa por alto el lenguaje poético de la pieza dramática, sacrificando un par de escenas determinantes para el espectáculo. El director omitió en su montaje la escena del juego de los niños quizá para no ridiculizar el espectáculo con una actuación fársica o cómica, prefiriendo un tono serio e informativo. Danae Gallo, en su reseña para una revista alemana, indica lo siguiente:

La adaptación del director Raúl Rodríguez –sencilla, sobria, directa– se inscribe [...] dentro del teatro-documento proveniente de la tradición post-dramática que propusiera en boga Peter Weiss y Peter Brook en la Europa de finales de los 60, deudora a su vez del teatro político, de Erwin Piscator de los años 20. Para ello el director incorpora gran cantidad de elementos documentales que no aparecían en el texto de Salcedo, integrándolos a la estructura paratáctica de la fuga que vertebraba varias voces en un mismo nivel jerárquico y que pretende poner “lo real” en escena (Gallo 2014: 2).

En oposición a las anteriores, Cárcamo elaboró un espectáculo basado en el trabajo del actor, con una propuesta a partir de la dramaturgia actoral, en donde el reparto se definió con precisión en cada rol interpretado. En esta modalidad de teatro conferencia, el propio director de escena expresa que:

Una de las dinámicas en los ensayos de la obra fue pedirle a los actores que revisaran a cuantos pasos que estaban de cada historia que iban a contar, es decir, que tan cerca estuvieron de matar una persona, de convertirse en líder de una célula del narco, lo que lo convirtió en un proceso más doloroso, pues hubo un momento en donde no pudimos

decir más, porque era la historia de nuestras vidas, que no es distinta de las vidas de cualquier mexicano común y corriente (Cárcamo 2014: 1).

Aunado a esto, el trabajo de dirección se caracteriza por utilizar el foro del teatro de una manera no convencional, dictando una conferencia y con ello el uso del multimedia en donde las imágenes funcionaban como lenguaje retórico, rebasando la función informativa e ilustrativa.

Este director más adelante afirma que su postura personal ante la obra fue no tocar los lugares comunes, dejando de lado la historia de los narcos con sus camionetas y metralletas, sino tratar de encontrar la raíz del problema, la cual ubicó en la corrupción de nuestro país, cuyo paradigma son nuestros políticos (Cárcamo 2014: 1). Y es que efectivamente, el texto elude cualquier referencia directa a un cártel de la droga en específico, o a la construcción de un personaje nodal, con el fin de hacer más extendido su alcance.

4. Plástica escénica: escenografía, vestuario, sonorización

Partimos del hecho de que la puesta escénica se desarrolla en un espacio o espacios específicos, que se han diseñado y construido a partir del texto dramático, reproduciendo, simbolizando o estilizando la propuesta literaria. Así se lleva a cabo la transmutación del denominado "lugar de la acción" al espacio de la representación que, con la intervención de los actores, ha de convertirse en el espacio escénico:



Lugar de la acción	Espacio para la representación	Espacio escénico
Propuesta que realiza el autor en el texto dramático.	Considerado más en el sentido de una instalación o dispositivo, en donde principia la construcción de signos: -espacio mimético -espacio simbólico -espacio estilizado Ausencia del actor.	Ubicación del actor en el espacio, arribando a la compleja construcción y emisión signica.

El texto de *Música de balas* no propone ningún lugar para el desarrollo de la acción; de hecho no ofrece ninguna marca didascálica de inicio, ponderando así la recepción abierta por parte del lector. En la primer página la pieza indica solamente un número: "29,871" (Salcedo 2012: 7) antes de que una voz poética se haga presente en el texto; pero ¿quién habla? ¿a quién o quiénes le habla? Y, considerado este punto de nuestro análisis, ¿desde dónde habla? es decir, pues, ¿desde qué lugar?

Esta ausencia inicial en la ubicación específica del drama, aunada a una construcción fragmentada en la que se pueden reconocer breves monólogos, rápidos diálogos, intervenciones musicales, explicaciones de apariencia científica o voces poéticas, obligarían a la construcción de un dispositivo escénico que pueda contener adecuadamente las distintas secuencias.

Es quizá por esta peculiaridad que tres de las cuatro propuestas escénicas decidieron el uso de un espacio vacío construido con la habitual cámara negra de telones o muros, apartándose de la categoría escénica ilustrativa (Rodríguez, Pérez y Chitica & Blake). Por su parte el montaje de Cárcamo, al optar por la concepción de una puesta tipo conferencia, instaló una mesa rectangular cubierta por un paño al centro del escenario, con micrófonos y demás parafernalia propia del informe que ofrecen los burócratas:

Disposición Escénica			
Cárcamo	Pérez	Rodríguez	Chitica & Blake
Mesa rectangular con un mantel guinda, para llevar a cabo la conferencia.	Cámara negra.	Cámara negra.	Espacio negro en forma de herradura.
Sillas dispuestas atrás de la mesa.	Uso multifuncional de un tambor de basura.	Sillas en las que descansan los actores en diversos momentos de la representación.	Plataformas fijas de montacarga al centro.
Micrófonos.		Pantalla de proyecciones al fondo.	Pequeña barda al fondo.
Pantalla de proyecciones al fondo.			Marcas de <i>graffiti</i> .

La vestimenta por su parte, propicia un carácter de referencialidad y de gran relevancia en tanto cubre o descubre al actor, que además es emisor de signos que interpelan al espectador. En *Música de balas* –lo decíamos– la apocada expresión didascálica presume una apertura interpretativa pero al mismo tiempo, al no frenarse en el detalle, apunta hacia lo urgente, es decir, hacia la tensión o distensión del discurso escénico. Los personajes o preferentemente valdría decir “entes” que intervienen en el drama, son conocidos o reconocidos por parte del público en tanto se expresan y se relacionan con otros; es decir, en tanto su discurso, sus acciones y sus interrelaciones. Dichos entes teatrales, al ser portadores –o no– de un vestido específico, suman un signo relevante para la concepción por parte del espectador.

El traje en tanto “segunda piel del actor” como lo expresa Tairov, es portador de una carga simbólica que apoya o contrasta con la fábula, que a su vez como resultado, aproxima o distancia el hecho escénico con su público.

Para la solución de Cárcamo, el vestuario se construye mediante la correspondencia o congruencia, si bien no al texto literario, sí a su propia propuesta escénica planteada a manera de reporte o informe que ya se ha referido: los personajes (burócratas) interpretan en ciertos momentos distintos pasajes

mediante un proceso de meta actoralidad; es decir, de personajes que interpretan a otros personajes. En ese sentido, los actores portan un vestuario compuesto por trajes sastre para las mujeres, y de sacos y corbatas para los varones, en un estilo realista que permite la identificación inmediata por parte del público con esa clase gobernante.

En el caso de Rodríguez, y siendo consecuente con su definición del texto como “teatro documento”, los cuatro actores (tres hombres y una mujer) se presentan uniformados con pantalón y sudadera negras, con algunos distintivos específicos de rápida colocación: gorras, sombrero, etcétera, que les permiten hacer cada uno y todos los roles que se han distribuido.

Pérez, por su parte, viste a sus actores no con una particularidad específica sino construyendo un tono de referencialidad cotidiana que aboga por la identificación de los personajes con el auditorio.

Vestuario			
Cárcamo	Pérez	Rodríguez	Chitica & Blake
Los actores portan trajes sastre, sacos y corbatas ordinarias.	Vestimenta de uso cotidiano, referencial, mimético.	Vestuario de color oscuro: pantalón y sudadera negras.	Vestuario de color negro.

Una breve nota respecto al sonido nos permite mencionar que en los tres primeros montajes es recurrente, haciendo alusión al tema, la presencia de disparos constantes, incluso antes de que la representación inicie (Rodríguez), o como cierre a manera de ráfaga o explosión irrefrenable (Cárcamo).

Mediando el uso de la pantalla de fondo en dos de las tres representaciones como espacio de proyecciones a la que enseguida se hará referencia, son voces amplificadas las que describen diversas estrategias o campañas proselitistas o discursos de asunto político, las que marcan un pautado envolvente. La reproducción por los altavoces del conocido “Himno Nacional Mexicano” en la parte final del montaje de Rodríguez, se convierte en un elemento de altos alcances de crítica política, más cuando se señala que –como bien es cierto– la barbarie transexual no ha concluido.

5. Nuevas tecnologías

Las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación incorporadas a las manifestaciones artísticas, posibilitan la reconfiguración de la cultura que a su vez consigue una modificación decisiva de la noción de lo real, extendiendo y complejizando la percepción –en el teatro– por parte del espectador. No es de reciente, por supuesto, el uso de este recurso ya que podemos mirar hacia los trabajos de Walter Gropius, por ejemplo, desde 1919 en Alemania, para pasar enseguida por los dispositivos escénicos construidos por Appia, Craig o Meyerhold, las innovaciones de Bob Wilson, La Fura

dels Baus o Els Joglars..., hasta el interesantísimo proyecto "Skype Duet" realizado en el emblemático edificio *Techeless* de Berlín en 2011 que como parte del espectáculo, realizó conexiones en tiempo real entre Nueva York y Berlín, propiciando una obra interactiva "que trasfigura la mirada sobre las herramientas tecnológicas vistas como elementos fríos de la cotidianidad hasta convertirlas en medios empáticos" (Marín 2014: 7).

En nuestro caso, y debido a la reiterada utilización de medios tecnológicos en dos de los montajes a que nos referimos: Cárcamo y Rodríguez, pretendemos hacer un rápido cuento de su utilización y sus alcances específicos.

Sin llegar a la sofisticada utilización del recurso de las tecnologías en ambas puestas en escena como podría ser el recurso de circuito cerrado, hologramas o simuladores, encontramos que tampoco se trata de un elemento decorativo que pudiera abogar como recurso de atractiva resolución escénica y, en ese sentido, dirigido hacia el ensimismamiento del público; sino que se refiere a un elemento de soporte multimedia para reforzar partes del propio discurso escénico. Ambos montajes han instalado, en el fondo del escenario y de manera frontal con el espectador, una pantalla que hace las veces de "ventana" que funge como mirador hacia el mundo de lo real, apoyando la presencia y el discurso emitido por los actores/personajes que –en el caso de Cárcamo– desde el arribo del público a la sala están inmersos en las circunstancias preestablecidas, o que como actores se muestran distanciados del universo ficcional, en la puesta de Rodríguez.

Y es que, como ya se ha señalado, para este último, el texto de *Música* se explica de mejor manera mediante su ubicación en la modalidad de "teatro documento", convirtiendo entonces la pantalla como una gran pancarta que permite recuperar y proyectar en distintos momentos del espectáculo, videos reales de los colgados en un puente de Veracruz o fragmentos de una entrevista realizada ante el familiar de una víctima de la violencia. La proyección más elocuente de la secuencia de imágenes, resultó sin duda la participación de Felipe Calderón, expresidente de México, quien declaró su denominada "guerra con el narcotráfico", y –al cierre de la obra– la transmisión de poderes presidenciales de este personaje a su continuador Enrique Peña Nieto, quien protesta cumplir y hacer cumplir la Constitución.

Por su parte, Cárcamo utiliza el espacio de proyección no solamente para reafirmar la contundencia del texto mediante la imparable cuenta ascendente de los muertos de manera violenta como producto del anunciado encontronazo del gobierno, sino que realiza una mayor efectividad del recurso en tanto no solamente es un lienzo para los gráficos estadísticos y de la numeralia, sino que incorpora un lenguaje artístico para deformar los rostros de las víctimas, intervenir los logotipos institucionales que distinguieron al sexenio calderonista, e informar de las campañas fraudulentas que apoyaron el ascenso de Peña al poder. Se trató entonces, en este último montaje, de un recurso de mayor interés que no solamente informa sino que se manifiesta mediante su propio lenguaje de atractivo soporte audiovisual; ya que en el montaje de Rodríguez celebrado en Madrid permitió contextualizar la situación mexicana, pero al viajar a México se volvió reiterativa en sus alusiones, limitando la efectividad del recurso a la ilustración.

Lo que sucede con el uso de las Nuevas Tecnologías, como menciona Claudia Marín: "es que pueden abrirse concepciones de tiempos simultáneos y disímiles debido a que con la simple acción de insertar un video en la escena teatral el pasado se coloca dentro de nuestro presente colectivo" (Marín 2014: 2) ofreciéndole al espectador la posibilidad de un cotejo hasta cierto punto objetivo, que contrasta con el discurso ficcional de la puesta en escena. El público reconoce los materiales proyectados: las cifras, los contextos políticos, la entrevista, y los contrasta con la acción del escenario.

Valga mencionar, como cierre, que en una parte final del texto literario puede leerse en la didascalia lo siguiente: "Se proyectan en todo el escenario y el patio de butacas, una multitud de palabras" (Salcedo 2012: 41) que va en el sentido de sugerencia al uso de recursos de apoyo visual, pero de ninguna manera el uso de pantallas. Por ello, este tipo de resolución que eligieron dos directores de escena, resulta de interés para este campo de análisis.

Conclusiones

Podemos observar que en estos cuatro distintos espectáculos, los elementos de análisis identificaron coincidencias y diferencias que con base en los recursos verbales y no verbales del actor, aunado al sistema de producción del director de escena, fueron derivados desde un texto dramático primigenio. En este sentido, las coincidencias con el uso de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación como el multimedia, fueron no solamente utilizadas sino hasta relevantes en los montajes de Alfonso Cárcamo y Raúl Rodríguez; en el primero, hacia un tratamiento que se integraba al espectáculo y tonificaba las escenas con la retórica de la imagen, mientras que en el segundo, pretendiendo distinguir el estilo de la puesta en escena como teatro-documento, sólo apoyó la presentación de información pertinente, pero quedando en su fase de expresión ilustrativa.

En términos generales y con base en los resultados arrojados luego de la utilización de algunos instrumentos de análisis, encontramos que el trabajo de Paul Pérez se sitúa como un montaje "ingenuo" en donde la falta de experimentación escénica y una lectura de fondo a partir del texto, obligada para desentrañar el discurso textual, imposibilitaron la construcción de un lenguaje sígnico adecuado que abogara por el carácter expectativo de la puesta en escena. La propuesta de Chitica & Blake planteó una lectura en donde si bien se advierte cierto proceso no concluido de madurez de su plantilla actoral, es congruente con el nivel estudiantil del equipo, ofreciendo un producto honesto y cohesionado.

Por otra parte, la fuerza asertiva del discurso que Cárcamo y Rodríguez reconstruyeron, es apreciada en tanto ambos coinciden en principios críticos del contexto político y social reconocible, que aunado al texto dramático, se colocaron adecuadamente ante el escrutinio del espectador a través de su capacidad de observación y del tratamiento de la significación para la construcción de sentido. Cabe entonces distinguir que la traducción escénica

de los hechos asentados en el texto, ha devenido en un acierto en ambos directores que emplearon el concepto de meta teatralidad que, como menciona Schechner, entre otras cuestiones consiste en:

Explicar “el mostrar haciendo” [como] un esfuerzo **re-flexivo** por aprender juntos [público y actores] el mundo de la representación y el mundo como representación. Esta comprensión es por lo general obra de críticos y de académicos. Pero a veces, en el teatro brechtiano en el que el actor sale de su papel para comentar los que el personaje está haciendo, y en el arte del performance críticamente consciente (Schechner 2006: 59).

Por último, apelando a los niveles poéticos del lenguaje de los cuatro montajes, confirmamos que la forma, y principalmente la construcción de imágenes se orientan a un teatro altamente visual que depende principalmente del cuerpo poético del actor y de sus directores. En esa línea y considerando el caso de Paul Pérez, la elección estilísticamente mimética no favoreció la lectura del texto puesto en escena, debido –entre otras cosas– a que se alejó de acompañar el lenguaje paralingüístico del actor hacia las resoluciones no realistas y menos convencionales como hubieran sido propicias para un texto ubicado preferentemente en el denominado teatro post-dramático.

En el caso de Rodríguez, como ya se ha mencionado, se dejó manifiesto el remarcado interés del director para ubicar al texto dramático en la modalidad de teatro-documento pero sin que este correspondiera cabalmente a esa cualidad, razón por la que se vio entorpecida su función comunicativa entre las premisas textuales y el espectador.

En el esfuerzo de Cárcamo por su parte, se advierte la traslación de la función dramática textual para una resolución a la manera de teatro-conferencia que si bien expone las habilidades del director, no alcanza a experimentar con los aspectos de orden formal (como los tipos y tamaños de letra que se conjugan en el libreto) ni con la esencia del lenguaje propiamente dramático que sufre en su comunicación más íntima y lamentable de la degradación y la violencia.

Obras citadas

- Aceves, Pily. “Música de balas”. *ImpulsArte*, Guadalajara, 2016.
- Cárcamo, Alfonso. “Música de balas, la semilla de lo que va a ser un árbol de desgracias”. <http://www.cua.uam.mx/index.php/noticias/893-musica-de-balas-la-semilla-de-lo-que-va-ser-un-arbol-de-desgracias-alfonso-carcamo-director>. Fecha de consulta: 1 diciembre 2014.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*, México: Libros de Godot.
- Gallo González, Danae. “Música de balas. Reseña”. *iMex. México interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, www.imex-revista.com/imex-revista-ediciones/sexta/reseña.html año 3, núm. 6, verano – summer 2014.

- Hormigón, Juan Antonio (2008). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Asociación de Directores de España.
- Leñero, Estela. "Premio Nacional de Dramaturgia a Hugo Salcedo". *Proceso*. 29 nov. 2011, www.proceso.com.mx/?p=293044. Fecha de consulta: 13 enero 2016.
- Marín Inclán, Claudia. "Inserción de las nuevas tecnologías en las artes escénicas", https://www.academia.edu/7294514/Inserción_de_las_nuevas_tecnolog%C3%ADas_en_las_artes_escénicas. Fecha de consulta: 29 noviembre 2014.
- Moreno, Iani del Rosario (2015). *Theatre of the Borderlands*. New York - London: Lexington Books.
- Oliva Herrer, Ma. de la O. (2008). *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss*. España: Universidad de Valladolid.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Pavis, Patrice (2011). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Salcedo, Hugo (2012). *Música de balas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Schechner, Richard (2006). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ubersfeld, Anne (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Villoro, Juan (2012). "El presidente de la sangre". *El sexenio de la muerte*. México: Proceso.