

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012024000583579>

103-118

UNA RADIOGRAFÍA SOBRE LA TEMÁTICA NARCO A TRAVÉS DEL TEATRO DOCUMENTAL MEXICANO

An Analysis of the Narco Theme Through Mexican Documentary Theater

GERARDO CASTILLO CARRILLO

Universidad Iberoamericana-Puebla (México)

gerardocastillo@hotmail.com

Resumen

En el presente escrito, bajo los preceptos del teatro documental, se analizan cinco obras de la dramaturgia mexicana reciente: *El Jinete de la Divina Providencia* (1984), de Óscar Liera; *México, USA* (1996), de Felipe Santander; *Contrabando* (1991), de Víctor Hugo Rascón Banda; *Música de balas* (2012), de Hugo Salcedo y *Tártaro. Réquiem de cuerpo presente por el niño que aprendió a matar* (2020), de Sergio López Viguera. En todas ellas se aborda el tema del narcotráfico con la intención de evidenciar los trastornos que produce en la población civil. Por tal razón, sostenemos como premisa principal que en estas dramaturgias predomina la perspectiva de las víctimas, posicionando en el centro las voces que generalmente quedan al margen.

Palabras clave: Teatro documental; narcotráfico; violencia; sociedad civil; víctimas.

Abstract

In this writing, under the precepts of documentary theater, five works of recent Mexican dramaturgy are analyzed: *El Jinete de la Divina Providencia* (1984), de Óscar Liera; *México, USA* (1996), de Felipe Santander; *Contrabando* (1991), de Víctor Hugo Rascón Banda; *Música de balas* (2012), de Hugo Salcedo y *Tártaro. Réquiem de cuerpo presente por el niño que aprendió a matar* (2020), de Sergio López Viguera. All of them address the issue of drug trafficking with the intention of highlighting the disorders it produces in the civilian population. For this reason, we maintain as a main premise that in these dramaturgies the perspective of the victims predominates, positioning the voices that are generally left out in the center.

Keywords: Documentary theater; drug trafficking; violence; civil society; victims.

PREÁMBULO

La literatura dramática latinoamericana a mediados del siglo XX se caracteriza por abordar problemáticas de índole social. Como bien se sabe, las dictaduras militares, los levantamientos armados, así como las guerrillas y la denominada guerra sucia en distintas regiones del continente han propiciado un sinnúmero de obras y estudios referentes a estos conflictos gestados en los años sesenta. Bajo este contexto, surgen propuestas teatrales independientes con compromiso político y colectivo, encabezadas por Enrique Buenaventura, Osvaldo Dragún, Augusto Boal, entre otros, que tuvieron como objetivo

Recibido: 19 septiembre 2022

Aceptado: 12 enero 2023

aproximarse de manera más integral al público para hacerlo reflexionar acerca de su entorno y comunidad. Pero además intentaron desarticular un teatro de evasión o de simple entretenimiento promovido por las élites burguesas.

De manera reciente han surgido temáticas como el narcotráfico, el sicariato, la trata de personas, el tráfico de órganos y armas, que han causado, además de múltiples homicidios, una violencia permanente que en el imaginario sociocultural se ha reproducido en distintas disciplinas estéticas. Ante tal panorama, el teatro documental o documento ha retomado esta variedad de tópicos con el propósito de propiciar una reflexión crítica referente a hechos concretos. Por supuesto, la finalidad de este género teatral es deshabilitar el discurso del poder a partir del cuestionamiento escénico de una realidad histórica determinada. Por tal motivo, en el presente artículo se analizan cinco obras dramáticas mexicanas que fueron escritas bajo los preceptos del teatro documental y presentan como rasgo distintivo la *temática narco* pero desde la perspectiva de las víctimas.

EL TEATRO DOCUMENTAL Y SUS ORÍGENES EN MÉXICO

El teatro documental tiene su origen en el año 1929 con la publicación del libro *El teatro político* de Erwin Piscator. En este texto se exponen algunos planteamientos teóricos en relación con el teatro dialéctico propuesto por Bertolt Brecht. En la década de los setenta Peter Weiss retomaría las premisas de Piscator y propondría que la escritura dramática se gestara a partir de una perspectiva sociopolítica en la que se retomaran temáticas de trascendencia como la migración, los conflictos bélicos, el racismo, etc. Este género dispone de una variedad de recursos como testimonios, informes policiales, archivos, transcripciones de juicios legales, seguimiento de notas periodísticas, material audiovisual, así como una narrativa particular, con la intención de que el espectador sea partícipe y se cuestione con los hechos que observa a través de la representación. Se puede afirmar que hay una combinación de ficción y elementos reales.

Ante todo, este tipo de vertiente dramática busca una voz colectiva que sea capaz de proyectar una conciencia crítica mediante los asuntos sociopolíticos que se exponen. Es un instrumento de investigación y análisis que desarticula el discurso histórico o dominante emitido desde los estamentos del poder, contraviene una retórica de control porque, como bien apunta Silka Freire (2006):

El Teatro Documental conforma dentro del amplio espectro del teatro latinoamericano una propuesta de espacio discursivo que mediante la potencialización de la facultad dialógica, establezca un proceso de resemantización de determinadas unidades contextuales que van a servir como referencia para la relectura de determinados hechos, construcción de personajes y la representación del imaginario colectivo a través de un discurso histórico. (p.17)

Si consideramos que uno de los rasgos más relevantes del teatro documental es la referencia a sucesos de un momento histórico determinado, y que además poseen una trascendencia social para la comunidad, también se debe pensar que la confrontación entre archivos testimonios, discurso oficial y verdad colectiva es constante, puesto que determinar las fronteras de estos elementos mediante el texto dramático o el espacio escénico es prácticamente imposible. Por consiguiente, la reconstrucción de los hechos dependerá de un ejercicio estético con distintas intenciones, eliminando los límites entre veracidad y ficción, que en términos de Ileana Diéguez se identifica como un escenario liminal, una zona donde se cruzan la vida y el arte, una brecha producida por la crisis, subraya Diéguez, en el umbral de la realidad y la ficción; en otras palabras, “En ese espacio híbrido es donde el nuevo teatro documental genera espacios críticos que cuestionan, analizan y manipulan los hechos verídicos [...] estos mismos espacios críticos desvanecen y desestabilizan el sentido de lo real” (Hernández cit. en Galindo, y Brenscheidt, 2019, p. 21).

El teatro mexicano contemporáneo presenta una larga tradición abordando problemáticas de índole político-social como la corrupción, la pobreza, la migración, la violencia y por supuesto el narcotráfico. El replanteamiento de estos temas por parte del dramaturgo, tiene como intención visibilizar la voz de sectores, comunidades o individuos marginales que comúnmente son olvidados o acallados de manera sistemática. Justo en este sentido Walter Benjamin enfatiza en su *Tesis sobre la historia* (1942): “El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante que se vuelve reconocible, [así] la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (p. 21). Por tal razón, es tarea del texto, así como de la representación escénica evaluar de manera crítica los acontecimientos históricos que se refieren, con el propósito de obtener un producto dialógico que propicie la reflexión.

En México Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro son los precursores del teatro socio-político, influidos por los preceptos de Piscator, crearon un proyecto teatral antiburgués, comunitario y social denominado Teatro de Ahora (1931-1933). Magdaleno apegado a los ideales de la Revolución Mexicana escribió obras como *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata*, *Corrido de la Revolución* y *Romance de la Conquista*, entre otras. Ambos escribieron el primer ensayo de teatro político en el país, en el que exponen un análisis dramático del movimiento en favor de campesinos y obreros, así como una radiografía del contexto artístico-cultural de la época.

Vicente Leñero es quizá el primer autor en México que incorpora elementos del teatro documental a su quehacer dramático. Previo a la escritura, quizá motivado por su labor periodística, realiza un detallado escrutinio de documentos, entrevistas y testimonios sobre el tema tratado. En la obra *Compañero* (1970), por ejemplo, reconstruye, a partir de los diarios de El Che Guevara, los últimos días del guerrillero

en Bolivia. En la pieza teatral *El juicio*, en cambio, se centra en el proceso judicial que se llevó a cabo a los asesinos de Álvaro Obregón. De igual modo, trabaja con las circunstancias biográficas de héroes históricos como en *El martirio de Morelos* (1981) y *La noche de Hernán Cortés* (1994). En conjunto estos elementos extraídos de la realidad permiten una aproximación más directa con los acontecimientos referidos tanto en el texto como en la representación, de esta manera el lector o el espectador se sitúan como testigos de los hechos, y en ocasiones pueden sentirse identificados con los personajes, así como con el contexto sociohistórico de la obra.

TEATRO DOCUMENTAL MEXICANO: NARCOTRÁFICO Y VÍCTIMAS

En este apartado se analizan las cinco obras dramáticas mexicanas que conforman nuestro *corpus* de estudio: *El Jinete de la Divina Providencia* (1984), de Óscar Liera; *México, USA* (1996), de Felipe Santander; *Contrabando* (1991), de Víctor Hugo Rascón Banda; *Música de balas* (2012), de Hugo Salcedo y *Tártaro. Réquiem de cuerpo presente por el niño que aprendió a matar* (2020), de Sergio López Viguera. En estas dramaturgias, tal como lo veremos en la revisión de cada una, se observa distintas maneras de abordar el narcotráfico; no obstante, en todas ellas prevalece, en mayor o menor medida, la visión de las víctimas. Esta característica es un elemento distintivo que se debe destacar, debido a que, en general, en la narrativa literaria, el cine y las producciones televisivas, el tráfico de drogas es recreado de una manera idealizada, dejando al margen todos aquellos que padecen sus estragos.

Iniciaremos nuestro estudio con Óscar Liera, quien en el año 1984 publica *El Jinete de la Divina Providencia*, obra basada en la figura del Santo Bandido de los narcotraficantes Jesús Malverde. Esta pieza teatral escrita en dos actos es el primer texto literario que se centra en la figura de este bandolero sinaloense, convertido en santón después de su muerte. En el texto se resalta el carácter mítico, así como el sentido comunitario y religioso del personaje. Liera se centra en resaltar el carisma y la condición de benefactor, frente a las injusticias del poder gobernante del siglo XIX, en pleno régimen porfirista. El autor realiza una investigación de campo en las poblaciones de Culiacán para documentar la vida, hechos y milagros de este hombre, con el propósito de analizar los dogmas y la fe de los creyentes que a más de un siglo ha trascendido. Dentro de la historia, relatada en dos tiempos, se realiza una exhaustiva indagación por parte de la Iglesia para canonizarlo, aunque esta solicitud es rechazada, Malverde seguirá siendo parte de un fervor popular más allá de cualquier aprobación. Óscar Liera realiza una crítica a la institución eclesiástica y a la oligarquía gobernante que manipula, explota o despoja de manera sistemática a las clases sociales bajas, quizá a través de este santón la gente agraviada, mediante la devoción, puede recobrar la dignidad perdida, apunta Esther Seligson. La historia del bandido que roba a los ricos para favorecer a los pobres se convertirá pronto en mito, esta idea permanecerá en el

imaginario colectivo hasta nuestros días, ambos aspectos subyacen en la propuesta dramática de Liera.

Óscar Liera explora, en *El jinete de la divina providencia*, el aspecto mítico de Jesús Malverde, considerando como punto central de la historia, el carácter religioso, milagroso y ritual del personaje. En este sentido, Carlos García Gual (2015) menciona que los mitos más allá de su posible origen ficticio, están presentes en la vida social y cotidiana de la población; en muchas ocasiones, determinan la moral, la cultura, así como las creencias de las sociedades. De hecho, en las distintas puestas en escena de la obra, el aspecto que más se explora es la construcción del mito en el entorno popular, elemento que también está presente en la versión cinematográfica.

Precisamente el historiador inglés Eric J. Hobsbawm, a propósito de estos personajes, en su libro *Bandidos* plantea que este tipo de relatos son universales, reproduciéndose de manera indistinta en poblaciones rurales de Europa, África, China y por supuesto América Latina. Estas figuras representan, acorde con Hobsbawm, una especie de subversión o protesta frecuente en comunidades agrarias; sin embargo, estos bandoleros de forma paulatina perderán fuerza con el nacimiento del Estado, los partidos políticos, el sindicalismo y, en especial, con el desarrollo del capitalismo moderno. En el caso de Malverde, más allá de estas características, se convertirá en el protector de una enorme cantidad de fieles, así como de narcotraficantes y delincuentes, erigiéndose como un santo milagroso que la Iglesia desaprueba pese a los testimonios que dan fe de su efectividad:

Como todos los santos populares, el culto a Malverde surge al margen de la institución religiosa oficial. Ninguno de ellos ha necesitado de la anuencia de la autoridad para instalarse en la religiosidad popular. Se distinguen también de los “oficiales” en que para ser venerados no requieren haber llevado una vida ejemplar. Por el contrario, son llevados a los altares por su presunto poder milagroso o simplemente por haber muerto víctimas de la violencia. Por lo que se refiere a Malverde, vemos que cumple con ambos requisitos: se cree que fue muerto con violencia, y que al poco tiempo comenzó a realizar milagros. (Gidi Blanchet, 2021, p. 423)

El jinete de la Divina Providencia resalta el carácter escéptico de las autoridades eclesiásticas hacia los milagros de Jesús Malverde. Para comprobar los distintos hechos que relatan los fieles, realizan diversas entrevistas y escuchan los testimonios de los creyentes, con el propósito de avalar y promover su canonización. Estos mismos elementos (entrevistas, testimonios e informantes) forman parte del proceso de documentación que implementa Óscar Liera durante la escritura de la obra. En consecuencia, la incertidumbre, el rumor y la contradicción son rasgos distintivos que subyacen tanto en el imaginario colectivo como en la construcción sociocultural del personaje. Liera dispone de la ironía y la desautorización de los lineamientos religiosos

como una estrategia para subvertir el discurso hegemónico por parte de la Iglesia. Estos aspectos, de igual manera, estarán presentes en toda la acción dramática, confrontando dos visiones:

Padre José: Nosotros queremos saber de algunos milagros que se puedan probar y que nos cuente lo que sabe de la vida de Malverde.

Claudia: Pos era un ladrón que robaba pa' los pobres. Iri padre, yo le voy a contar lo que me han contado porque yo no lo conocí.

Padre Javier: ¿Y no tiene miedo usted que le hayan contado mentiras?

Claudia: Pos como todo lo que uno no ve con los ojos. Como todos los santos que tienen por allí parapetados, uno no los conoció y cuentan maravillas.

Padre: ¿Qué sabe usted? (Liera, 2008, pp.374-375)

Como se puede observar en la cita anterior, Óscar Liera contrapone dos perspectivas; por una parte, la devoción popular del culto a Jesús Malverde; por otra, el escepticismo y el descrédito de la jerarquía eclesiástica, la cual prevalecerá en todo el desarrollo dramático. Sin embargo, la obra destaca, como parte de sus planteamientos centrales, los mecanismos que motivan la construcción cultural del “Santo-Bandido”, de esta manera las entrevistas, los testimonios y la documentación en torno a el personaje están orientados a fundamentar los intrínquilos acerca del mito y la veneración que tienen los narcotraficantes y el crimen organizado a este “contrabandista generoso”.

Los cronistas de Culiacán refieren que en los años setenta Julio Escalante, un importante barón de la droga, mandó a asesinar a su vástago por traficar a sus espaldas, después de ser baleado fue lanzado al mar, pero el joven de manera milagrosa sobrevivió tras manifestarle su fe a Malverde¹. Es así que a partir de este testimonio, la figura del santón está asociada con los delincuentes y narcotraficantes, convirtiendo su imagen en un valor simbólico para esta actividad. El culto profesado a Malverde ha generado una identidad colectiva entorno al crimen organizado. La obra de teatro *El jinete de la Divina providencia* es precursora en documentar, desde la literatura, la influencia religiosa que tienen este tipo de santones en la vida de delincuentes y clases sociales populares, destacan obras como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo; *Rosario Tijeras* de Jorge Franco; *La Santa Muerte* de Homero Aridjis; *La maldición de Malverde* de Leónidas Alfaro Bedolla, entre otras.

La veneración de una imagen, en palabras de José Carlos G. Aguiar (2019), simboliza para el criminal, la protección divina ante imprevistos como la muerte y la

¹ En el año 2000 Alejandro Román escribe la obra teatral *Malverde, Día de la Santa Cruz*, tomando como premisa central la historia de Julio Escalante y su hijo. En la acción dramática se subraya de manera particular el fervor y el apego que tienen los narcotraficantes hacia el “Santo Bandido”, nunca se hace referencia al origen o a la evolución del santo. Véase Román, Alejandro (2000). *Malverde, Día de la Santa Cruz*. En *Ánimas y Santones: vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde: antología dramática*. México: INBA.

desaparición. De este modo, la devoción religiosa, en la mayoría de estos casos, opera como un mecanismo de purificación transitoria, que por medio de los rezos y las ofrendas trata de obtener una justicia privilegiada. Sin embargo, el fervor espiritual profesado hacia santones como Malverde, La Santa Muerte, o El Angelito Negro está asociado con la ilegalidad, pues además de narcotraficantes, también son fieles devotos sicarios, policías, prostitutas, travestis, migrantes, vendedores ambulantes, etcétera. Esta ambivalencia de creencias asociada con delincuentes y sectores marginados demuestra la variedad de cultos que están excluidos de la Iglesia Católica.

Asimismo, se debe puntualizar que este tipo de manifestaciones religiosas, el culto a Malverde o a la Santa Muerte, cada vez están más presentes en el imaginario social y cultural de México. En consecuencia, estas prácticas de origen marginal se van legitimando en el espacio público como parte de un arraigo e idiosincrasia popular, contraviniendo los dogmas de la religión, tal como se expone en *El jinete de la Divina providencia*. En síntesis, Óscar Liera a través de documentar y contrastar las distintas versiones de la existencia histórica del personaje, trata de reconstruir el mito reapropiándose de los valores religiosos de los sectores marginales y cuestionando los estamentos de la Iglesia católica.

Por su parte, el dramaturgo Felipe Santander, más orientado a un teatro de crítica social², bajo las premisas del teatro documental, escribe acerca del narcotráfico la obra *México, USA*. En esta pieza, el asesinato de una agente de la DEA es el detonante para efectuar una radiografía, a modo de reporte o informe, en torno a los conflictos que el trasiego de drogas genera en Colombia, México y Estados Unidos. No obstante, en el texto se plantea que a pesar de las pérdidas humanas y la violencia que provoca, la distribución y venta, siempre estarán ante una dinámica de mercado transnacional. Santander también escribe *El hombre del traje verde*, obra de carácter ficcional que recrea el ascenso, poder y caída de un capo del narcotráfico, en este texto se realiza un puntual análisis de los factores y agentes sociales que conforman la cadena criminal esta actividad.

En ambas obras Santander examina el poder que adquiere el crimen organizado a partir de la globalización económica. En particular, se centra en analizar los mecanismos que implementan los carteles del narcotráfico para alterar el orden social, convirtiéndose

² Santander escribe en los años 80 una tetralogía campesina (*El extensionista, A propósito de Ramona, El corrido de los dos hermanos, Y, el milagro*) en la que expone los abusos ilegales por parte de los latifundistas, políticos, militares e Iglesia contra los agricultores. Su obra *El extensionista* en una sola temporada tuvo más de tres mil representaciones; en los años 90 se filmó la película del mismo nombre basada en la obra de teatro. Su propuesta dramaturgica está orientada a exponer los intrínquilis de la corrupción, así como el abuso de poder de la oligarquía, funcionarios y autoridades contra los ejidatarios. En conjunto estas obras promueven los ideales zapatistas de la Revolución Mexicana.

así en una amenaza constante por la violencia que generan. En la obra teatral *México, USA* (1996), por ejemplo, el autor destaca, como una de las premisas principales, que esta actividad trasciende fronteras y despliega redes de complicidad tanto en las corporaciones policíacas como en los estratos políticos de alto nivel, propiciando una desmedida corrupción en los aparatos del Estado. En consecuencia, las instituciones se debilitan ante el predominio financiero y los múltiples negocios clandestinos (trasiego, prostitución, lavado de dinero) que administran estos grupos delictivos.

En la investigación de carácter documental que realiza Felipe Santander, a través de su pieza dramática, enfatiza en las transformaciones que el negocio de la droga produce en el contexto de la apertura de mercados. Asimismo, subraya que el punto más importante para el narcotráfico son los Estados Unidos por el alto consumo de drogas que su población realiza. Sin duda, estos hechos motivaron que el trasiego se convirtiera en un negocio transnacional con un amplio margen de ganancias. No obstante, en esta nueva era de comercio clandestino, de acuerdo con Troncoso, y Garay (2017), se presenta ante:

Esta nueva época, marcada por la dinámica de creciente interdependencia y globalización, trajo consigo también una gran inseguridad, una crisis permanente y una ausencia de cualquier tipo de *status quo*, lo que se tradujo en la poca claridad, sobre la naturaleza de los actores de la escena internacional, y sobre la naturaleza de los peligros que enfrentaba el mundo (p. 52).

El teatro de Felipe Santander se caracteriza por cuestionar la inoperancia de las instituciones de gobierno y del sistema político en general, esta ineficacia, bajo la visión del autor, solo produce una sociedad en riesgo debido a que el crimen organizado convierte el espacio público en una amenaza constante. La obra teatral *México, USA* plantea que estas nuevas condiciones son generadas a partir de las transformaciones sociohistóricas ocurridas en los años 90, como parte de la globalización económica y el libre mercado. En consecuencia, el narcotráfico se convierte en el negocio ilegal más rentable del neoliberalismo, extendiendo sus redes criminales a nivel mundial.

Felipe Santander en todas sus piezas dramáticas propone un teatro de ideas, en particular con temática política. Por tal motivo, los recursos del teatro documental son parte esencial de su trabajo de investigación y creativo, apegado a los lineamientos de Brecht, Santander comparte la misma perspectiva progresista y popular de Enrique Buenaventura, Santiago García y Luis Valdez, en el que se observa y analiza los acontecimientos históricos trascendentes de la vida pública. En suma, tanto en *México, USA* como en *El hombre del traje verde* se exponen los diversos conflictos que produce el narcotráfico, transgrediendo la tranquilidad y la paz social a escala geográfica global. La debilidad del Estado, la violencia y asesinatos forman parte de un correlato constante que inicia de manera paradójica con el libre mercado y el neoliberalismo cultural y financiero. Para Santander el trasiego de drogas no es un problema de capos o carteles

criminales, sino de un sistema complaciente y corrupto, que, por una parte, se beneficia de los dividendos económicos, pero que de manera falsaria lo condena.

En los montajes escénicos realizados en torno a ambos textos, Felipe Santander realiza un particular énfasis en la cadena de complicidades que los carteles del narcotráfico sostienen con políticos, funcionarios y policías, así como en la intimidación que ejerce el crimen organizado en el ámbito social. En este mismo sentido, Solís González (2013) afirma que el evidente debilitamiento del Estado-nación en el plano nacional y global es ocasionado por la preponderancia de una economía subterránea, ilegal y mafiosa. Surge de este modo, un nuevo régimen político-financiero que además de estar subordinado al capital del narco, también es omiso en combatirlo. Estos intrínquilos estarán subrayados de distintas maneras en las obras de Santander, resaltando de manera particular las maniobras extralegales, no solo por parte del gobierno, sino también por la Iglesia, el ejército, los medios de comunicación, etc.

Sin duda, la dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda se caracteriza por su trasfondo social, en el que la pobreza, la marginación y la violencia son constantes de su producción literaria, la cual está apegada a los parámetros del teatro documental. En la obra de teatro *Contrabando* (1990), la acción se reconstruye a partir de los testimonios de Conrada, Jacinta, Damiana y del propio autor, quienes esperan la llegada del presidente municipal de Santa Rosa de Uruachi, durante este lapso cada uno de los personajes femeninos relata su historia personal relacionada con el narcotráfico. Por su parte, el escritor, funge como mediador y receptor de cada uno de los monólogos que comparten las mujeres.

En el primer testimonio, Conrada narra el asesinato de Candelo, su hijo, en un plantío de marihuana. De acuerdo con la versión de la madre, el joven trabaja en el sembradío con la finalidad de mejorar la situación económica de la familia: “A todos nos va a ir muy bien, mamá, ya verá. Ya no tendrá que comer quelites ni andar pidiendo fiado” (Rascón Banda, 1990, p. 20). La causa de la muerte es confusa, existen varias versiones sobre el deceso. Algunos rumores mencionan que de manera accidental el joven se disparó en el corazón al querer cazar un conejo. Otros señalan que el homicidio se debe a la disputa territorial con otros narcotraficantes, algunos testigos, en cambio, afirman que la policía fue quien lo ejecutó desde un helicóptero.

El segundo monólogo, pertenece Jacinta, ella narra la vida al lado de su marido, José Dolores Lima y a la asociación que él sostiene con el narcotráfico. El relato recrea el inicio de su relación amorosa hasta la inesperada desaparición de José. También se hace énfasis en la bonanza económica que su pareja le proveía:

José Dolores me puso casa en Hermosillo, amueblada de todo a todo, me compró una troca nuevecita, automática, y me enseñó a manejar para que yo hiciera mis compras. Me abrió una cuenta de inversiones y una cuenta de cheques en Bancomer. Qué días pasamos. Tan luego nos íbamos a Mazatlán, a una casa en

la playa que tenía allá, con alberca y dos lanchas de motor, como a Tijuana, a una casa en el mejor fraccionamiento residencial, con un billar en el sótano. O nos íbamos a su rancho cerca de Nogales, con ganado fino, pasto artificial y casas para los peones (Rascón Banda, 1990, p. 35).

La desaparición de José Dolores causará, en la vida de Jacinta y sus familiares, una violenta persecución policiaca, motivada por una supuesta complicidad con las redes del narcotráfico, tornando este hecho como un elemento modificador de su contexto personal.

El último monólogo de la obra teatral *Contrabando* pertenece a Damiana Caraveo. La mujer relata que en la rancharía de Yepachi, en la que se encuentra su familia, se desata una balacera en la que todos los habitantes son asesinados incluidos los policías federales que acudieron al auxilio que ella solicitó; Damiana al ser la única sobreviviente del incidente es encarcelada torturada y acusada de pertenecer a una organización criminal del narcotráfico. La diversidad de testimonios y experiencias ante contextos caóticos, como el de Conrada, Jacinta y Damiana, refleja la complejidad de este fenómeno. La voces e historias de estas tres mujeres enunciadas desde el margen, manifiestan de distintas maneras su inconformidad ante un contexto caótico y transgredido por el contrabando de drogas. El espacio de enunciación, a través de los monólogos, propicia una percepción opuesta a la masculinidad hegemónica del narco. Rascón Banda visibiliza a quien tradicionalmente cumple un rol en silencio, de exclusión, mujeres sometidas a estructuras patriarcales económicas, criminales y de estado.

A partir de la consulta de distintas actas judiciales, testimonios y experiencias biográficas, Víctor Hugo Rascón Banda reconstruye estas historias de manera inicial como un texto dramático, y después en la obra narrativa que hasta ahora ha sido catalogada, por Diana Palaversich y Oswaldo Zavala, como la novela mexicana fundacional sobre el narcotráfico. A manera de texto coral realiza por medio de distintos registros una pieza documental de carácter brechtiano e hiperrealista.

El texto dramático en un acto *Música de balas* (2010) de Hugo Salcedo está conformado por trece cuadros breves que, a manera de testimonio, se van intercalando para dar voz a las víctimas del narcotráfico. Cada uno de estos segmentos tienen un número que representa a los muertos de la denominada guerra contra el narco, emprendida en el sexenio calderonista. Así la víctima 29, 871 inicia la serie de historias que estarán enmarcadas por la violencia y una multitud de homicidios. El propio Salcedo (2017) comenta al respecto:

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 (p. 55).

El impacto mediático que concentraron estos hechos significó proporcionar más foco a los carteles criminales e invisibilizar a las víctimas que se convirtieron en un simple número estadístico, sin identidad ni rostro para la narrativa oficial. El destino de estos desaparecidos es la fosa común, aspecto que los coloca en una posición de doble marginación: sin nombre, sin paradero.

Si bien la obra comienza el conteo de homicidios con una numeración determinada, se debe apuntar que esta cifra es interminable aún en el periodo presidencial actual. Los distintos testimonios, diálogos y monólogos de las víctimas contrastan con la cantidad que parece remitir a los datos duros oficiales que eliminan la identidad de los muertos. En este sentido, José Reveles (2015) considera que “los 43 tienen nombre, apellido, rostro, historia, vida, trayectoria, familia, contra la masa informe de tantos miles a los que sucesivos gobiernos despojan de individualidad, le colocan número, pero cuidándose de mantenerlos anónimos” (p.11). No obstante, el texto recupera su voz, en una especie de memoria, así lo expresa justo el 29, 871:

en un abismo oscuro/ más negro que la noche más negra imaginada/ deambulando a ninguna parte/ caminando sin rumbo/ por aquí y para allá/ tropezando en el silencio de un tiempo perdido/ en el soplo del viento lastimoso/abortado de las oportunidades idas desgastadas/ sin saber cómo ni por qué/ sin poder volver a decir bebé o papá o queso de cabra o verde olivo/ quedo – sin más– arrebatado de todo/ excluido de las oportunidades/ excluido de la vida simple y totalmente...excluido (Salcedo, 2012, p.7).

Estos testimonios demuestran que, en la lógica del crimen organizado, la vida humana es desechable, tal como lo asevera Sayak Valencia: el país está inmerso en un proceso de *narcoempoderamiento* por el grado de vulnerabilidad de la población, “la muerte se ha convertido en el negocio más rentable” afirma Valencia, pues a través de la violencia, los cuerpos y asesinatos crean una narrativa del terror en la que también es cómplice el estado.

Música de balas, con recursos del teatro documental como testimonios, entrevistas a familiares de desaparecidos y un seguimiento de notas periodísticas, se centra mediante la fragmentación espacio-temporal de historias en las víctimas que no tienen rostro, cuerpo, ni pasado. Solo están en la memoria para poder tomar presencia en una realidad que tal como se enuncia en la última frase de la obra “parece no haber fin”.

La memoria social constituye uno de los elementos primordiales de *Música de balas*. Las distintas historias y fragmentos de la obra están en una constante reconstrucción del pasado, con el propósito de que cada una de las víctimas tenga su propia voz e identidad. Desde esta posición, el autor a través del testimonio de los afectados intenta recuperar su dolor y desesperanza para tratar de darle una resignificación al destino de cada uno de ellos: “¿Y a mí de qué me sirven los honores

que dice? ¿Y la medalla? ¿Para qué quiero una medalla si mi marido ya está bien muerto? Me dijo que me daría el cheque que ya no pudo cobrar Javier el día de ayer porque lo mataron a balazos en un operativo” (Salcedo, 2012, p. 32). De este modo, el autor intenta recuperar, mediante estas microhistorias, la memoria testimonial de una infinidad de muertos y desaparecidos sin nombre.

Como parte del teatro documento, *Música de balas* implementa una red semántica de palabras asociadas con el narcotráfico. A partir de dar seguimiento a artículos y notas periodísticas, Salcedo (2012) concentra al final de la obra un sinnúmero de vocablos alusivos a esta actividad: “levantón, plomear, pase, líneas, carteles, matanza, caliente, encobijados, capos, guerra, AK-47, sicarios, cocaína, tiroteos, rutas, lavado de dinero, barbarie, encapuchados, cartuchos, fuego cruzado, R-15, ajustes de cuentas, bandas rivales, droga sintética, narco fosas”(pp. 41-42). Es posible puntualizar que el *narco-lenguaje* en gran medida es difundido por la prensa escrita y los noticieros televisivos; no obstante, esta manifestación lingüística forma parte del imaginario cultural, así como de estratos sociales populares. A través de este ejercicio lexicográfico, el autor evidencia que el contrabando de drogas tiene una presencia dinámica en la vida pública.

La pieza teatral *Música de balas*, además de su representación en el 2013, ha sido escenificada en 2019, por el Centro Dramático de Michoacán (CEDRAM), bajo la dirección de Naolli Eguiarte. Una cámara negra y una pantalla de fondo que contabiliza el número de muertos sirven de escenografía, donde los seis actores que conforman el reparto alternan de manera indistinta los múltiples personajes y testimonios que se exponen en la obra. Si bien es cierto que el texto se escribe bajo el contexto de la denominada “la lucha contra el narco”, promovida en el sexenio del presidente Felipe Calderón Hinojosa, la pieza dramática no ha perdido vigencia debido a que con el actual gobierno de López Obrador, la violencia y homicidios dolosos se han agudizado, en los cuatro años del actual sexenio, la Secretaría de Seguridad Federal reporta poco más de 140,000 muertos.

Por último, como parte de esta investigación, expondré el monólogo *Tártaro. Réquiem de cuerpo presente por el niño que aprendió a matar*, escrito por Sergio López Viguera. Documentado a partir de un estudio sociológico acerca de los niños halcones que recluta el crimen organizado, primero como vigilantes y después como sicarios, en esta pieza se relata la vida de un joven anónimo que se convierte en asesino desde la infancia. Esta historia se reproduce de manera interminable porque es producto de la miseria y la marginación, evidenciando que la pobreza, la falta de educación y de políticas públicas son factores que propician la criminalidad a edad temprana, así como la debilidad del Estado antes las organizaciones delictivas.

La obra se organiza acorde con las fases de la vida: la gestación, el vientre materno, la infancia, la adolescencia y la muerte a temprana edad. Sin oportunidades

de educación, con una madre enferma que trabaja en las minas, una hermana que es “levantada” y que jamás vuelve a saber de ella, el protagonista, al igual que un héroe trágico, no puede escapar de su destino: el narcotráfico. El texto plantea la premisa determinista de que todo somos producto de nuestro contexto social. De esta manera la exclusión económica motiva una problemática multidimensional impidiendo el progreso y Estado de bienestar a estos sujetos particularmente ubicados en espacios periféricos de las ciudades. Estas personas desfavorecidas, tal como se expone en *Tártaro...*, son causa de una segregación social y geográfica en la que la política criminal capitaliza los beneficios, así como el abandono institucional hacia estos sectores de la población.

La puesta en escena ha estado a cargo del Colectivo Teatro sin Paredes, bajo la dirección de David Psalmon. El monólogo es representado con escasos recursos escénicos mediante los cuales el protagonista realiza una introspección hacia su niñez, sus hermanos, su madre y el narcotráfico. Una voz en off, con un tono siniestro, desempeña el papel de interlocutor, que por momentos funge como policía, como narco y verdugo. Una pelota, una pistola, una silla y un tonel oxidado, son elementos con los que el actor interactúa para personificar sus distintas etapas biográficas. López Viguera (2017) sostiene como premisa que estas generaciones de niños y adolescentes, reclutados por el crimen organizado, son desechables. El contexto de convivencia en el cual crecen es violento, con escasas oportunidades de educación y económicas. Ante un futuro incierto, los carteles cubren ese vacío que las instituciones del gobierno evaden:

Un coche llega a la esquina de la cancha. Es patrulla pero no es patrulla, es como un coche gris normal, pero en la puerta tiene un escudo y una letras. Baja una sombra, un gigante, botas de cuero brillantes, la hebilla es un reflejo del sol y sombrero negro de paño como un lunar que es un precipicio, quiero echarme a correr... La sombra nos saluda amable: -Plebes-, nos dice, ¿qué hacen aquí?, ¿por qué no fueron a la escuela? Oigan, igual y ustedes pueden hacerme un favor. Fíjense que va a pasar un cuate, lo que pasa que no me dijo a qué horas, trae un coche verde perico, lo que pasa que yo no lo puedo esperar, acá les dejo un celular, si lo ven me avisan, nomás no se muevan, les voy a dar cien pesos a cada uno (p.25).

Tal como se muestra en la cita anterior, el ingreso al crimen organizado en general es semejante en todos los casos, siendo niños comienzan a formar parte de las estructuras armadas del narcotráfico, primero como vigilantes o mensajeros y después como sicarios. La mayoría de estos adolescentes son asesinados casi de manera inmediata en enfrentamientos con bandos rivales, pronto son sustituidos bajo una dinámica del desecho. Pero a pesar del impacto trágico que tiene morir a temprana edad, en estos jóvenes existe una aspiración constante por pertenecer a la delincuencia organizada. No obstante, para estos sectores vulnerables la única opción de

supervivencia, de no ser invisibilizados o de un efímero progreso económico, es formar parte de algún grupo o cartel de la droga, paradójicamente con el propósito de no quedar al margen de un supuesto proyecto político de nación, la alternativa es sumarse a los ejércitos del narco.

El monólogo *Tártaro. Réquiem de cuerpo presente por el niño que aprendió a matar*, mediante los recursos del teatro documento, proporciona un acercamiento a las causas y las consecuencias que produce el sicariato a nivel social. Por supuesto, tal como se expone en la obra, sus orígenes están relacionados con la pobreza, la exclusión, así como con una cultura de la violencia, relaciones delictivas o familiares, pero sobre todo significa ingresar a un espacio de poder en el que persiste una economía de la muerte. A partir del estudio sociológico y de la consulta expedientes de desaparecidos, exhibe los mecanismos de operación que emplea el crimen organizado para reclutar niños y adolescentes; de igual modo, la pieza dramática realiza cuestionamientos a la inoperancia del gobierno para salvaguardar la seguridad y el estado de bienestar de sus ciudadanos.

CONCLUSIONES

El teatro documental, más allá de la propuesta estética que manifiesta, es un mecanismo para la memoria colectiva y un archivo activo de nuestra historia reciente. El narcotráfico, como temática particular, con todas las implicaciones que genera (violencia, asesinatos, corrupción, economía para los sectores desfavorecidos), es un discurso dispuesto en el imaginario socio-cultural, literario y mediático de nuestro país y continente. Como se ha observado en las distintas piezas teatrales analizadas, a diferencia quizá de la música, el cine y las series televisivas, el ejercicio dramático cuestiona el supuesto “embellecimiento” sobre este fenómeno, pero ante todo desestima la retórica discursiva de carácter punitivo, con el firme propósito de intentar dar presencia y voz a las víctimas.

En síntesis, *El jinete de la Divina Providencia* de Óscar Liera cuestiona, mediante la recopilación de testimonios y documentación, la existencia real del santón Jesús Malverde, contraponiendo el escepticismo de la Iglesia católica a la fe del pueblo. En esta obra teatral el narcotráfico no representa un problema social; en cambio, tanto en *México, USA* de Felipe Santander como *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, el tráfico de drogas de manera evidente es una actividad que altera el orden público, y además afecta la tranquilidad y la paz de los ciudadanos. Como ya se ha apuntado, Rascón Banda de manera más estratégica expone desde la perspectiva de las víctimas las vicisitudes que generan los grupos dedicados al trasiego. Santander plantea, por su parte, que la globalización motiva una criminalidad transnacional de carácter más violenta. La obra dramática *Música de balas* de Hugo Salcedo tiene como finalidad recuperar la memoria de los innumerables asesinados por el narcotráfico. Por último, el monólogo *Tártaro. Réquiem de cuerpo presente por el niño que aprendió a*

matar de Sergio López Vigueras reconstruye las múltiples historias de marginación que padecen los niños y adolescentes reclutados por los carteles delictivos.

Como ya se expuso con antelación, el tema del narcotráfico también ha sido abordado de manera amplia por la narrativa, el cine y las series vía *streaming*. El tratamiento en general suele estar orientado a explotar estereotipos de capos, sicarios, mujeres ambiciosas o policías corruptos; por supuesto la profundidad suele variar, así como la calidad estética de cada obra. Sin embargo, el punto de vista suele estar enfocado desde la posición de poder, este aspecto es justo quizá el elemento que no cumplen las piezas dramáticas que analizamos en el presente escrito, pues la perspectiva se da a partir de la voz de las víctimas, de la vulneración de sus derechos, ante un Estado débil y escasas políticas públicas que combaten en forma tangencial el crimen organizado.

En suma, el teatro documental propicia la reflexión acerca de temas de interés público. El narcotráfico, con todas las implicaciones que conlleva, requiere ser examinado desde la perspectiva estética con el propósito de que cada obra, cada lectura o puesta en escena contribuyan a dilucidar los trastornos que produce en la sociedad civil. De igual modo, la investigación, entrevistas y testimonios son piezas claves para conocer e identificar de manera directa la voz de las víctimas, contraviniendo la retórica oficial de medios de comunicación, política de seguridad y gobierno. Pero esencialmente, es necesario comprender de forma racional los riesgos latentes que el contrabando de drogas causa en los ciudadanos e instituciones, antes que mitificar su entorno.

OBRAS CITADAS

- Aguilar, José Carlos G. (2019). ¿A quién le piden los narcos? Emancipación y justicia en la narcocultura en México. *Encartes antropológicos*. Vol. 2, núm. 4, pp. 109-144.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México: Editorial Itaca.
- Diéguez, Ileana (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Gobierno del estado de Querétaro/Paso de Gato.
- Freire, Silka (2006). Teatro documental: el referente como inductor de lectura. *Telón de Fondo. Revista de teoría crítica teatral*, núm. 4, pp. 1-24.
- Galindo, Fernanda y Brenscheidt, Diana (2019). Collage y simulacro. Apuntes sobre el teatro documental de Lola Arias. *Arte, entre paréntesis*, núm. 9, pp. 17-24.
- García Gual, Carlos (2015). *Historia mínima de la mitología*. El Colegio de México-Turner.
- Gidi Blanchet, Claudia Elisa (2021). De bandolero a santo: rumor y arte dramático en Óscar Liera. *Revista Historia de América*, número 161 [Versión en línea].
- Hobsbawm, Eric J. (2001). *Bandidos*. Editorial Crítica.

- Leñero, Vicente (1985). *Teatro documental de Vicente Leñero*. Editores Mexicanos Unidos.
- Liera, Óscar (2008). “El jinete de la Divina Providencia”, *Teatro escogido*. Fondo de Cultura Económica, pp. 359-401.
- López Viguera, Sergio (2020). *Tártaro. Réquiem de cuerpo presente por el niño que aprendió a matar*. FONCA.
- Mijares, Enrique (Comp.) (2010). *Umbral de la memoria. Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda*. Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Reveles, José (2015). “México: país de desapariciones forzadas”. *Política y Cultura*, núm. 43, pp. 9-23.
- Salcedo, Hugo (2012). *Música de balas*. Molinos de Viento/AUM.
- Santander, Felipe (1996). *De los prejuicios que ocasiona el narcotráfico*. Escenología.
- Seligson, Esther (1985). “Unir los sueños, juntar los juegos”. *El jinete de la Divina Providencia*, Presentación a Escénica, *Revista de Teatro UNAM*, Época I núm. 10, Ene-mar, Suplemento.
- Solís González, Jose Luis (2013). Neoliberalismo y crimen organizado en México: El surgimiento del Estado narco. *Frontera Norte*, Vol. 25, núm. 50, pp. 7-34.
- Troncoso, Valeska y Garay Cristian (2017). Crimen organizado en Latinoamérica: historia y transformaciones. En Troncoso, Valeska, y Carolina Sampó. *El crimen organizado en América Latina: manifestaciones, facilitadores y reacciones*. Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado, pp. 41-64.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Editorial Melusina.
- Wouter Hans, Michel Degreve (2011). El Teatro de Ahora: El legado de la dramaturgia de Juan Bustillo Oro. *Revista Sincronía*, número 58, [Versión en línea].