



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

Escuela de Historia
Centro de Investigaciones Históricas de América Central
Postgrado Centroamericano en Historia
Número especial de Diálogos. Revista electrónica de Historia



X 9° CONGRESO
CENTROAMERICANO
DE HISTORIA

Universidad de Costa Rica

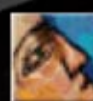
ISSN 1409- 469X

Fecha de recepción: 15 de mayo 2008
Fecha de aceptación: 30 de mayo 2008

**La violencia generada por la ciudad de México.
Un reflejo del teatro mexicano actual.**

Miembros del Consejo Editorial:
Dr. Ronny Viales, Dr. Juan José Marín

Editores Técnicos:
Allan Fonseca, Andrés Cruz, Gabriela Soto



www.novenocongreso.fcs.ucr.ac.cr



La violencia generada por la ciudad de México. Un reflejo del teatro mexicano actual.

Mtra. Adriana Ma. Hernández Sandoval

Casa: Insurgentes Sur 4411 edificio 8 departamento 302, colonia Tlalcoligia, Tlalpan código postal 14430, México, D.F.

Oficina: Calle del puente 222, oficinas provisionales sección B, colonia Ejidos de Huipulco, Tlalpan, código postal 14380, México, D.F.

Teléfono casa 55734645, oficina 54832020 extensión 1351

adrihdz@itesm.mx

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, campus ciudad de México.

La ciudad de México siempre ha sido caracterizada, no sólo por los medios también por sus mismos habitantes o visitantes, como una de las más violentas en América Latina. Si observamos esto como un problema semiótico, podemos afirmar que precisamente los espacios no sólo denotan características, las connotan y las palabras *ciudad de México* ya para estas fechas incluyen adjetivos muy negativos, caos, contaminación, sobrepoblación, violencia. En esta ocasión nos dedicaremos a revisar una antología teatral, *La ciudad en el teatro* (2002), que incluye a diversos autores, pero nos enfocaremos solo a cinco de ellas [Luis Mario Moncada (*Inversión térmica*), Jesús González Dávila (*Amsterdam Bulevar*), José J. Vásquez (*Grito de silencio*), Estela Leñero (*Ciudad en pedazos*) y Alejandro Román (*Coca Light*)] porque nos van a ayudar a realizar un análisis sobre el espacio semiotizado de manera negativa de la ciudad de México, desde la ficción, en principio, y como resultado de un imaginario creado en la realidad.

Estas obras fueron producidas en la última década del siglo XX y los inicios del XXI; como resultado de este imaginario consisten precisamente en textos violentos, en donde, como dice su compilador Rascón Banda, la ciudad a veces aparece como telón de fondo (que en cuestiones semióticas sabemos que no es gratuita la connotación negativa) o como personaje principal. Las obras nos muestran un espacio hostil y malévolo que lejos de protegernos nos expone a la crueldad y la barbarie. Los signos más importantes que se extraen de este sistema urbano de violencia se ven evidenciados en el teatro actual. A partir de las obras enumeradas al inicio de este trabajo pudimos resumir un listado de signos que explican el funcionamiento de la ciudad representada por los autores dramáticos. Estos grupos son principalmente dos: espacios interiores y exteriores, y dentro de ellos podremos hablar de lenguaje, personajes

víctimas y victimarios. Considero necesario explicar que estos sistemas descriptivos de signos a veces son contiguos y otras incluyentes, por ejemplo la idea del espacio abierto siempre incluye al victimario que elige su víctima en el espacio cerrado, y así sucede en varios casos. El lenguaje también puede ser una herramienta violenta en el espacio abierto, pero debe ser moderado en el cerrado, etc. Por ello, aunque parezca complicado buscaremos explicar de la manera más sencilla el problema a través de un sistema más lógico-lingüístico, el binario afuera/adentro aunque obviamente el modelo cultural permee en las descripciones. (Pimentel, 2001)

Desde la fundación de nuestra ciudad en 1325, el espacio ha sufrido serias transformaciones; de ser una ciudad “acuática”, rodeada de canales que comunicaban con la periferia y otras zonas urbanas, hasta una ciudad caótica que en menos de 50 años (1930-1980) rebasó los 16 millones de habitantes en la zona metropolitana del Valle de México. (INEGI. 1997) En sus 1,500 km² se produce alrededor de 35% del producto interno bruto nacional y alberga a una décima parte de la población mexicana que sumada a la que habita en la zona conurbada concentra una tercera parte de la población del país. Adicionalmente es el principal centro cultural y sede del poder político. Actualmente se habla de diversas ciudades incluidas en el Distrito Federal y sus alrededores. Conviven la riqueza y la pobreza, la ignorancia y la educación, el atraso y la tecnología, las zonas devastadas y los bosques, las residencias, los multifamiliares y las casas de cartón y plástico. Sin embargo, como habitantes de esta ciudad no podemos negar nuestra necesidad de ella, aunque nos maltrate o nos obligue a vivir con miedo. Vivimos enamorados de un monstruo con capa de contaminación, vestido de basura y con voz fuerte y violenta. Nuestra ciudad no nos protege, nos obliga a vivir en el adentro, y ahí también se filtra su

maldad y su caos, nuestras casas son espacios violentados, dominados también por el miedo. La primera vez que la ciudad de México aparece en la literatura, y no como escenografía, es en *El periquillo sarniento* de José Fernández de Lizardi en 1816, después en 1845 se publica *El fistol del diablo* de Manuel Payno, *La Rumba* en 1890 de Ángel del Campo, *Santa* en 1903 de Federico Gamboa. Ya para 1923 Mariano Azuela presenta *La Malhora* y en 1941 *La nueva burguesía*. Para 1964 aparece *Los errores* de José Revueltas y para 1958 una obra cumbre, donde la ciudad de México es protagonista, *La región más transparente* de Carlos Fuentes. A partir de aquí la ciudad es un asunto recurrente, *De perfil* de José Agustín en 1966, *Chin chin el teporocho* de Armando Ramírez en 1972, *Palinuro de México* en 1975 de Fernando del Paso y ya para la década del ochenta la aparición de la novela policiaca de Paco Ignacio Taibo II, novela marginal como *Melodrama* de Luis Zapata, los ensayos de Carlos Monsiváis, *Batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco; el final del siglo presenta *Miedo a los animales* de Enrique Serna además de un etcétera muy extenso. En poesía, la ciudad de México alcanza su auge en los setentas, aunque tiene como antecedentes “1930: vistas fijas” de Octavio Paz y “Declaración de odio” (1944) de Efraín Huerta, una de las mejores poesías con respecto de este asunto es “Condición de ciudad” (1974) de Alejandro Aura, precisamente esta obra presenta este espacio violento que constituye el hogar de más de 28 mil habitantes.

Finalmente, teatro que habla de la ciudad de México también constituye un conjunto nutrido. Desde las obras de Sor Juana que se sitúan dentro de la ciudad, pasando por Manuel Gorostiza y finalmente en la actualidad con Luisa Josefina Hernández, Vicente Leñero, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, José Agustín, Víctor Hugo Rascón Banda, Alejandro Licon, Estela Leñero y finalmente Tomás Urtusuástegui, Jaime Chabaud, con la variedad temática y de perspectivas que ameritan.

La actual violencia en nuestra ciudad no posee motivos irrefutables como lo eran en el pasado; la imposición de los mexicas a los primeros habitantes, la conquista española, la guerra de independencia y la Revolución mexicana podrían afirmarse como causas lo suficientemente evidentes para hablar de una violencia abierta; sin embargo, el teatro actual nos refleja esas “otras” justificaciones de la violencia, la pobreza, la ignorancia, la corrupción, la impunidad, las ideologías materialistas, la pérdida de valores y deseos positivos, la privación de la felicidad por el abandono, el olvido, la evasión. Todo este listado nos hace pensar en la transformación social que ha vivido nuestra ciudad: el acrecentamiento desmesurado del espacio urbano por el aumento de la demografía, la existencia de factores adicionales como la presencia acentuada de los medios de comunicación, la misma globalización y un empobrecimiento de valores conducen a la creación de una sociedad intrínsecamente violenta.

El espacio ficcional, entonces, viene a ser el reflejo de todos esos agentes, lo interesante del asunto consiste en la manera de presentarlo. Para la novela o el cuento, el narrador despliega una lista de adjetivos, incluso ideologizados, que transforma en significados para crear un patrón semántico, obviamente se ve apoyado por la intervención de los personajes e incluso por la misma historia, de modo que la narrativa usa tanto el discurso como la historia para establecer configuraciones descriptivas. En teatro, el problema se complica, pues la ausencia del narrador debe sustituirse sólo por las didascalias y los diálogos, el significado del espacio se conforma a partir de las denotaciones que necesitan la participación interpretativa del mismo lector-espectador para encontrar las connotaciones; la metaforización del espacio es mucho más complicada en teatro. Uno de los recursos observables es la repetición, una redundancia de orden semántico, no sólo léxico que constituye un conjunto. (Pimentel, 73) En este estudio precisamente buscaremos enlistar todos los signos redundantes de las obras presentadas,

a partir de una configuración descriptiva binaria, afuera / adentro, de modo que podremos observar el funcionamiento de ellos para la creación de un espacio violento.

EL AFUERA

La ciudad se convierte en un espeso conjunto de signos, ya que como buen *homo symbolicus* que es el mexicano, organiza un sistema para representar su espacio. Plazas centrales (zócalos), edificios de representación política, espacios para la compra-venta de productos (tianguis), ámbitos educativos o religiosos y zonas de habitación diferenciada dependiendo de la clase social son algunos espacios que forman la ciudad, además de la ornamentación religiosa y política, las evidencias de la sociedad civil como colores, diseños, dibujos. El sistema semiótico de la ciudad de México se asemeja a las ciudades madre como Madrid o hermanas como Buenos Aires, Santiago de Chile, Guatemala, no sólo por la historia, también por las características semejantes de su economía y sociedad. Sin embargo, en la actualidad, la ciudad de México ha adquirido diferencias esenciales; como espacio social ha creado signos intrínsecos y medulares, principalmente si hablamos de violencia.

Como vemos la realidad permea la ficción. El teatro representa este espacio no sólo en términos de mimesis, también como representación del imaginario colectivo del mexicano urbano que vive a diario su cotidianeidad. El afuera “masculino” y peligroso, necesario para la aventura, las batallas, las andanzas o el trabajo, pertenece a una significación antigua, nacida desde la Edad Media y luego muy practicada durante el Siglo de Oro. De modo que podemos afirmar que las configuraciones descriptivas del teatro mexicano, en general, producen la representación de un espacio donde el personaje se encuentra vulnerable y sus posibilidades de

supervivencia se acotan a sus propias condiciones y limitaciones.

En el teatro precursor predecesor encontramos evidencias de la reproducción de esta conceptualización del espacio. Desde Sor Juana (*Los empeños de una casa*, 1683), Juan Ruiz (*Las paredes oyen*, 1628), pasando por Manuel Gorostiza (*Contigo pan y cebolla* 1830), José Joaquín Gamboa (*La venganza de la gleba*, 1920) hasta Rodolfo Usigli (*El gesticulador*, 1937) o Luisa Josefina Hernández (*Los frutos caídos*, 1957), Sergio Magaña (*Los signos del zodiaco*, 1951), Vicente Leñero (*Los albañiles*, 1964) y las obras de la Nueva dramaturgia mexicana, la ciudad de México tenía estas mismas connotaciones, en unos casos más agravados que en otros. Los personajes, tanto femeninos como masculinos, que salían a un espacio abierto generalmente se encontraban en posibilidades de ser atacados o deshonrados.

En el teatro que ahora nos ocupa se conserva la significación de que el espacio exterior implica inseguridad e incertidumbre, sin embargo es precisamente la violencia el elemento diferenciador. Podemos observar la necesidad de los dramaturgos por enfatizar la presencia de la violencia extrema, la amenaza que vemos en escena se convierte en pesadilla, la intimidación en acto de terror y el crimen en masacre.

En obras como *Amsterdam bulevar*, *Grito de silencio*, *Coca light* y *Ciudad en pedazos* la violencia se presenta exacerbada¹, afuera los asesinatos son el pan de cada día y las razones más absurdas se exhiben como el motivo principal. Las justificaciones aquí resultan evidentes, y ya las habíamos prefigurado anteriormente; pobreza, ignorancia, materialismo, diferencias sociales; en el siguiente análisis veremos el énfasis de estos aspectos que los autores atinan a poner en cada una de las obras.

Amsterdam bulevar, de Jesús González Dávila, nos presenta la relación tempestuosa entre un homosexual y un gay de closet. El acento se encuentra aquí en la demografía de la

1 De *Inversión térmica* realizaremos un apartado especial más adelante.

ciudad de México, poco a poco se han ido agregando conjuntos sociales al crisol ciudadano, desde los extranjeros, los indígenas, etc.; ahora se diferencian grupos marginales, como los homosexuales, que siempre han pertenecido a la urbe, pero ahora figuran dentro de su espacio como un elemento diferenciador. En esta obra se muestran como un conjunto socialmente desplazado, y por ello con la posibilidad de ser violentamente atacados, desaparecidos, pues la diferencia causa miedo.

Para iniciar con el esclarecimiento del espacio en esta obra, es importante hablar de la calle a la que hace referencia el título. A principios del siglo XX, Amsterdam era un hipódromo, de ahí que actualmente sea una calle circular; se encuentra en una zona cercana al centro de la ciudad y pertenece a una colonia muy antigua que durante el porfiriato se convirtió en el refugio de la clase alta. Las primeras construcciones fueron neoclásicas o afrancesadas (como el *art déco*) y más tarde, para la década de los cuarenta incluyeron el estilo colonial californiano. Al ir derribando las casas, se reemplazaron por edificios funcionalistas. En los ochentas se conservaron casas con familias antiguas y ricas (en ocasiones judías, españolas y alemanas) conviviendo con departamentos pobres, muchas veces guarida de prostitución y droga. Igualmente resultó un atractivo para la comunidad homosexual en ascenso económico. Con el terremoto del 85 decayó debido a la gran destrucción; sin embargo desde el gobierno anterior se le ha puesto especial atención a su remodelación, pues el objetivo es regresarle su aura de arte e historia. Actualmente vive un renacimiento, se ha transformado en una zona de cafés y restaurantes para clase media alta y alta, sin embargo siguen conviviendo diferentes clases sociales así como grupos sociales. Como dijimos antes, cohabita la arquitectura antigua así como los altos edificios funcionales, oficinas, casas habitación, incluso vecindades. De modo que la condesa se podría distinguir por ser un espacio variado no sólo en formas sino en

contenidos también.

La trama simple de *Amsterdam bulevar* consiste en la relación de Gabriel, el homosexual, con dos vecinos; Felipón, el heterosexual y su mejor amigo, Salvador, un macho agresivo, explotador y sinvergüenza que a través del sexo busca dominarlo; Gabi se encuentra empacando porque lo han lanzado de su casa. El espacio exterior de esta obra es intensamente agresivo y en mayor medida en contra de estas minorías:

FELIPÓN: Ps, andaba vestido de vieja. Seguro lo conociste, uno que a veces se paseaba por enfrente. (Pausa) Amaneció tirado en los escombros del camellón, que le quebraron un tabique en la cabeza... varias veces. (Se ríe) Y que también le clavaron una varilla en el culo.

Se ríe solo, luego se pone serio.

Silencio.

GABI: (Sombrío) Van dos, seguiditos

FELIPÓN: Cuándo se echaron al otro... el lunes, creo.

GABI: (Con miedo) Por qué los habrán matado.

FELIPÓN: Por qué iba a ser, por putos. (75)

Estos personajes víctimas se encuentran más expuestos en el espacio abierto y por tanto se recluyen; en su imaginación la calle se convierte en un monstruo que acecha. A los personajes no les queda otra que partir a ese “afuera” para trabajar o entretenerse y terminan siendo golpeados, ultrajados o asesinados. La oscuridad de la noche se transforma no sólo en la posibilidad del mal, sino en la certeza de ser agredidos por una bestia irracional.

GABI: Es que, en estos días se me agudizó la paranoia... En la cuadra, en la avenida...

asaltos, sustos uno tras otro. Matan gente... hasta aquí, enfrente del edificio. .

(92)

Resulta muy interesante que la configuración descriptiva que recibe el lector-espectador es muy reducida; en general, en la intervención de los personajes reside la representación del afuera peligroso, oscuro y agresivo.

GABI: Hasta los árboles me dan miedo, sus ramas cargadas de murciélagos, desde aquí se ven. Esos animales nos miran hacia abajo, colgados entre las hojas sucias...

Nos miran pasar, correr como ratas por Amsterdam bulevar. (105)

Grito de silencio, de José J. Vásquez, cuenta la historia desgarradora de una familia muy pobre en cuyo interior cohabita la extrema violencia; la madre vive para complacer, en todos sentidos, al padrastro, mientras maltrata y olvida a sus dos hijos. Todos poseen trabajos informales, como limpiar parabrisas, vender comida en la calle, etc., al final el abuso extremo logra que emerja la violencia exagerada, guardada por años y como consecuencia la pérdida total de esperanzas, una vida reducida a sobrevivir.

Aquí la calle es un cúmulo de elementos agresivos: los autos, los transeúntes, la pobreza, las ilusiones rotas; todo permanece a pesar de los sucesos.

El ambiente de la calle se mezcla con el fondo musical hasta que éste desaparece. Esta FOYER muy molesto insultando a alguien.

FOYER: A ver si te fijas ¡güey! (*Se duele la pierna*) (*Hace señas ofensivas*) ¡Hijo de tu pesera² madre! (*Se mira el harapiendo pantalón*) (*Indignado*) Ya me perjudicaste

2 En México, los peseros (o microbuses) son transportes colectivos con muy mala fama

el pantalón... ¡tan bueno que había salido!

La velocidad de los carros, los semáforos descompuestos, los tendajones con “maquinitas” de juegos de video, los niños en patineta, los vendedores ambulantes representan el caos del exterior. El afuera, no obstante, sigue presentándose como una aventura (principalmente para los dos personajes adolescentes Foyer y Temo), una hazaña para demostrar que pueden más que la paupérrima vida, que son más fuertes, que pueden conseguir sus sueños. Obviamente, al final de la obra, el autor implícito demuestra la permanencia de la pobreza, la imposibilidad de cambio: la calle te tiene cautivo, pobre y sometido.

Coca Light, de Alejandro Román, representa fielmente la violencia nacida de la desesperación; un ladrón de autos, una banda de secuestradores y violadores de menores, una red de prostitución y corrupción son el reflejo de una ciudad vacía, empobrecida no sólo de valores sino de felicidad misma, en estos grupos sociales puede haber dinero, pero eso no soluciona su vacuidad. Esta obra cuenta dos historias paralelas, igualmente vacías. Por un lado un ladrón de buena talla (autos, secuestros, etc.) y por otro lado un travestido que vende sus servicios a políticos corruptos, dirigentes de bandas criminales, etc.

El espacio externo aquí representa la impunidad, la injusticia; de un momento a otro pierdes tu auto o incluso tu vida, y para los personajes ese vacío exterior les ha extraído su propio ser y ahora, como autómatas, siguen el cauce de una supuesta vida en esa inmensa ciudad.

LEÓN: Es tan fácil

LEONARDO: Tan aburrido. Lo mismo.

LEÓN: Vamos a acabar con todo. ¿O qué?

LEONARDO: ¿A dónde voy? ¿Hasta dónde?

por su desastroso conducir que produce serios accidente además de maltratar a los pasajeros.

LEÓN: ¿Existirá otra puta salida?

LEONARDO: Ya no siento nada...

LEÓN: Me siento tan mierda... Veo tanta sangre en mis manos.

LEONARDO: Duele... Es vacío...

LEÓN: ¡Ya que termine esta madre, carajo!

LEONARDO: Todo es sólo pedazos de carne llenos de mierdas que escurren por todas partes... ¿Qué es eso?

LEÓN: Esta ciudad es tan grande... tan pinche sola... Estamos tan solos... Sácame de aquí... (Coca Light, 367)

Afuera no hay más que violencia, un espacio de desasosiego, espanto, intimidación y amenaza. Una pesadilla que día tras día persigue a cualquiera, todos somos vulnerables al robo, al secuestro, a perder la vida. La obra lleva al extremo la incertidumbre de salir; abandonar el adentro no sólo significa estar expuestos, reside en permitir actuar a la maldad extrema porque no existe otra salida.

Ciudad en pedazos, de Estela Leñero, como bien dice en la introducción de la antología Rascón Banda, representa un reto escénico. En la obra, coexisten varias historias entrelazadas, no sólo en cuanto a la trama, también en la escenificación. Dos abuelos en una azotea discuten sobre su pasado (este apartado sirve para dar pie a una especie de sueño que tiene la abuela sobre la violencia en la ciudad), dos hombres que violan a una mujer, prostitutas que pelean por un espacio, un luchador entrevistado por un periodista, unas señoras que venden quesadillas y finalmente, los dos volcanes, el Pococatepetl y el Iztlacihuatl, conversan sobre su futuro. Como

hilo conductor, un libro rojo que transita por todas esas historias, signo indiscutible de ese vacío que caracteriza a los ciudadanos, para unos sirve como diario, otros leen en él recetas de cocina, otros más encuentras fotos pornográficas, en el fondo no es más que una necesidad de mantener el contacto, de comunicarse, de llenar el vacío.

Aquí, cualquier signo positivo que pudiera tener el exterior, desaparece; la plaza, antes un centro de congregación social, ahora desierta, disuade, desanima; la inseguridad en la calle mantiene en un estado de alerta.

Noche abrupta

Se encienden las luces en la calle. Se ven los anuncios luminosos. El suelo está mojado.

Ha llovido. Se escuchan las llantas de los coches rodar sobre el pavimento mojado.

ROSAMARTA sale a la calle con una bolsa grande y una chica. Abraza un libro grueso con pastas rojas. Azota la puerta. Camina trastornada. Conforme camina se va tranquilizando. Un HOMBRE ve a la distancia a ROSAMARTA y empieza a seguirla; cuando se aleja de él, peste hace señas a otro HOMBRE para que la siga. Los HOMBRES se relevan en la persecución. ROSAMARTA percibe a los HOMBRES, pero cada vez que voltea, no hay nadie. Camina más rápido, siente que la siguen, se encuentra con la mirada de uno. Corre. La persiguen. Aparecen y desaparecen. Llega a una puerta desconocida y cuando va a tocar una mano se lo impide. (320-321)

El ladrón huye por las calles repletas de gente, el deportista que sale a correr se expone a ser asaltado, las mujeres son, en general las víctimas. El paso del tiempo es inminente, así como la misma violencia; la única razón, una ciudad vertiginosa y caótica, llena de historias, neurosis y

paranoia.

EL ADENTRO

Mientras en las obras anteriores la violencia se restringía al exterior, (por ejemplo César Rubio en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli es asesinado en el momento en que sale de casa) en este nuevo teatro los espacios interiores pierden los atributos de seguridad, certidumbre y principalmente de feminidad que poseían antes. La casa era la protección en contra de los embates masculinos, ahí se conservaba el honor, se reproducían los valores, se defendía al débil, se resguardaba la víctima. Dentro de la vecindad de *Los signos del zodiaco* los personajes permanecían protegidos de los embates ciudadanos de la violencia, los maltratos eran recibidos por los trabajadores en *Los albañiles* en el afuera, la cocina –qué más femenino puede ser este espacio- guarda a la mujer de César Rubio, así como su conciencia (*El gesticulador*).

No podemos negar que muchas obras precisamente se distinguían por esa trasgresión del espacio exterior al interior, sin embargo ahora la violencia nace del interior, se forja desde el mismo personaje víctima que ya no soporta su situación y se trastorna, desequilibra su espacio y lo violenta. Ahora, esta diferencia evoluciona de manera relevante, el adentro ya no es invulnerable, ni inviolable. Unos personajes se convierten en presas indefensas de otros, no se pueden resguardar de la maldad, la perversión y la injusticia, el espacio no guarece, expulsa para no sentir culpabilidad. El hogar deja de serlo.

Los personajes de *Grito de silencio* son llevados al extremo por las circunstancias de

pobreza y desconcierto en la que viven, por ello el espacio interior implica la misma lucha por la supervivencia que el exterior, ahí dentro existe igual violencia que afuera. Un cuarto estrecho, en donde conviven cuatro personas, se ve aún más reducido por la pobreza, el sexo animalizado, la desesperación. Los personajes son agredidos en el exterior y en el interior; no tienen refugio, deben vivir al día, para proteger su vida, sus paupérrimos ingresos, sus humildes y contadas posesiones, afuera y adentro. Y así el clímax de la obra constituye la salida explosiva de la presión sufrida por los personajes. Temo, el hijo de Chole descubre que su padrastro trata de violar a su hermana y lo asesina:

Cambio de luz en la casa

VICTORINO está en la cama derribado sobre LETICIA, quien trata de resistirse, pero poco a poco es sometida. (...)

LETICIA: ¡Viejo cochino!

VICTORINO: Si quieres nos largamos pa'l carajo, los dos solitos

LETICIA: ¡Que no! (*Grita*) ¡Temo, Temo!

VICTORINO: Vámonos pa' Veracruz... tú yo

Entra TEMO sin ser visto, ve lo que ocurre. CHOLE está oculta mirando todo. TEMO
va hacia la cama.

VICTORINO: Tú si eres mujer y ya eres mía

TEMO toma un machete, parece que CHOLE va a intervenir y se arrepiente, retrocede cuando TEMO deja caer el machete sobre VICTORINO.

Cambio de luz

TEMO: (*Furioso descarga el golpe mortal*) ¡Noooo! (256)

En *Amsterdam bulevar* el personaje supone su seguridad en el adentro, de modo que lo hace suyo, la configuración descriptiva incluso hace parecer como si los espacios interiores fueran parte orgánica de él mismo:

SALVADOR: Cuántos años viviste aquí mi Gabb... ¿Más de quince? Toda una vida... grabada en cada rincón. En los marcos de las puertas, en las llaves de la tina, en el flotador del excusado. (87)

El adentro constituye su protección, su vida. Todos los elementos que lo componen, libros, revistas, cassettes, ropa, adornos, conforman su existencia; no obstante ahora tendrá que empacarlos -en el mejor de los casos- o deshacerse de ellos. Las cajas contienen su vida, por ello le causa tanta angustia empacar, salir implica exponerse de nuevo, llegar a otro lugar entraña incertidumbre.

Coca light mantiene esa sensación de vacío, que explicamos anteriormente con respecto del afuera, en el adentro, las descripciones son escasas y la escenografía es redundante para las dos historias que se representan:

En el interior una mesa, cuatro sillas, sofá y una televisión grande en donde eventualmente vemos proyectadas imágenes de actores tomadas por una cámara de circuito cerrado. La acción se desarrolla en un espacio correspondiente a dos departamentos. (353)

La gente no sale de sus reducidos huecos, el miedo a salir los mantiene adentro y ahí donde están más vulnerables al mal, a la violencia del otro, de sí mismos. Estos espacios no cumplen con su función primordial de habitación, se convierten en el territorio del crimen, de la intimidación. La violencia nace en el interior como reflejo de los victimarios y las víctimas no

siempre pueden eludir el peligro inminente que causa quedarse en un espacio cerrado:

VOZ DE RENÉ: Todos se alocaron, hubo balazos, creo que se fue la luz, ya no me acuerdo muy bien, si me escapé por la cocina o salté por la ventana mientras estaba todo el desmadre... No sé... todo el tiempo escucho la motosierra, perros ladrando que me persiguen, balazos, sirenas de patrullas... (*Coca Light*, 365)

Los personajes ya vacíos, desprotegidos, se han desentendido de su espacio, ya no sienten, están desencantados porque nadie los acoge, todo constituye una lucha por sobrevivir dentro de esa violencia extrema:

PAULA: No soy tan simple... Creo que estoy muerta... Hablo y hablo pero nadie me escucha... Dame un balazo... Quiero escuchar o sentir algo... (382)

En este texto los medios de comunicación se presentan como una fuerte influencia sobre la sociedad ya desconfiada y así crear aún más consternación aún, incluso para los personajes violentos implica esa amenaza constante:

PAULA: ¿Has escuchado las noticias?

LEÓN: A cada rato.

PAULA: Está cabrón.

LEÓN: Pinche mundo, está bien jodido... Y nosotros también... Ya nos están pisando los talones.

La televisión, entonces, representa un signo importante. Los mismos personajes ya se han dado cuenta que los asesinos, los cabecillas de las bandas criminales, los corruptos, pertenecen a las mismas autoridades oficiales y la mejor manera para que se conozca es a partir de ironizar la

participación de la televisión.

VOZ DEL CONDUCTOR: Nuevos golpes a la delincuencia organizada, el recién nombrado procurador de justicia capitalino informó que hoy dismantelaron en un operativo a peligrosa banda de secuestradores y robautos. Asimismo aseguró en conferencia de prensa, esta tarde, que uno de sus siguientes pasos es acabar con la prostitución infantil y regular, las zonas de tolerancia, así como la prostitución en la vía pública, con una nueva política, dijo, de cero tolerancia. En otras noticias...

La televisión se apaga tras un disparo, la escena se oscurece y vemos múltiples ráfagas de fuertes disparos. Telón (389)

La situación con *Ciudad en pedazos* resulta muy peculiar pues no exhibe ningún espacio interior, esto implica que los vacíos en su configuración descriptiva nos expresan más que si se presentara un sistema complicado de signos. La falta de espacios internos nos lleva a pensar precisamente en que ningún “adentro” representa protección para los personajes urbanos. La escenografía anuncia:

Una ciudad con puertas y ventanas, esquinas, puentes encontrados con escaleras, calles a ningún lugar, terreno baldío, azotea, un gran anuncio circular de cerveza Corona, edificios, calle, mucha calle. (317)

Y sin embargo los personajes nunca se desarrollan en el interior, la configuración descriptiva nos hace percibir esa vulnerabilidad de los espacio abiertos y al mismo tiempo esa inestabilidad e inseguridad de no poder refugiarse en un adentro. Todos caminan, corren, golpean, gritan con desesperación por no tener ningún lugar para esconderse, para protegerse. El signo vacío

implica entonces más violencia todavía.

EL MÁS ADENTRO. EL METRO

Finalmente, haremos una mención especial de un espacio interior muy importante para la ciudad de México, el metro, tratado especialmente en *Inversión térmica*, de Luis Mario Moncada. Esta obra se divide en tres partes. La primera expone la lucha de un policía por no dejar suicidarse a una mujer; en la segunda, un par de adolescentes llegan a las vías del metro después de un suicidio para robarse alguna parte del cadáver, sólo por diversión; la tercera es un juego coreográfico y poético, mientras un hombre declama “Mirándola dormir” de Homero Aridjis, una mujer permanece acostada en las vías, como si estuviera dentro de un féretro y reza, al mismo tiempo unos hombres se van arrojando a las vías semeando una danza. El título *Inversión térmica* se usa como juego para explicar la “epidemia” de suicidios en el metro, los personajes discuten al respecto y parece no haber respuestas. Pero, a manera de signo redundante con otras obras, encontramos que el argumento se encuentra en la extrema violencia vivida en el afuera; cuando los personajes no poseen ninguna posibilidades de expulsarla entonces se revierte, esa energía acumulada regresa a ellos mismos y la violencia cobra víctimas.

BIBIS: Hay una cosa que no entiendo.

ANGULO: ¿Qué cosa?

BIBIS: ¿Es una epidemia o algo así?

ANGULO: No seas pendejo.

BIBIS: Pendejo tú. ¿Entonces qué es?

ANGULO: Es la inversión térmica

BIBIS: ¿La inversión térmica? Si esa madre nomás mata pajaritos.

ANGULO: Sí pero dicen que este año pegó duro. (25)

El espacio, en esta obra, nos muestra las sensaciones que se producen al estar dentro de los andenes del metro, muchos metros debajo del nivel de la calle. La configuración descriptiva presenta no sólo adjetivos sino representaciones audiovisuales, de modo que el sistema que se construye desde el primer momento conecta con una ambientación espacial conocida por los ciudadanos. Espacio cerrado, aire viciado, luz artificial mezclada con oscuridad.

Durante las llamadas el escenario permanece vacío, aunque iluminado. Momentos antes de la tercera, el espacio comienza a oscurecer lentamente, mientras a lo lejos se escucha el ulular del convoy cada vez más cerca de la estación. Cuando el escenario se ha oscurecido completamente, el ruido comienza a saturar las bocinas, lo cual coincide con el sonido del convoy al pasar junto al andén. De entre el ruido sobresale un grito desgarrador, el rechinido inmediato de las llantas, el impacto seco y los gritos aterrados de los pasajeros al darse cuenta del horror. (17)

La violencia aparece desde el inicio; el suicidio, un fenómeno supuestamente individual, en el metro se convierte en una exhibición pública para demostrar la desesperanza y la desesperación de los habitantes de la ciudad. Una sinécdoque representativa del deseo secreto recóndito de cada uno de nosotros, morir frente a una multitud para demostrarle a la ciudad el daño que nos hace. Este espacio interno, fuera de casa, pero confinado, se convierte en el reflejo de las frustraciones urbanas; llegar a un lugar, trasladarse, implica también cambiar de espacio, sin embargo se presenta como una metáfora de la misma ciudad, por más que hagamos por salir

de ella, no podremos, viajaremos, pero siempre regresaremos al mismo punto; de modo que el metro resulta la única salida, un suicidio soluciona el estrés, la pobreza, el vacío, la violencia... Al respecto Carlos Monsiváis nos dice:

El Metro es la ciudad, y en el Metro se escenifica el sentido de la ciudad, con su menú de rasgos característicos: humor callado o estruendoso, fastidio docilizado, monólogos corales, silencio que es afán de comunicarse telepáticamente con uno mismo, tolerancia un tanto a fuerzas, contigüidad extrema que amortigua los pensamientos libidinosos, energía que cada quien necesita para retenerse ante la marejada, destreza para adelgazar súbitamente y recuperar luego el peso y la forma habituales. En el Metro, los usuarios y las legiones que los usuarios contienen (cada persona engendrará un vagón) reciben la herencia de corrupción institucionalizada, devastación ecológica y supresión de los derechos básicos y, sin desviar la inercia del legado, lo vivifican a su manera. El “humanismo del apretujón”. (p. 111)

Este espacio se convierte en el inframundo, un lugar oscuro que, a pesar de las oleadas de gente, es solitario, igual que la vida cotidiana dentro de una ciudad. Elementos como luz y oscuridad indican ese desequilibrio emocional al que nos vemos obligados por la vida diaria, a veces entendemos, otras nos quedamos en las sombras, a veces hay dinero, otras morimos de hambre, unas nos hacen justicia, otras sufrimos la impunidad, la corrupción. El sonido también constituye un mecanismo importante para la descripción del espacio. Del sonido bajo, hasta la “saturación” de las bocinas, implica la lejanía o cercanía del convoy del metro, lo cual nos lleva a percibir esa red de túneles laberínticos que conforman las tripas de la ciudad donde el individuo se pierde y se encuentra, se esclaviza y se libera.

Iluminación. Nuevamente la MUJER en la misma posición. La escena es sin sonido.

Luego de algunos segundos de inmovilidad, ella por fin se arroja a las vías. Cae parada. Se descubre así misma bajo el andén y siente cierta sorpresa. Voltea hacia el público y desde ese momento no dejará de mirar fijamente hacia delante, como con la vista fija en las llantas del tren. La carga de la escena se concentra en su cuerpo y su rostro, que lenta, muy lentamente, se van contrayendo mientras pareciera que el convoy se encuentra a sólo unos metros de hacerla cachitos. Oscuro final. (33)

Como vemos, el metro de la ciudad de México se ha constituido en un espacio común en nuestro imaginario colectivo, las canciones populares también han tocado este tema. Café Tacuba, un grupo de rock mexicano, muestra el espacio del metro igualmente confinado y en donde se puede uno perder si se cae ahí:

Me metí en un vagón del metro
y no he podido salir de aquí.
Llevo más de 3 ó 4 meses
viviendo acá en el subsuelo.
Zócalo, Hidalgo, Chabacano
he cruzado un millón de veces.
He querido salir por la puerta
pero siempre hay alguien que empuja,
para adentro.

Y cuando en las noches pienso yo en ti
sé que tú te acuerdas de mí,
pero aquí atrapado en este vagón

no sé si volveré a salir.

Como pastillas, paletones, chocolates, chicles y salvavidas.

Tengo ya 6 juegos de agujas, 8 cutters, y encendedores (de sobra).

Creo que me ha crecido ya el pelo con la barba y las arrugas.

No sé cuando es de día y de noche

No sé si llevo 100 años (aquí dentro).

Y cuando en las noches pienso yo en ti

sé que tú te acuerdas de mí,

pero aquí atrapado en este vagón

no sé si volveré a salir.

Y hay veces que te empiezo a extrañar y me dan ganas de llorar,

pues tu cara no puedo recordar

y no se si te vuelva a besar. (Café Tacuba, 1994)

En conclusión, la calle, en cada una de estas obras, representa un espacio caótico que con sus luces de neón confunde y deslumbra, y sin importar si los personajes son marginados o parte del *stablishment*, todos están expuestos a ser vejados, lastimados o incluso asesinados por oscuras fuerzas de la noche. Un espacio vacío, inseguro e inestable en donde las agresiones comunes de cualquier ciudad se transforman en violencia extrema, asesinatos, crímenes y



suicidios con gran lujo de crueldad, detrás de ellos obviamente la pobreza, la desesperación y el vacío conforman un espacio terrorífico.

Por otro lado el adentro observamos ese cambio en la configuración descriptiva que subvierte la metaforización del afuera peligroso vs. el adentro protector por un afuera sumamente peligroso vs. un adentro igualmente amenazador; el origen de esta inversión nace de la misma sociedad que ya no soporta. El sistema signico aquí presentado evidencia, entonces, como causas obvias de la violencia en las grandes ciudades –en este caso México- la búsqueda de la estabilidad económica, la sobrepoblación, la falta de educación, el deterioro de la calidad de vida, el decaimiento del estado paternalista, las migraciones, el incremento de economía informal, la desmejora de servicios públicos, la corrupción, la impunidad, el narcotráfico entre otras.

Los autores implícitos que crearon estas configuraciones descriptivas ven como necesidad evidenciar este vacío del ser humano representado en su espacio. La soledad, el abandono en las calles se ha deslizado a los espacios internos, hemos perdido la certidumbre de un lugar seguro, interior, nuestras casas se convierten así en espacios intimidantes.

Fuentes:

Carballo, Emmanuel y José Luis Martínez (comp.) *Páginas sobre la ciudad de México*, México: Consejo de la crónica de la ciudad de México, 1988.

Fundación Mexicana para la Salud Centro de Economía y Salud. *Análisis de la magnitud y costos de la violencia en la Ciudad de México*, Washington: Banco interamericano de desarrollo, 1998. Recuperado el 23 de abril del 2008, de <http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=787956>.

Monsiváis, Carlos. “La hora del transporte. El metro: viaje hacia el fin del apretujón” en *Rituales del caos*, México: Era, 1995.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: UNAM/Siglo XXI, 2001.

Rascón Banda, Víctor Hugo. (selecc. y prol.) *Ciudad en el teatro*, México: Juan Pablos /Secretaría de cultura del Gobierno del Distrito Federal, 2002.

Olmo, Rosa del. “Ciudades duras y violencia urbana” *Nueva Sociedad*, núm. 167, mayo-junio 2000, pp. 74-86. Recuperada el 23 de abril del 2008 de <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Ciudades%20duras%20y%20violencia%20urbana.pdf>