

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ (UNIOESTE)  
CAMPUS FOZ DO IGUAÇU  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO, STRICTO SENSU, EM SOCIEDADE,  
CULTURA E FRONTEIRAS**

**JOSÉ RAMÓN CASTILLO FERNÁNDEZ**

**CORPO AUSENTE COMO REPRESENTAÇÃO NO “TEATRO DEL NORTE”:  
CARTOGRAFIA DA FRONTEIRA MÉXICO/ESTADOS UNIDOS DESDE A  
OBRA DE MANUEL TALAVERA TREJO**

**FOZ DO IGUAÇU  
2024**

**JOSÉ RAMÓN CASTILLO FERNÁNDEZ**

**Corpo ausente como representação no Teatro del Norte: Cartografia da fronteira México-Estados Unidos desde a obra de Manuel Talavera Trejo**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras – Mestrado e Doutorado, do Centro de Educação Letras e Saúde, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ou Doutor em Sociedade, Cultura e Fronteiras.**

**Área de concentração: Sociedade, Cultura e Fronteiras**

**Orientadora: Profa. Dra. Cleiser Schenatto Langaro.**

**FOZ DO IGUAÇU  
2024**

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Castillo Fernández, José Ramón

CORPO AUSENTE COMO REPRESENTAÇÃO NO "TEATRO DEL NORTE":  
CARTOGRAFIA DA FRONTEIRA MÉXICO/ESTADOS UNIDOS DESDE A OBRA  
DE MANUEL TALAVERA TREJO / José Ramón Castillo Fernández;  
orientadora Cleiser Schenatto Langaro. -- Foz do Iguaçu,  
2024.

223 p.

Tese (Doutorado Campus de Foz do Iguaçu) -- Universidade  
Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de  
Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras, 2024.

1. Teatro del Norte do Mexico. 2. Corpos ausentes. 3.  
Cultura popular. 4. Fronteiras. I. Schenatto Langaro,  
Cleiser , orient. II. Título.

**CASTILLO, J.R. Corpo ausente como representação no Teatro del Norte: Cartografia da fronteira México-Estados Unidos desde a obra de Manuel Talavera Trejo.** n° de folhas 223. Tese Doutorado em Sociedade, Cultura e Fronteiras – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientador: Profa. Dra. Cleiser Schenatto Langaro. Foz do Iguaçu, 2024. JOSÉ RAMÓN CASTILLO FERNÁNDEZ.

Aprovado em 10/05/2024 .

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Cleiser Schenatto Langaro  
(Orientadora) Universidade Estadual  
do Oeste do Paraná - Unioeste**

---

**Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
(Membro titular - Professor da UNIOESTE)**

---

**Prof. Dr. Narciso Telles  
Universidade Federal de Uberlândia  
(Membro titular - Professor de outra Universidade)**

---

**Prof. Dr. (a) Rocco Mangieri  
Universidade de Los Andes  
(Membro titular - Professor de outra Universidade)**

---

**Profa. Dra. Luciana Vedovato  
(Membro suplente - Professor da  
UNIOESTE) Universidade Estadual do  
Oeste do Paraná – Unioeste**

---

**Prof. Dr. Emerson Peretti  
(Membro suplente - Professor da  
UNILA) Universidade Federal da  
Integração Latinoamericana**

**A Manuel.....**

## AGRADECIMENTOS

Sempre grato com a Maestra Rosa María Saéñz esposa de Manuel, que me ofereceu o material desinteressadamente para desenvolver a pesquisa.

À família Talavera Saéñz pela recepção do trabalho.

A Yuyu por me acompanhar nesta caminhada, em meio dos chinitos e as explosões emocionais.

A Cleiser que aceitou orientar a pesquisa... e, o mais importante, por ser corajosa demais ao ler esse delírio que tenha guardado, além de me apoiar a revisar todos os detalhes gramáticos e teóricos. A minha admiração e gratidão. Grato pela sua amizade.

Alonso López da Companhia Lunajero Teatro de Chihuahua, por digitalizar e me enviar os textos de Manuel.

... e sempre grato de Marguerite Yourcenar, Nietzsche, Albert Camus, Heitor Villalobos, Tarsila do Amaral, Dinorá de Carvalho, Duchamp, Reverón, Aristóteles, Bach, Homero e Shakespeare.

Ah... que bonito es Chihuahua!!!

Junto a la muerte serpenteaba en los caminos y en las aguas,  
se enredaba en las casas blancas, envolvía los rostros como una niebla:  
¡el miedo!

Canto del Quetzaltótl  
Manuel Talavera Trejo

¿A poco crees que de veras el muerto vino a protestar?

Sofia em *El clarín de la noche*  
Manuel Talavera Trejo

CASTILLO, J.R. **Corpo ausente como representação no Teatro del Norte: Cartografia da fronteira México-Estados Unidos desde a obra de Manuel Talavera Trejo.** n° de folhas 223. Tese Doutorado em Sociedade, Cultura e Fronteiras – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientador: Profa. Dra. Cleiser Schenatto Langaro. Foz do Iguaçu, 2024.

## RESUMO

Manuel Talavera Trejo (1949-2017), dramaturgo mexicano do movimento artístico *Teatro del Norte*, cria uma estética baseada nos corpos ausentes como resultado da dinâmica fronteiriça entre México-Estados Unidos. O dramaturgo apresenta elementos repetitivos da cultura popular que, baseados em Valenzuela (2020), são uma referência aos territórios que incluem as formas de organização dos habitantes (língua, tradições, imaginários, etc.), assim como expõem a violência, os conflitos de segurança e os problemas históricos de conformação do território. Nesse sentido, a pesquisa aqui desenvolvida procurou fazer uma cartografia interdisciplinar da visão do autor sobre essa fronteira, desde suas principais obras, para entrar em temáticas que misturam o contexto fronteiriço e a ficção. O objetivo principal foi o de propor uma cartografia da fronteira México e os Estados Unidos apartir da representação do corpo ausente como categoria estética, tomando como referência a obra teatral de Manuel Talavera. As peças selecionadas para este recorte são aquelas escritas ou dirigidas entre os anos 1999-2014, justificadas metodologicamente no período de tempo em que o autor desenvolve a categoria estética como consequência da violência experimentada na região. Segundo Geirola (2018, p. 93) os vazios discursivos no teatro de fronteira do norte do México são tão repetitivos que assumem, não só estas formas de criação do marco delimitado, mas também sua expansão para outras manifestações artísticas pela fronteira física do território com os Estados Unidos. Os estudos desenvolvidos para esta tese sobre o corpo ausente como categoria estética resultam em uma ferramenta que permite fazer uma cartografia do imaginário da violência, expondo esta relação do autor sobre as temáticas como o vazio pela morte, a incerteza do deserto e a viagem sem ponto de chegada. Desenvolver a pesquisa sobre a obra de Manuel Talavera permitiu articular uma metodologia necessária para estudar as fronteiras do norte de México e pode ser aplicada em diferentes regiões da América Latina.

**PALAVRAS CHAVES:** Teatro del Norte, corpos ausentes, cultura popular, território, fronteiras, Manuel Talavera.

CASTILLO, José Ramón. **Absent body as a representation at Teatro del Norte: Cartography of the Mexico-United States border since the work of Manuel Talavera Trejo.** N° de folhas 223. Thesis Doctorate in Society, Culture and Frontiers- State University of Western Paraná. Supervisor: Profa. Dra. Cleiser Schenatto Langaro. Foz do Iguaçu, 2024.

## **ABSTRACT**

Manuel Talavera Trejo (1949-2017), a Mexican playwright from the Teatro del Norte artistic movement, creates an aesthetic based on absent bodies as a result of the current border dynamics between Mexico and the United States. The playwright presents repetitive elements of popular culture that, from Valenzuela (2020), includes forms of organization of inhabitants (language, traditions, imaginaries, etc.), to exposing violence, security conflicts and historic problems in histories of territorial formation. In this sense, the investigation developed here seeks to create an interdisciplinary cartography of the author's vision on this border, based on his main works, to delve into themes that cross border context and fiction. The main objective was to propose a cartography of the border between Mexico and the United States, based on the representation of the absent body as an aesthetic category, taking as a reference the theatrical work of Manuel Talavera. The selected works are those written or directed between 1999 and 2014, justified methodologically in the period of time in which the author develops the aesthetic category as a consequence of the violence experienced in the region. According to Geirola (2018, p. 93), the discursive voids in the border theater of northern Mexico are so repetitive that they assume, not only these forms of creation of the delimited landmark, but also its expansion to other artistic manifestations across the physical border of the territory with the United States. The studies developed for this thesis on the absent body as an aesthetic category result in a tool that allows a cartography of the imaginary of violence, exposing the author's relationship with themes such as emptiness due to death, the uncertainty of the desert, and the journey without a point of arrival. Developing research on Manuel Talavera's work allowed us to articulate a methodology necessary to study the borders of northern Mexico that can be applied to different regions of Latin America.

**KEYWORDS:** Teatro del Norte, absent bodies, popular culture, territory, borders, Manuel Talavera.

**CASTILLO, J.R. Cuerpo ausente como representación en el Teatro del Norte: Cartografía de la frontera México-Estados Unidos desde la obra de Manuel Talavera Trejo.** n°. 223. Tesis Doctorado en Sociedad, Cultura y Fronteras-Universidad del Estado del Oeste del Paraná. Tutora: Profa. Dra. Cleiser Schenatto Langaro. Foz do Iguaçu, 2024.

## **RESUMEN**

Manuel Talavera Trejo (1949-2017), dramaturgo mexicano del movimiento artístico Teatro del Norte, crea una estética basada en cuerpos ausentes como resultado de la actual dinámica fronteriza entre México y Estados Unidos. El dramaturgo presenta elementos repetitivos de la cultura popular que, a partir de Valenzuela (2020), incluye las formas de organización de los habitantes (lengua, tradiciones, imaginarios, etc.), además de exponer las violencias, los conflictos de seguridad y problemas históricos de la formación territorial. En este sentido, la investigación aquí desarrollada buscó crear una cartografía interdisciplinaria de la visión del autor sobre esta frontera, a partir de sus principales obras, para adentrarse en temas que mezclan el contexto fronterizo y la ficción. El objetivo principal fue proponer una cartografía de frontera entre México y Estados Unidos, basada en la representación del cuerpo ausente como categoría estética, tomando como referencia la obra teatral de Manuel Talavera. Las obras seleccionadas son aquellas escritas o dirigidas entre los años 1999-2014, justificadas metodológicamente en el período de tiempo en el que el autor desarrolla la categoría estética como consecuencia de la violencia vivida en la región. Según Geirola (2018, p. 93) Los vacíos discursivos en el teatro fronterizo del norte de México son tan repetitivos que asumen no sólo estas formas de creación del hito delimitado, sino también su expansión a otras manifestaciones artísticas a través de la frontera física del territorio con Estados Unidos. Los estudios desarrollados para esta tesis sobre el cuerpo ausente como categoría estética, resultan como herramienta que permite una cartografía del imaginario de la violencia, exponiendo la relación del autor con temas como el vacío por la muerte, la incertidumbre del desierto y el viaje sin un punto de llegada. Desarrollar una investigación sobre la obra de Manuel Talavera nos permitió articular una metodología necesaria para estudiar las fronteras del norte de México y que puede ser aplicada a diferentes regiones de América Latina.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro del Norte, cuerpos ausentes, cultura popular, territorio, fronteras, Manuel Talavera.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Capa do Número Especial da Revista Proyecto FRONTERAS (2018) .....	21
Figura 2 Capa de Novenario (1994) .....	33
Figura 3 Manuel Talavera em Rompecabezas (2015) .....	50
Figura 4 Manuel Talavera, foto sem data facilitada pela Maestra Rosa Maria Sáenz ...	55
Figura 5 Capa do Livro Teatro de Frontera 4. 1999 .....	70
Figura 6 Partitura de Amore de Lejos de Manuel Talavera (1999) .....	76
Figura 7 Amores de Lejos (2017) Grupos Lunajero Teatro y Stand By Teatro.....	78
Figura 8 Los Desaparecidos 2004. Jim ApRoberts. Los Ángeles-California. ....	83
Figura 9 Capa da publicação de Canción de Cuchillo Parado. 2004 .....	92
Figura 10 Canción de Cuchillo Parado (2018) Direção: Roberto Robles-Campos .....	97
Figura 11 Capa do livro Noche de Albores (1997) .....	100
Figura 12 Ilustração de Donde canta la gallina de primeira publicação de 1998 .....	116
Figura 13 Capa do livro Mi Dulce Compañía e Libranos del Mal (2009) .....	120
Figura 14 Donde canta la gallina (2015) Compañía Traspunte Teatro" .....	127
Figura 15 Mi Dulce Compañía (2005). ....	132
Figura 16 Manuel Talavera em Rompecabezas (2015) foto de Rubén Jordán .....	138
Figura 17 Publicação de Clarín de la Noche (2003) .....	140
Figura 18 Clarín de la Noche (2019). Direção: David Alcalá .....	142
Figura 19 Libranos del Mal (2007) edição da editorial Paso de Gato .....	146
Figura 20 Capa do livro Territorio Teatral (2013) .....	166
Figura 21 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáenz .....	186
Figura 22 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáenz .....	188
Figura 23 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáenz.....	191
Figura 24 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáenz.....	196
Figura 25 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáenz.....	205

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1. CORPO E CORPOREIDADES NO “TEATRO DEL NORTE”.....</b>	<b>21</b>
1.1. Corpo como espaço estético.....	22
1.2. A questão do corpo.....	45
<b>2. FRONTEIRAS, CORPOS, TERRITÓRIOS E DESTERRITORIALIDADES NO “TEATRO DEL NORTE” .....</b>	<b>55</b>
2.1. Teatro del norte.....	56
2.2. Corpo e território em Manuel Talavera Trejo .....	70
2.3. Fronteira como espaço de criação discursiva.....	72
2.4. Fronteira como desejo do Outro.....	77
2.5. Fronteira como território imprevisível .....	80
2.6. Uma ideia final, que deixa aberta a discussão.....	81
<b>3. PEGADAS FRONTEIRIÇAS DOS CORPOS AUSENTES NA POÉTICA TEATRAL DE MANUEL TALAVERA TREJO.....</b>	<b>83</b>
3.1. Primeira pegada: o problema do território fronteiriço nas obras Canción de Cuchillo Parado (2003) e Noche de Albores (1997) .....	88
3.1.1. Cancion de Cuchillo Parado .....	90
3.1.2. Os irmãos Albores .....	98
3.1.3. Território e o desejo do Outro .....	102
3.1.4. Deslocamentos e territórios instáveis .....	107
3.1.5. Qual Fantasma? .....	112
3.2. Segunda pegada, a cultura popular: Donde canta la gallina (1999), Mi Dulce Compañía (2009) .....	115
3.2.1. Contexto, cultura e o corpo feminino .....	115
3.2.2. Discursos introjetivos e projetivos .....	122
3.2.3. E... a Cultura Popular? .....	128
3.2.4. Mulheres que falam sobre feminicídios .....	129
3.2.5. A fronteira cultural que mortifica o corpo .....	131
3.2.6. Cadê o corpo feminino? .....	137
3.3. Terceira pegada, os corpos ausentes: El Clarín de la noche (2003) e Líbranos del mal (2010) .....	138
3.3.1 Fantasma lacaniano no corpo e a repetição .....	141
a) Primeiro a articulação da lógica do fantasma .....	146
b) Segundo, a estrutura do fantasma .....	149

c) Terceiro e quarto, a lógica do fantasma e o universo do discurso.	151
d) Quinto, a função da escrita além da linguagem .....	154
3.3.2. Corpos ausentes .....	155
3.3.3. Final do corpo ausente? .....	164
<b>4. METALINGUAGEM, UMA PROPOSTA DE TALAVERA .....</b>	<b>166</b>
4.1. Corpos que se atualizam? .....	171
4.2. Corpos Fronteira .....	172
4.3. Linguagem corporal como dispositivo de criação em Talavera .....	174
4.4. Corpo/Território/Desterritorialização .....	179
4.5. Corpo/Inovação/Construção Poética em Talavera .....	182
4.6. Finalmente é Metalinguagem em Talavera .....	184
<b>5. MANUEL TALAVERA TREJO Y LA EXISTENCIA COTIDIANA....</b>	<b>186</b>
5.1 O autor e a FRONTEIRA .....	188
5.2. As FRONTEIRAS de Talavera .....	193
5.3. Peças que se fundem entre Letra e Cena .....	195
5.4. Um encerramento momentâneo antes do apagão final .....	196
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>197</b>
<b>GLOSSÁRIO.....</b>	<b>206</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>210</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>218</b>

## INTRODUÇÃO

### **Teatro, fronteiras... ausências.**

O corpo ausente no teatro de Manuel Talavera Trejo (1949-2017), como representação da fronteira norte do México, nos permite fazer uma cartografia do espaço para compreender as mobilidades e dinâmicas dos territórios e as migrações. Dessa maneira desenvolvemos duas linhas de pesquisa, as quais são: num primeiro plano o trabalho estético proposto pelo artista, junto a sua vinculação com o movimento *Teatro del Norte*, e, como segunda linha, a leitura interdisciplinar das vinculações da arte com o território, para aprofundar na conformação de uma cultura que se debate entre duas nações, possibilitando inúmeros estudos.

Nosso principal objetivo consiste em abrir uma linha metodológica para avaliar, analisar e refletir sobre as obras de Manuel Talavera Trejo, que trabalhou mais de quarenta anos em Chihuahua, criando e produzindo montagens de teatro de sua autoria com múltiplas temáticas, em sua maioria referente ao contexto de fronteira, além de se preocupar com a formação de atores, diretores e dramaturgos. Cabe destacar que esse labor lhe permitiu ser reconhecido com o prêmio Nacional de Dramaturgia Emilio Carballido, em 1997, compondo um legado que foi aqui analisado, assim como sua repercussão nas gerações contemporâneas. De igual maneira, considero o trabalho realizado em 2018, pois coordenei, em homenagem ao autor, o número especial da *Revista Fronteras – México*, com o apoio da Maestra Rosa Maria Saénz, esposa de Manuel Talavera. Nesta oportunidade participaram os pesquisadores mexicanos Rocio Galicia, Enrique Mijares, Armando Partida, Hugo Salcedo, Raul Valles, com as pesquisadoras da Universidade Autônoma de Chihuahua, Laura Doci e Mabel Morales, ressaltando a influência de Talavera para seu contexto, em 2019, quando se organizaram, em Chihuahua, as *Jornadas Teatrales Manuel Talavera*, visando reunir anualmente grupos de pesquisadores e artistas para conversar sobre as linhas temáticas que surgem a partir dos trabalhos do autor.

Estamos diante de uma figura relevante que participou do movimento *Teatro del Norte*, focado no eixo *Chihuahua-Juarez-El Paso*, para refletir desde o teatro sobre os conflitos e elementos próprios da cultura fronteira e em especial a cultura *Ranchera*. Considero que essa é uma das razões mais fortes que me levam a

desenvolver a pesquisa no PPG Doutorado em Sociedade, Cultura e Fronteiras, da UNIOESTE no Estado Paraná, Brasil, pois estava procurando um elemento que permitiria entrar em sintonia com os estudos fronteiriços desde a arte e a literatura, especificamente, desde o teatro e as construções discursivas dos corpos que falam do contexto. Nesse sentido, a tese fornece um espaço para debater outras visões culturais, que talvez sejam particulares, mas podem ter aspectos que ajudem a sustentar uma epistemologia para compreender as fronteiras em outras latitudes do continente.

Podemos dizer que a obra de Manuel Talavera Trejo gera uma dinâmica conceitual de três linhas epistêmicas da fronteira, as quais são: 1) o corpo como construto de experimentação artístico teatral; 2) o território como espaço de observação, o qual fornece motivos para desenvolver trabalhos recriados na literatura e na arte; e, por último, 3) a fronteira como dinâmica que se movimenta e permite a aparição de inúmeros sistemas culturais. Sendo assim, compreender a dimensão da obra teatral de Manuel Talavera delimita o marco referencial no qual selecionamos as peças: *Noche de Albores*, de 1997, *Amores de Lejos*, *Donde canta la Gallina e Amnios* que pertencem à coleção *Teatro del Norte 4*,<sup>1</sup> publicadas pela Universidad Autónoma de Chihuahua em 1999, *Clarín de la Noche* de 2003, *Cancion de Cuchillo Parado*, de 2004, e complementando com *Mi Dulce Compañía* e *Líbranos del Mal* de 2010. Num espaço temporal de aproximadamente 15 anos, tais obras nos esclarecem a consolidação da poética de fronteira, cada vez mais complexa e reflete sobre temas de maior impacto cultural, desde as migrações transfronteiriças onde milhares de pessoas desaparecem atravessando diariamente o deserto, passando pelos conflitos das terras as críticas da cultura popular do norte, permitindo elaborar um discurso de corpos ausentes.

Outra fase que escolhi revisar, consistiu nas propostas teóricas publicadas em diversos artigos, que se deslocam em três eixos, denominados por Talavera de *Mecanismos de Fabulação*, *A verdade na cena* e a *Metalinguagem*, que descrevem a própria concepção do autor sobre seu processo criativo, em comparação com os outros autores de sua geração de *Teatro del Norte*. Tal recorte pode resultar arbitrário, mas estou procurando os fios narrativos que nos ajudem a compreender o contexto cultural que vai se renovando com o tempo.

---

<sup>1</sup>A pesquisa não é exclusiva das obras de Talavera que desenvolveu antes e depois da data, pois a poética do autor sofreu diferentes aspectos no espaço de 1976 até 2017, por isso fazemos a exceção que podem aparecer textos como *La Vuelta* (1986), *Novenario* (1991), entre outros que são textos importantes na produção de Talavera.

Ao revisarmos as datas de publicação das obras de Talavera, identificamos que desde finais do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI, a preocupação por uma representação da fronteira, de maneira clara, está latente. As obras evidenciam uma cultura sempre isolada pela violência do estado mexicano, que ainda não consegue controlar nem fornecer segurança para seus moradores. Contata-se a preocupação do autor em abrir uma leitura que vai se alinhar desde o trabalho em referência desta pesquisa, até as recentes produções de 2018. Por isso é preciso entender como foi dividido o trabalho para encontrar esta categoria do corpo ausente.

No primeiro capítulo, vamos relacionar o corpo na categoria de ausência e essa procura do território e da fronteira. Para iniciar é preciso definir o corpo como elemento de estudo e, para isso, Gustavo Geirola (2019) estabelece que o corpo constitui-se desde o mesmo espaço que ele delimita, ou seja, um mesmo corpo tem seu território e sua própria fronteira. Este enfoque de Geirola sobre os corpos provém da psicanálise, esta ciência fornece uma ferramenta que nos permite indicar uma primeira visão biológica dos corpos e uma segunda, a simbólica/imaginária, sendo esta última a que nos interessa para efeito de cartografar a construção do discurso estético teatral de Talavera.

No período entre 1974 até 2017 a produção de Talavera já se define como uma revisão do contexto fronteiro, a qual permite analisar a construção do imaginário que se expõe por desenhar mortos e fantasmas que retornam da escuridão, heróis que moram no limbo espacial, corpos que reclamam por seus fragmentos e reclamam pelos vazios históricos. As formulações de análise estão embasadas em propostas de leituras de Rocío Galicia (2013) sobre os fantasmas, “Santones”, “Coyotes”, “La Bestia” e os espectros aparecidos nas estradas do deserto, os quais Talavera recria como corpos ausentes.

Para Rocío Galicia (2013) os desaparecimentos de pessoas, na região de fronteira, entre México e Estados Unidos, obrigam os dramaturgos do *Teatro del Norte*<sup>2</sup> a denunciarem uma série de situações que desencadeiam a poética das ausências. Talavera entra em sintonia com dramaturgos como Elena Garro, Perla de la Rosa, Víctor Hugo Rascón Banda, Enrique Mijares, Hugo Salcedo, Antonio Zúñiga, Jissel Arroyo, alguns dos autores que abarcam esta temática de desaparecimentos violentos no deserto e na fronteira. Para entender as representações destes corpos ausentes na arte, dialogamos com pesquisadores como Rocco Mangieri (2010) e Gustavo Geirola (2018),

---

<sup>2</sup> Na pesquisa vamos marcar palavras específicas em itálica com a ideia de ressaltar termos que são únicos para diferenciar a região do norte.

pois eles fornecem uma leitura desde diferentes disciplinas para definir estas ausências como parte estética. Talavera produziu suas peças em um movimento estético-literário que denuncia os vazios decorrentes da violência e entra em contato com corpos transformados em fragmentos, espetros, deformações linguísticas, imposição de uma gramática caótica e a transgressão do texto escrito.

Nesse teor podemos entender que, ao construir a categoria dos corpos ausentes, precisamos denominar duas linhas claras - Território e Fronteira, para assim especificar que no *Teatro del Norte* existe uma complexa relação entre o discurso violento, que é simetricamente recriado pelos personagens de Talavera e os mundos paralelos que surgem pela impossibilidade de entender o que acontece nestes trânsitos cotidianos da migração, os mortos e as desapareições forçadas da região, como nos indica Rosa María Sáenz (2017).

Como parte final do capítulo, exploramos a poética teatral do norte, a qual nasce da necessidade de definir o corpo ausente como uma forma simbólica e a idealização dos desaparecidos pela violência no deserto e na fronteira. Essa poética compõe uma categoria arbitrária, mas não somente isso, senão que forma parte de uma estética recorrente. Por isso entendemos que Talavera adentra em determinados espaços representativos e, pela escritura literária, insere o corpo como sujeito individual, uma rede de inter-relações culturais que podem se representar como um coletivo de vozes que indicam o mesmo fato.

No segundo capítulo analisamos a representação da arte na fronteira norte, desde a definição do território, amparados nas pesquisas de Enrique Mijares (2023) e sua definição do *Teatro del Norte* e em uma categoria que está baseada no contexto histórico e cultural, em uma dinâmica que caracteriza a região desde os dois séculos anteriores. Além disso, as reflexões inserem uma prática social dos estados fronteiriços de México com os Estados Unidos, como a migração que se dinamiza constantemente. Nessa categorização podemos dizer que Talavera é parte deste grupo de dramaturgos de *Teatro del Norte*, adere com o leitmotiv, estrutura dramática, morfologia do texto, linguagem da região, ou seja, ele contribui na compressão, por meio da literatura, das marcas da cultura *norteña* e do *ranchero* que vive e se recria como variável permanente.

Diante desses aspectos, visamos desenvolver uma categorização do território nessa construção da categoria de corpo, nas obras de Talavera, e abrimos três blocos: o

primeiro, um território que nasce da paisagem, com a constante do deserto, os espaços entre o rural e o urbano, os migrantes e toda a cultura que ali se entrecruza; como segundo, aparece um território que gera um desejo do Outro<sup>3</sup> como espaço que coabita, ou como indica Gustavo Geirola (2018) um espaço em procura, sempre se movimentando. O termo “Outro”, oriundo da psicanálise, é pertinente, pois a configuração dos territórios marca essa definição como referência do transindividual. E no terceiro bloco, o território como faixa espacial ou de trânsito constante, ante a necessidade de estabelecer o Transfronteiriço e a Desterritorialização como constante na linguagem estética. De acordo com Manuel Valenzuela (2020), a faixa territorial das fronteiras é um espaço mutável que propicia o ambiente para a construção de uma cultura popular que se compõe de muitos estratos, onde um elemento depende do outro e que Talavera insere de maneira acertada dentro de suas obras.

Então, o território que aparece na obra de Manuel Talavera está configurado desde a cotidianidade, termo que usa a pesquisadora Rosa Maria Sáenz (2018) quando indica que esta poética se mistura com base no território - o deserto, as cidades, as migrações e os trânsitos culturais.

O terceiro capítulo apresenta a definição do espaço, no contexto da fronteira, como possibilidade de dinamizar a cultura popular (Valenzuela, 2020). Uma poética teatral que entra nesse espaço catalogado como indecifrável, a qual é indicada por Rocio Galicia (2017), Enrique Mijares (2018) e Susana Baez (2004) ao delimitarem as características do *Teatro del Norte*, o qual vive e se alimenta da fronteira entre os dois países. Para definir esta fronteira foi fundamental entender as dinâmicas próprias das regiões e como elas vão se relacionando. Igualmente foi necessário investigar e compreender imaginários da cultura popular, pois ela consegue cartografar as temáticas constantes no movimento teatral da fronteira.

Elaborei três factores temporais que denominei como “pegadas”, porque elas partem das lembranças de outros espaços e tempos elaborados desde uma construção discursiva que confronta ao leitor/espectador<sup>4</sup>. Cada “pegada” fala sobre um território, de uma cultura e de um corpo que pode estar delimitado por mundos que se constroem um ao lado do outro, os espectros que regressam para reclamar seus corpos, os

---

<sup>3</sup> Outro como alteridade baseada na fórmula lacaniana da existência do sujeito com referências ao que observa e é observado. Sobre a temática vamos abrir uma discussão nas próximas páginas.

<sup>4</sup> Em repetidas ocasiões vamos colocar esta forma gramática leitor/espectador para falar sobre o receptor das obras, pois em alguns casos falaremos de dramaturgia e outras das montagens de Talavera e de outros autores e diretores da região.

territórios entre o mundo de vivos, mortos e sonhos que conformam a fronteira como área violenta, tanto em discursos como em imagens, dinamizadas por motivos como a delinquência, as migrações ilegais, o narcotráfico e tudo o que este discurso traz consigo, desde os territórios de Tamaulipas até Baja Califórnia.

Por esta razão nasce a pergunta: esta fronteira que Talavera representa está só dentro do espaço territorial físico, ou talvez ela vá muito mais além de uma construção simbólica? A lógica destas poéticas é porque as personagens vivem em dois mundos paralelos que geram uma fronteira discursiva, como indica Hugo Salcedo (2021), estamos diante de uma poética que pode estar ou não entre os “vivos”. Está claro que este imaginário responde a uma cultura muito mais ampla da criação estética, e nesse termo vamos procurar outros dramaturgos e dramaturgas que possam ampliar as reflexões da pesquisa.

O capítulo em questão traz a definição desta fronteira, por isso vamos dividir em duas etapas: uma primeira física ou geográfica, e as definições que dela nascem, e uma segunda, fronteira como mundo de ficção. Esta última criada desde o relato que recolhe histórias do cotidiano e busca entrar nos mundos ficcionais, constitui-se como polifonia da cultura popular. A fronteira se transforma em um conjunto de elementos, estéticos, geográficos, históricos/sociais, que se delimitam de acordo às circunstâncias e necessidades de observação. Por isso, neste capítulo, entendemos que as definições para o termo fronteira não são únicas e exclusivas ou unilaterais, mas ao contrário, vamos desenvolvendo a possibilidade de uma teorização em diferentes áreas disciplinares.

Ao entender esta poética teatral de fronteira em Talavera, passamos para um quarto capítulo denominado como “Metalinguagem, proposta de Talavera”, categoria teórica que desenvolve para construir uma visão das dramaturgias de finais do século XX e princípios do XXI. Para ele, funcionam como um amálgama de ações que permite misturar os corpos que se entrelaçam com as dinâmicas culturais, e, portanto, da tecnologia, que mora em todo um conjunto de fatos que não temos certeza, se falam do físico ou vão para um mundo onde os corpos se fundem com as novas linhas de formas de convivência social. Esta categoria ajuda para compreender o panorama dessa linha entre ausência e incerteza do desaparecido, aspecto que Talavera mantém como constante em suas obras. Se tomarmos os aportes de Manuel Valenzuela (2020), sobre a cultura popular como elemento central da delimitação da fronteira e dos territórios, observamos que os corpos desaparecidos sempre estarão presentes no imaginário,

replicando as imagens na literatura e no teatro. Mijares (2007) serve de suporte ao colocar em discussão a categoria do *Realismo Virtual*<sup>5</sup> que Talavera acrescenta com o termo de Metalinguagem, baseado nas poéticas teatrais do *Norte*, senão que abarca a mistura da cultura como um estado híbrido cotidiano que permite olhar dentro da estrutura morfológica e conceitual das obras de teatro e entender o que habita nelas, pois Talavera não só é um dramaturgo que está ancorado em um estilo “costumbrista” ou naturalista do teatro, senão que está ante a ansiedade do momento ao recriar os mundos dos seus personagens. O Realismo Virtual junto à Metalinguagem resume tudo o que é o processo de construção das obras de teatro, os motivos que a criam, assim como as possibilidades de entender a mistura e a polifonia da cultura popular do Norte de México.

No capítulo cinco analisamos um Talavera que mora na fronteira e que vive do cotidiano, aparecem três Talaveras que se contradizem e se fortalecem ao mesmo tempo: o Talavera teatrista, o Talavera docente e o Talavera gestor do teatro na fronteira norte, além de deixar um extenso legado de alunos e criadores, também vemos que a poética do autor se manifesta em muitos artistas. Vamos descobrir que existe um Talavera que pode ser maleável, que não se localiza em uma linha única de criação, e que nessa pluralidade de escrita, constrói um espaço artístico para afiançar suas ideias, as quais reverberam nas publicações de suas obras e nas frequentes pesquisas que se desenvolvem na Facultad de Artes da Universidade Autónoma de Chihuahua sobre sua obra.

O corpo ausente como representação da fronteira no *Teatro del Norte*, cartografia da fronteira México/Estados Unidos, a partir da obra de Manuel Talavera Trejo, permite desenvolver diferentes olhares interdisciplinares para compreender os movimentos culturais e de convivência, além de expor as formas de organização da Fronteira, o Território, a Cultura Popular, até chegar ao teatral em uma mistura que permite fazer um panorama do contexto cotidiano. A poética de Talavera está imersa neste contexto cultural dinâmico e polifônico e aporta um estilo particular de literatura fronteiriça em um movimento teatral que circunda temáticas nas profundezas do imaginário cultural do Norte do México. Talavera pode ser lido e analisado como um autor que permite entender a renovação das letras e da arte em um contexto fronteiriço.

---

<sup>5</sup> Teoria desenvolvida por Enrique Mijares, que indica que as obras de teatro se misturam entre as fronteiras físicas e as fronteiras de internet (MIJARES, 2007)

## CAPITULO 1

### CORPO E CORPOREIDADES NO “TEATRO DE NORTE”

*Pero luego las flores se llenaron de niebla  
y la niebla se tendió sobre nosotros,*

*El canto de Quetzacoalt  
Manuel Talavera*

*cuerpos sin sepultura que deambulan  
en el limbo de una memoria acechada  
por los poderes interesados en el olvido.*

Gustavo Geirola.



**Figura 1** Capa do Numero Especial da Revista Projecto FRONTERAS 2018

Manuel Talavera Trejo (1949-2017) escritor, docente, dramaturgo e diretor de teatro, nascido em Delicias estado de Chihuahua-México, foi docente da Faculdade de Bellas Artes da Universidade de Chihuahua e deixou uma extensa obra de peças de teatro, ensaios e reflexões sobre a arte do Norte de México. Na cidade de Chihuahua trabalhou sua poética com temas recorrentes como a migração, a violência fronteiriça e o contexto cultural dessa região particular, isso valeu para ele o Prêmio Nacional de Teatro, em 1976, e numerosos prêmios e reconhecimentos em toda sua carreira. Além disso, foi fundador do Congresso Ibero-americano de Teatro Universitário, promotor da cena teatral desde sua juventude<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Em diversas partes da Tese optamos por inserir imagens referenciais para aproximar a leitura do texto ao contexto cultural e da produção artística do autor.

Dessa maneira entendemos que ele pode nos ajudar a ler os conflitos fronteiriços do norte do México, além das ferramentas estéticas e literárias que usa para representar o imaginário da região.

### 1.1. CORPO COMO ESPAÇO ESTÉTICO

Na árvore das veias / a morte escondeu seu fio / mas Trini está tranquilo / acabaram suas tristezas / pagando as faltas dos outros. / O que a vida tirou dele / a morte o retornou / Vou para a última fronteira / para cumprir a minha Guerra / um compromisso juramentado. (TALAVERA, 1999, p.130)<sup>7</sup>

Essa canção foi colocada ao final da obra *Amores de Lejos* (1999), de Manuel Talavera Trejo, que complementa uma proposta estética cheia de imagens próprias do deserto e da fronteira norte de México com Estados Unidos, onde os personagens transitam entre a morte, o sonho e a dúvida de sua existência como espectros que se deslocam entre diversos mundos anacrônicos e espaciais, os quais o vinculam com esse contexto cultural que fornece histórias constantemente. Além disso, os discursos estão orientados pelas múltiplas leituras que o autor fez sobre o meio ao seu redor em uma espécie de cartografia teatral da fronteira que é parte de um movimento denominado *Teatro del Norte*<sup>8</sup> (MIJARES, 2007). Nesse sentido compreendemos que sua obra está imersa nas categorias de corpo ausente que corresponde ao apagamento da existência, a desaparecimento física, mas ainda ficam os traços de sonoridades e barulhos que ele vai desenvolvendo em cada cena na dramaturgia.

Mas temos diferentes perguntas voltadas a desvelar como se constituem esses corpos ausentes que se desvanecem, o que reside em duas vertentes importantes. A primeira: esta é uma poética literária e discursiva que apaga voluntariamente o corpo, ou é uma ideia circunstancial em algumas das obras de Talavera? e, a segunda, é uma ferramenta característica do *Teatro del Norte* que pode chegar a colocar como uma via única para compreender estes trabalhos que vamos revisar?

---

<sup>7</sup> En el árbol de las venas / la muerte escondió su filo. / pero Trini está tranquilo / se le acabaron sus penas / pagando culpas ajenas. / lo que la vida le ha quitado / la muerte lo ha regresado / voy a la última frontera / para cumplirle a mi Güera / un compromiso jurado. (TALAVERA, 1999, p.130)

<sup>8</sup> Categoria desenvolvida por Enrique Mijares ao final do século XX, que corresponde ao estudo das poéticas do Norte do México que falam sobre os trânsitos fronteiriços e tudo o que acontece como consequência destas dinâmicas, tema que vamos analisar nas seguintes páginas, para maior informação ver Enrique Mijares, Rocío Galicia, Rosa María Saenz, Armando Partida, Hugo Salcedo entre alguns dos teóricos da temática.

Com relação à primeira pergunta, observamos que a construção poética desvanece o corpo como unidade e o reescreve como o vazio, a escuridão, a solidão, os silêncios dentro da estrutura gramatical e morfológica do texto, com imagens violentas de mortos que vivem entre dois os mais mundos dentro de um caos literário que expõe o mundo que o escritor está vivenciando, fala do território que olha, que experimenta e que pode sentir. Além de buscar uma demonstração de como os trânsitos na fronteira geram toda uma discussão que ainda não tem respostas, mas tem muitas vozes que ainda estão desaparecidas no deserto. Para pensarmos a partir da segunda questão apresentada, entendemos que esse imaginário do deserto e da fronteira entra em associação com esse movimento teatral denominado *Teatro del Norte*. A proposta de Enrique Mijares fala sobre poéticas localizadas em espaço territorial do norte do México nos estados federais que têm contato com o sul dos Estados Unidos e que aprofundam temáticas sobre o que acontece entre o cultural e a legalidade dos atos que ali se desenvolvem. Então, temos uma série de escritores e escritoras que estão revisando o seu contexto violento para expor em personagens e outras ferramentas artísticas que ajudam para cartografar o que acontece na fronteira.

Podemos compreender que vamos entrar na poética de um dramaturgo que não está isolado em imagens, senão que está vinculado com outros criadores que se aprofundam nesta linha, além de acrescentar no número de histórias e situações desde sua própria experiência e representá-las em suas personagens de maneira polifônica e difusa. Mas, para compreender esta visão dupla de propostas começamos por entender como se construiu a categoria do corpo dentro da representação estética e como ele se manifesta, pois neste caso vamos revisar os corpos ausentes como elemento permanente em cada uma das obras de Talavera, além das referências dentro do *Teatro del Norte*.

Desde o século XX, a região localizada entre Baja California (oeste do México) até Tamaulipas (leste), vivencia uma briga histórica pelo controle dos desertos por parte dos dois países, México e Estados Unidos, isso desencadeia uma série de ações legais que tentam definir os limites que estão nos territórios. As características são fundamentais neste caso, pois ao ter um conflito constante a região é vítima de uma administração governamental que deixa vazios muitos elementos do espaço. Entendemos que esta região está focada nas migrações ilegais, o contrabando e o narcotráfico, simultaneamente com as atividades próprias dos assentamentos de cada lado da fronteira, deixando um panorama amplo de possibilidades de fazer diferentes

revisões do leitmotiv para criar, mas em nosso caso vamos focar nas dramaturgias e depois entramos nos movimentos teatrais que falam sobre esta problemática.

No *Teatro del Norte*, como nas outras artes, os corpos interagem dentro de um contexto de violência das medidas extremas que eles sofrem, no caso do norte de México com a indiferença judicial do estado, a centralização do poder, o isolamento da fronteira como espaço de trânsito que requer outra administração, a que circula pela ilegalidade. Os discursos crescem desde o vazio que reside no imaginário dos habitantes, o que leva a entender que este desaparece na ausência física, mas retorna desde imagens que reconstróem aquilo que foi esquecido, como os fragmentos dos corpos, de espectros de outro mundo, vozes no deserto, caminhantes da fronteira sem pegadas, territórios que possivelmente existem, as histórias do sonho americano de quem não se tem certeza se ainda está vivo depois da viagem ou os *Santones*<sup>9</sup> que sempre fazem um milagre em presença dos perdidos nas estradas da terra sem lei (GALICIA, 2008).

O corpo ausente responde às desapareições forçadas, surge dentro da poética dos dramaturgos do Norte e que podemos analisar de diversas formas, seja nas imagens descritas nos textos, como uma frase repetida em um *corrido*<sup>10</sup>, ou como referência a um espaço habitado em outro mundo. Poderíamos indicar que estas corporeidades respondem a duas acepções particulares, tais como: as imagens que desenvolvem os dramaturgos desde um corpo que reclama sua sepultura e por outro lado, a ideia do fragmento que pode interagir com o leitor ou espetador, onde o fio dramático resulta ininterrupto dentro das obras, pois podem estar em diferentes tempos e espaços. Parte

---

<sup>9</sup> Santones: nome que denomina os santos ou imagens religiosas de personagem que nascem no imaginário popular, eles são uma idealização do herói que vem desde outro mundo para proteger os migrantes e os traficantes da fronteira, caso específico de Jesus Malverde ou Nino Tiradito que surgem como lendas, contos ou histórias orais de personagens que desafiaram a lei, e agora são motivos de fé entre as comunidades. Particularmente, Jesus Malverde representa a imagem do contrabandista que virou em santo, mas como ainda não se tem certeza da aparência física dele, a imagem usada relembra ao cantor Pedro Infante ícone da cultura “rancheira” mexicana, mas também é um amálgama entre a cultura popular e ao imaginário da morte transitando pela fronteira. Para maior informação recomendo o texto de Rocío Galicia *Ánima y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde*. México: CITRU, 2008.

<sup>10</sup> Corrido: estilo de música popular própria do Norte do México, muito comum nas jornadas cotidianas, quase iniludível em cada estação de rádio, tv ou internet. Estas músicas falam sobre aventuras amorosas, heróis imbatíveis, histórias do deserto, ações indescritíveis entre muitos outros temas, com a característica de narrar sobre personagens extraordinários. Nesse sentido muito leitmotiv que estamos mencionando depende dos corridos que estão em cada canto da memória e identidade dos habitantes da região. Um trabalho interessante que serve de referência pode buscar os aportes de Alberto Lira com *El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario de 2013*.

também dos corpos ou vozes que falam de seu destino, e como eles chegaram até este ponto de uma visão anacrônica.

Por isso entendemos que as dramaturgias são dinâmicas de múltiplas interpretações que podem ser feitas dependendo do contexto onde o leitor está imerso. Por exemplo, em obras como *Música de Balas* (2012), de Hugo Salcedo, *Padre fragmentado en una bolsa* (2013), de Ángel Aurelio Hernandez, *Antígona*, *Las voces que incendian el desierto* (2004) Perla de la Rosa, *Mujeres de Arena* (1996) Humberto Robles, *Amores de Lejos* (1999) de Manuel Talavera. Um número considerável de autores<sup>11</sup> experimentam estas vozes e personagens que falam desde um dente, uma cabeça ou um som, de um passado que se mistura com o presente ou que se anima a espalhar-se pela internet como indica Enrique Mijares (1998).

Especificamente na poética de Manuel Talavera encontramos diferentes maneiras de representação do corpo que desaparece na ausência, da memória que se transforma em uma ferramenta repetitiva como da mãe que morre e retorna, o pai morto e os estereótipos que dele sucedem, ou talvez de uma justiça histórica que pode ser desde um olhar particular do habitante da fronteira do Norte.

Para compreender melhor sobre o corpo como estrutura narrativa, podemos revisar em duas acepções particulares, as quais vamos tentar esclarecer. Primeiro vamos nos basear na ideia de Jacques Lacan (2009) sobre o corpo, pois ele o considera um organismo biológico composto de tecido, ossos, sangue, pele, órgãos e tudo que for necessário para que possa viver, em meio de um contexto de sobrevivência, um efeito lógico da natureza onde os estímulos estão marcados pelos instintos próprios de cada criatura, como no caso de beber, comer, defecar, ou simplesmente dormir. Nesse sentido o corpo é uma unidade elementar de reações e de emoções que surgem pela própria necessidade de manter a vida. Neste ponto Gustavo Geirola indica:

Lacan se vio precisado de problematizar en el psicoanálisis este ni-vel tan elemental y, para ello, su primera intervención fue diferenciar el *cuerpo del organismo*. A lo largo de su enseñanza, que duró muchos años, Lacan fue planteando el cuerpo de diversas maneras, conservando dos aspectos que, no obstante, los impases y las paradojas, permanecen constantes: por un lado, Lacan no abandona, aunque cambie su perspectiva, la relación de cuerpo y lenguaje y, por

---

<sup>11</sup> Os autores aqui mencionados não são determinantes, pois o movimento do Teatro del Norte é amplo, e fazemos uma seleção arbitrária que serve de referência na poética dos corpos ausentes que estamos delimitando.

otro, avanza en su enseñanza sin abandonar su referencia a los tres registros: imaginario, simbólico y real (GEIROLA, 2018, p.79).

Um segundo momento considera como é este corpo que interage com outro corpo e que precisa de uma comunicação. Esta comunicação está orientada pela linguagem e é aqui aonde vamos nos deter para entender esta forma de como o corpo se representa no teatro. Para isso vou tomar o conceito de Victor Fuenmayor (2010) que nos diz que o corpo está inserido nas corporeidades, que será esse processo onde a língua entra no corpo como estrutura cultural e determina uma série de pautas que requerem respostas.

Desde el concepto de la corporeidad, el cuerpo no es sólo cuerpo; ni la imagen, solo sombra de las cosas, ni la escritura, sólo signo y letra, ni siquiera la lengua se compone solo de significantes y significados. El arte, cualquier arte, hace más evidente la corporeidad que atraviesa la materialidad de los textos. Algunas formas contemporáneas cabalgan entre cuerpo, imagen y escritura acercándose a esa complejidad de la investigación que debe abordar los textos complejos actuales (FUENMAYOR, 2010, p.23).

Podemos compreender a corporeidade como um corpo que está sincronizado em três vertentes específicas, o corpo real, o simbólico e o imaginário, que tem uma alternância similar um com respeito ao outro. Então aqui o corpo toma outro valor que não é só desde um organismo que respira, senão que agora requer uma interpretação dos contextos para se inserir neles e desta maneira estabelecer os laços de comunicação com os outros corpos. Dependendo dessa interação ele consegue ser parte de um sistema cultural ainda mais complexo. Se revisarmos o Seminário 18 de Lacan, ele faz um recorrido amplo da instauração da *letra* e esse reconhecimento dentro do *semblant* do sujeito que o leva a entrar em sua própria comunicação.

Aqui, o *semblante* não é semblante de outra coisa, mas deve ser tomado no sentido do genitivo objetivo. Trata-se do semblante como objeto próprio com que se regula a economia do discurso. Diremos que se trata também de um genitivo subjetivo? Será que o *semblante* também concerne àquilo que sustenta o discurso? O termo "subjetivo" deve ser repellido, pela simples razão de que o sujeito só aparece depois de instaurada em algum lugar a ligação dos significantes. Um sujeito só pode ser produto da articulação significante. O sujeito como tal nunca domina essa articulação, de modo algum, mas é propriamente determinado por ela (LACAN, 2009, p.18).

No caso do teatro como espaço criativo, os personagens interagem uns com os outros, gerando um espaço estético que fala sobre o que o artista está observando, assim como recria as ações nas quais ele circunda. Para exemplificar aqui voltamos ao caso de Manuel Talavera e a possibilidade de reinterpretar desde os personagens dos mortos e espectros, numa visão da região, e ali o texto tona-se um corpo que começa a falar em uma simbologia específica para delimitar a fronteira.

Aprendí a relajar la mano, el diálogo; de pronto te das cuenta de que el personaje exige hablar por sí solo y no tienes que ser tú el que hable detrás de él. Aprendí a darle su palabra, a dejar que el personaje hable por sí solo y no estar queriendo conducir o controlar lo que el personaje dice. Lo que quiero decir es que los personajes no tienen esa gramática estricta que uno les quiere imponer. Uno tiene que darse cuenta de que el personaje tiene su propia voz (Entrevista de Galicia a Talavera 2018).

Mas neste caso seguimos procurando o corpo ausente que pode resultar uma constante experimentação no discurso de Manuel Talavera, e no contexto do *Teatro del Norte*. Para entrar nos valores do corpo, podemos aprofundar teoricamente na ideia de que os corpos interagem no contexto intercultural e, vamos usar esta palavra para determinar o que é um corpo desde o simbólico e o imaginário? Ideia que fica impregnada de toda uma sequência de subsistemas culturais que provem e alimentam uma linha cultural, o que nos leva a entender que ela responde a um sistema imaginário coletivo, assim este processo repete-se múltiplas vezes e vai se construindo em um novo sistema. Para explorar mais este tema posso dialogar com a teoria de Rocco Mangieri (2011) sobre o corpo que ocupa um espaço, pois ele tem uma série de fios interculturais que podem criar nele a ideia que existe e que é parte de um sistema cultural complexo. Dentro desta proposta um corpo está em comunicação com seu espaço, com os outros, com a simbologia e com os signos que se atravessam nele, interagem e alimentam-se dos valores culturais que ali coexistem.

Debido al hecho de que los fenómenos culturales son arqueológicos y temporalmente estratificados, las técnicas psicológicas del personaje permanecen y viven, pero esto no quiere decir que sean el punto máximo a alcanzar, sino que, en todo caso, constituyen una acumulación socio-histórica de sentido que funciona y resiste alojada en un nicho de producción artística (MANGIERI, 2011, p.105).

Inicialmente podemos dizer que o corpo passa de um primeiro estado orgânico para absorver a cultura que o circunda e é ali onde vamos precisar revisar essa mistura de padrões que ele vai encontrando, porque vai se definindo como parte de sua experiência que responde com os estímulos de quem é percebido. Para Mangieri este processo é catalogado como interculturalidade do corpo, resultado da interação que este pode experimentar diante de uma série de acontecimentos em contato com os outros corpos.

Com base em Jacques Lacan (2009) entendemos que nós não só vamos procurar um corpo que está imerso na cultura, senão que esse corpo também está escrito e submerso em uma *letra*<sup>12</sup> ou numa carga de emoções que são parte da construção dele e que aparecem a cada instante, tais como fatos históricos, relações familiares, traumas, paixões, padecimentos do corpo, língua, sotaques, gastronomia, canções. Aspectos de uma produção artística e literária que Iuri Lotman (1996) entende como *Semiosferas*, os elementos que orbitam nesse corpo e o inserem e o misturam em níveis de macros e micros sistemas. Ao mesmo tempo entre eles se conectam, mas também se influenciam pela dinâmica de contato que permitem que esses sistemas possam se trocar de espaço, comparar-se e até misturar-se em função do seu conceito ou interesse de coexistência.

Vamos fazer um exercício de comparabilidade para entender esse corpo aparecendo uma e outra vez como semiosferas nas narrativas de Manuel Talavera. Sabendo que tem uma extensa obra como escritor de teatro e conseguiu falar sobre os espaços que ele - desde seu corpo como sujeito - considera que estão em um espaço que habita<sup>13</sup>, haja vista que existem aspetos que estão conectados com sua história. Por exemplo, citamos a presença da poética de Juan Rulfo (1917-1986), que além de ser conhecido como escritor dos paramos, do deserto, da morte, aparece na poética de Manuel Talavera de maneira constante, com mortos que retornam do deserto

---

<sup>12</sup> Termo de Jacques Lacan para definir as denominações que podem determinar a interação do sujeito em contato com o Outro, para isso recomendo a leitura dos capítulos *O escrito e a verdade* e *O escrito e a fala* do Seminário 18, onde faz uma exposição da necessidade de entender as denominações do sujeito no real e a construção do simbólico, cada um posicionando-se como parte de um *semblant* que indica que pode ser uma imagem do que ele está observando, mas também permite a revisão do sujeito desde dentro de sua mesma identidade e o reconhecimento em espaço-tempo. Para Nicolau e Guerra (2012) a letra esta definida neste sentido: *Podemos dizer que a escritura é um registro da linguagem que não se confunde com ela. Uma letra que não se lê, atrela o sujeito ao nível do gozo/da letra. O possível aqui seria uma extração da letra, a partir do trabalho com o real, no campo da linguagem. Como ensina Lacan, diante do gozo, do que não está na linguagem, devemos seguir os rastros da repetição, buscando uma pista que possibilite abrir novas trilhas.* (2012 p.235)

<sup>13</sup> Sobre a temática tenho um trabalho sobre Manuel Talavera e a existência Cotidiana apresentada nas jornadas de homenagem a Manuel Talavera 2021, organizadas pela Universidad de Chihuahua, para maior informação: <https://www.facebook.com/CulturaChih/videos/377512323609933/>

reclamando pela justiça. Em contos como *El Paso del Norte*, que Talavera trabalha na obra desde *Amores de Lejos*, o que permite apreciar que os corpos ali entram em duas semiosferas, em espaço e tempo, mas o motivo sempre transcorre na mesma ordem cronológica, da viagem como leitmotiv e o corpo que desvanece na história narrativa. Poderíamos falar de um corpo imaginário que se constrói desde a possibilidade de um tema comum na fronteira e, enquanto o corpo de Talavera como escritor tem esse contato com seu contexto cultural, Rulfo age do mesmo jeito em um tempo anterior, mas com um resultado particular entre os dois como observadores do deserto.

Então, vamos ver que Manuel Talavera desenha, pelo discurso, um corpo que entra no imaginário e transforma-se em uma poética corporal simbólica desde uma raiz real que são os relatos do deserto e da fronteira. Aqui o corpo ausente responde para uma organização de novas linhas que ele considera necessárias dentro dessa paridade orgânica e simbólica. O corpo, neste ponto, representa o discurso composto por frases e imagens que transitam na fronteira do norte do México, especificamente na fronteira, e essas imagens trazem a ideia de um corpo que desapareceu. Mas como podemos entender que esta desapareição pode ser representada?

De acordo com Geirola (2018), esse corpo surge no relato devido uma alteração da linha narrativa, na medida em que desaparece pela violência o discurso vai se fragmentando em frases, vazios, imagens violentas e conversações incompreensíveis. É um corpo que cria o simbólico e o imaginário desde um espaço narrativo baseado nas marcas culturais que o habita, por isso ele denomina como as pulsões<sup>14</sup> que podem desencadear a história e entende que podem ser muitos os fios que produzem a representação do corpo que retorna da morte. Como no caso de Hugo Salcedo na obra *Musica de Balas*<sup>15</sup> (2011), onde os corpos falam desde um dente, um osso ou simplesmente um espectro que relata sua morte ou como foi enforcado em uma ponte. Nesse caso entendemos que o corpo estaria representado em cada imagem fragmentada que aparece no relato, mas também existe a estrutura morfológica que sugere a obra com espaços em branco, números de estatísticas que se repetem a cada cena, palavras que atravessam a estrutura do texto. Aqui cada fragmento da obra está unificado por um

---

<sup>14</sup> Sobre esta ideia das Pulsões recomendo as pesquisas de Gustavo Geirola que recuperam a ideia desde Lacan entendendo que o corpo é uma somatória de pulsões energéticas que constroem imagens em conjunto dentro dos sistemas culturais, implicando que estas são elaboradas desde a linguagem exclusivamente, mas acrescentando que ela desenvolve desde a verbal e a escrita senão, que no caso dos corpos implica toda uma gestualidade, além de ser exposta na estruturação gramatical do texto a diferença morfológica em cada um destes autores que vamos encontrando.

<sup>15</sup> *Musica de Balas* de Hugo Salcedo é prêmio nacional de Dramaturgia 2011.

corpo caótico que é compreendido no momento de unir as peças. A corporeidade da voz para o espaço vazio, para a morte que ainda não tem aparição física, para uma memória que mantém uma ideia de retorno<sup>16</sup>.

29,873

una cabeza rodante  
imaginémosla todos:  
deslizante  
solitaria  
aglutinante y perfumada  
una cabeza que gira en los rincones infinitos del espacio,  
da volteretas suavemente  
–hacia la derecha con mayor predilección–  
revoluciona sobre su eje marcando los compases  
de una danza interminable (SALCEDO, 2011, p.9)

Esta técnica discursiva está imersa no universo do criador que presencia ou que observa e termina elaborando um corpo que não tem uma ordem sequencial, senão que é polifônico desde elementos como a escuridão, o vazio, os silêncios e as mortes violentas. O corpo divide o relato e segue avançando na sua existência, cortada em múltiplas ideias que tendem a se unificar de novo. Para isso Geirola (2018 p.67) analisa a revisão do espelho baseado em Foucault, o qual consiste em um sujeito que vê desde sua própria imagem através de um espelho convexo. Quando a imagem passa por ele consegue entender que do outro lado está desdobrado, borrado ou inverso, então ele compreende que seu corpo foi modificado e mal configurado. Aqui na cena de *Noche de Albores* de Talavera:

FIDEL.- Esse já estava morto antes, o que você não percebeu a pestilência?  
ANGUSTIAS.- O que você diz, professor! Ter compaixão de sua alma.  
FIDEL.- Não digo isso, dona Angustias, todo mundo diz. Ele estava morto há muito tempo. Dizem isso.  
ANGUSTIAS.- Mas como poderia estar morto se o pai confessou ontem à noite e deu-lhe a extrema unção?  
FIDEL.- Era a alma que sofria.  
ANGUSTIAS.- Meu Deus! (TALAVERA, 1997 p.31)<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> O contexto violento da guerra contra narcotráfico de 2006-2012 deixou um saldo de 65.000 mortes no território mexicano por conta de execuções entre bandas delitivas. Para maior informação: La ley del Cuerno 2010, Juan Villoro.

<sup>17</sup> Texto original:

FIDEL.- Ese ya estaba muerto desde antes, ¿Qué no notaste la pestilencia?  
ANGUSTIAS.- ¡Qué cosas dice usted, profesor! Tenga compasión de su alma.

Assim, é possível dizer que o sujeito percebe sua própria representação do corpo espalhado em múltiplas linhas, as quais geram a dificuldade de se unificar inicialmente e pensa o que poderia ser. Na sua memória cria uma ideia que pode ser modificada por conta desse espelho convexo. No caso de Manuel Talavera e os dramaturgos do Norte, a representação estética deste corpo nasce de um desaparecimento forçado, de algo que ainda não sabemos se retorna ou está morto, mas nesta morte simbólica o corpo fala desde a incerteza de seu destino final. O sujeito que escreve entra em contato com essa imagem e coloca o discurso desfigurado, no qual expõe uma violência extrema sobre o que aconteceu no momento do desaparecimento do personagem, assim o corpo ausente se identifica como um relato incoerente de formas complexas e fragmentadas, com referências para a escuridão e a constância de um destino fatal agressivo.

O corpo, no *Teatro del Norte*, normalmente se inclina para essa técnica narrativa, os dramaturgos tentam colocar, no centro do discurso, o corpo ausente mergulhado na violência que acontece em torno da vida cotidiana da fronteira. Ali entendemos que a fronteira responde para outras percepções que giram na ansiedade.

La violencia preferentemente explícita que llega a resentirse en algún momento de la trayectoria de los personajes quienes auténticamente son perseguidos, golpeados, abusados, baleados, ahogados... La frontera se erige entonces con una carga de alta peligrosidad que lejos de contener la voluntad migrante, la anima (SALCEDO, 2021, p. 149).

O sujeito que escreve decifra uma mensagem no corpo ausente das vítimas, desde essas variações agressivas dos discursos que ele mesmo vai elaborando<sup>18</sup>, tendo como referência o deserto, a fronteira, o sequestro, a luta de bandas armadas e volta uma

---

FIDEL.- No lo digo yo, doña Angustias, lo dice todo el pueblo. Ya tenía mucho tiempo de muerto. Eso dicen.

ANGUSTIAS.- ¿Pero cómo iba a estar muerto si el padre lo confesó anoche y le dio la extremaunción?

FIDEL.- Era el ánima en pena.

ANGUSTIAS.- ¡Dios bendito! (TALAVERA, 1997 p.31)

<sup>18</sup> Temática que revisaremos no próximo capítulo com os mecanismos de fabulação de Manuel Talavera, que indica que o escritor leva para a cena tudo o que acontece nele como sujeito que coexiste com o espaço. Para maior informação sugiro revisar previamente os trabalhos: TALAVERA, Manuel. *Procesos creativos y verdad escénica*. Roberto Ransom Carty y Raúl Valles González (compiladores). Primera edición: noviembre 2017. Universidad Autónoma de Chihuahua e SÁENZ FIERRO, Rosa. *Teatro del Norte/Teatro de Frontera. Antología de ensayos y ponencias*. Chihuahua, México. Universidad Autónoma de Chihuahua. 2012.

e outra vez à ideia disforme do espelho convexo, desenvolvendo cargas emocionais e estilísticas complexas que sempre têm essa orientação de ocupação de um corpo desfigurado. Na poética de Manuel Talavera o corpo se desvanece na polifonia do deserto, das vozes que, segundo ele, podem falar daquele que desapareceu e que não se tem certeza de seu retorno, sendo esta uma ferramenta que é constante também em trabalhos de dramaturgos como Victor Hugo Rascon Banda, Pilo Galindo, Enrique Mijares, entre muitos outros.

Seguindo este trabalho estético de Talavera encontramos a obra *Novenario* (1994)<sup>19</sup>, onde ele fala de uma mãe que ainda não entende que morreu na noite anterior. Faço referência a esta obra, pois o trabalho estético está definido no autor, começa com uma comédia muito similar ao “costumbrismo ranchero”<sup>20</sup> de personagens populares e de muita graça, que posteriormente vira em uma tragédia complexa, pois Talavera

---

<sup>19</sup> Texto de identificação da obra *Novenario*, facilitado pela Maestra Rosa María Saenz:

*Fecha de composición:* 1991

*Género/tono:* comedia

*Temas:* migración, costumbrismo, identidad

*Personajes:* 11: cinco mujeres, tres hombres, dos niñas y un niño

*Actores sugeridos:* 8-11

*Publicada:* sí

*Novenario.* Chihuahua: UACH, 1994. Colección Flor de Arena.

*Estrenada:* sí

Talavera Trejo, Manuel, dir. *Novenario*. Estelarizada por Mireya Vidales, Rosa María Sáenz, Alma Jurado, Martín Amaro y Mario Humberto Chávez, 1991, MET, Teatro de Cámara de Bellas Artes, UACH, Chihuahua.

*Reestreno*

MET Tlaxcala, 2004, Teatro Xicohténcatl

Córdova, Víctor, dir. *Novenario*. Grupo de Teatro Enrique Macín, estelarizada por Fabiola Terrazas, Ana Karen Alonso, Daniela Acosta, José Alberto Meza y Héctor Granados, 1º de nov., 2011, Facultad de Filosofía y Letras, UACH e Instituto de Cultura del Municipio, Teatro de la Ciudad, Chihuahua.

Hernández, Flor Elizabeth, dir. *Novenario*. La Casa de Cultura del Colegio de Bachilleres y Teatro Delirium, estelarizada por Nancy Gardea, Ximena Salinas, Ayde Morales, Víctor González y Romario Cruz, 25 de mar., 2013, Muestra Municipal de Teatro, Teatro de Cámara Fernando Saavedra, Chihuahua.

<sup>20</sup> Costumbrismo rancheiro: é uma mistura de dois termos, por um lado Costumbrismo, fala de um estilo de teatro que experimenta sobre situações próprias do povo campones da fronteira, as temáticas são as conquistas amorosas, a luta de homens, a cria do gado, a fé na religião católica, a história do último século desde a Revolução Mexicana de Pancho Villa e Emiliano Zapata, cabe destacar que a encenação é naturalista de uma maneira ágil para entrar na percepção dos espetadores que serão os mesmos habitantes de quem se escreve, é um estilo muito popular em todas as regiões de Latino América, neste ponto podemos recomendar a leitura do texto Armando Partida *El imaginario patrimonial regional: Detonador de la Dramaturgia del Norte (una aproximación cultural) em: telondefondo, revista de teoría y crítica teatral*, N° 15, B.A., FFyL B.N. Año VIII, Julio 2012. Por outra parte o termo Ranchero é o nome que recebe a cultura do norte do México que provem do Rancho (Chácara em português) que se caracteriza por ser de origem rural onde marcas próprias da região entre os panoramas dos homens que lutam, que impõem seus arquétipos de dominação, estas temáticas podem pesquisar em Hugo Salcedo Frontera, migración, teatro. Una consideración del teatro fronterizo de México. Argus A (2021) e as formas de interação do rancheiro e a cultura popular do Norte.

elabora um discurso sobre as relações familiares do norte. O corpo dela está morto no meio do cenário, mas ela ainda não compreende o silêncio de seus filhos. Esta cena pode ser uma determinante para sua poética posterior, pois os níveis de trabalho estilístico estão em um corpo que fala sem resposta.

MADRE: Eu sempre acreditei que as almas dos falecidos iam para o céu, ou para o purgatório... ou para algum outro lugar. Eu também acreditei que quando alguém sofre no mundo, o reino dos céus está seguro. Eu sempre pensei que julgamento de Deus era apenas para pessoas más. Que quando eu morrer ia deixar todas as minhas tristezas na terra, e que alguém viesse ao meu encontro, um anjo, um santo ou algum ente querido e o que me levaria à gloria envolta em uma música nunca ouvida. Que encontraria seu rosto de celestial princesa, e o de nosso senhor Jesus Cristo... e ao Antônio, todos banhados em uma imensa luz... Mas estou aqui, sigo na minha casa, revivendo as lembranças, e os mais curiosos é que não tenho vontade de ir embora. Sinto que não devo ir a até que meu filho encontre seu caminho (TALAVERA, 1994, p.29)<sup>21</sup>.

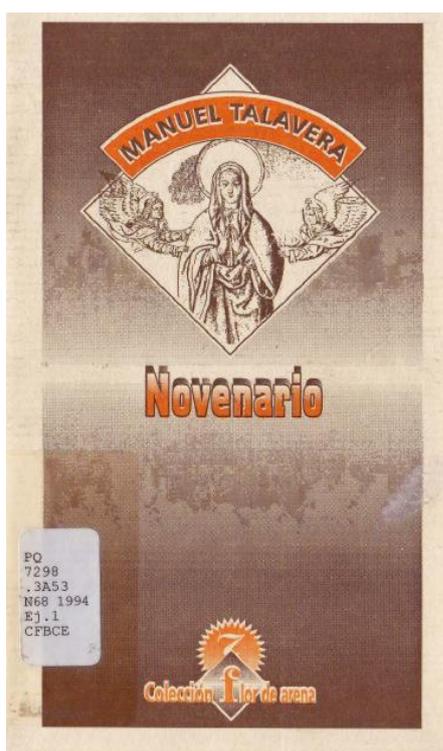


Figura 2 Capa de Novenario 1994

<sup>21</sup> MADRE. - Yo siempre había creído que las almas de los difuntos se iban al cielo, o al purgatorio ... o a algún otro lugar. También he creído que cuando una sufre en el mundo, tiene seguro el reino de los cielos. Siempre pensé que el juicio de Dios era sólo para la gente mala. Que al morir iba a dejar en la tierra todas mis penas, y que alguien, vendría a mi encuentro: un ángel, un santo o algún ser querido, y que me conduciría a la gloria envuelta en una música jamás oída. Que encontraría tu rostro de celestial princesa, y el de nuestro señor Jesucristo ... y a Antonio, todos bañados por una luz inmensa ... Pero estoy aquí, sigo aquí, en mi casa, reviviendo los recuerdos, y lo más curioso es que no tengo gana de irme. Siento que no debo irme hasta que mi hijo haya encontrado su camino. (TALAVERA, 1994, p.29)

O corpo ausente retorna porque a família estava em dívida com ele, ali compreendemos que Talavera faz uma imersão na estrutura familiar da cultura *Ranchera*, e também experimenta esse corpo que retornara uma e outra vez. Essa estrutura a encontramos em textos como *Amores de Lejos* (1999), *Amnios* (1999) e o *Dulce Compania* (2006), com um corpo que retorna como espectro ou de uma personagem divina que precisa entrar no mundo real para entender o que acontece ao seu redor. A estética parte de palavras que não têm interação com os outros, deixando livre esse espelho convexo que trazemos de referência e que agora está auscultando em um corpo que tem o desconhecimento do seu próprio destino e que o autor desde sua corporeidade discursiva envia uma série de linhas narrativas para clarificar as respostas que ele mesmo procura. Aspecto que nós vamos encontrar em *Amores de Lejos* de 1999.

TRINI MOLINA: trini Molina morreu antes da data da sua morte. Nunca existiu para seu filho. Só uma velha história. Deixe-o que a guarde. Não a mudem agora (pausa). Não vamos nós olhar Luis, quero que me perdoe por ter deixado de existir antes do meu tempo... por tirar dos meus sonhos o retorno à minha terra e por viver desejando cruzar a última fronteira para encontrá-la. Porque essa foi a minha promessa. Luis. E quando promete o homem honrado, é obrigado (TALAVERA, 1999, p.117)<sup>22</sup>.

Sobre o estilo das publicações entre os anos 1994 e 1999, se evidencia que Talavera desenvolve uma narrativa que desenha o espectro em uma eterna viagem sem fim. Podemos revisar a proposta de Jorge Dubatti (2014) sobre o Teatro dos Mortos, ele fornece uma ferramenta sustentada na memória dos ausentes, o que indicia que o corpo será reconstruído desde os fragmentos dos relatos que dele chegam ou que fabula o criador, mas esta forma de agir está vinculada a um processo de alteridades em uma espécie de pacto de sociabilidade, onde a morte é superada pelo fato da escritura e o corpo ausente aparece de novo desde diversos mecanismos e dispositivos artísticos que entram na ética do outro. A angústia do sujeito ante o desaparecimento do corpo pode

---

<sup>22</sup> TRINI MOLINA: Trini Molina murió antes de la fecha de su muerte. Nunca existió para su hijo. Sólo soy una vieja historia. Déjenlo que la conserve. No se la cambien ahora (pausa) Ya no vamos a volver a mirarnos Luis, quiero que me perdones por haber dejado de existir antes de tiempo... por apartar de mis sueños el regreso a mi tierra y por vivir añorando pasar la última frontera para reunirme con ella. Porque esa fue mi promesa. Luis. Y cuando promete el hombre honrado, queda obligado. (TALAVERA, 1999, p.117)

levar para uma memória visível colmada de visões de difícil interpretação em uma primeira abordagem.

Para Jorge Dubatti (2014) esse ponto de revisão está girando em função de cinco eixos, como são: a verdade da pós-ditadura, que no caso da Argentina o teatro fala sobre essas desapareções que aconteceram entre 1976 e 1982, é reiterativo, um teatro povoado por mortos que falam, centra-se na consciência coletiva e o imaginário vai se representar em cada uma das linhas que ali se expõem. A pós-ditadura é um processo causado pela burocracia e a lentidão do aparato jurídico, fato que impede um processo de justiça que reclama fechamento das feridas da história, as imagens dos corpos ausentes sempre estarão presentes dentro das pessoas vinculadas com as vítimas, sem completar e sanar esse momento traumático. Além disso, a pós-ditadura é um estado de reorganização legal e de caráter jurídico-político que muitas vezes pode demorar décadas, o que impede esclarecer o destino final daqueles corpos que foram desaparecidos forçosamente.

Esos dispositivos de estimulación (más que de comunicación) hacen que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador aunque no se esté hablando explícitamente de ellos. Cada espectador, cada público proyecta a partir de esa estimulación (que opera por construcción de ausencia o de vacío a ser llenado, como es el caso del personaje de Godot en la pieza beckettiana) aquello que lo involucra, lo compromete, lo desvela. Cada espectador, cada público, proyecta sobre esa ausencia sus propias preocupaciones, deseos, construcciones subjetivas (DUBATTI, 2014, p.2).

Alguns exemplos relevantes que posso mencionar (isto não indica que sejam determinantes) como o do argentino Eduardo Pavlovski com a obra *Postestad* (1985), Miguel Rubio, em Perú, com *Adiós Ayacucho* (1990)<sup>23</sup> e o processo complexo da linha estética que ele vem desenvolvendo desde os últimos quarenta anos na luta contra o esquecimento no seu país, Colombia. *Los Adioses de José* (2010), de Víctor Viviescas, em Bolívia, Diego Aramburo com *Ukhupacha* (2016), entre muitos autores que falam dos processos pós-militares em outros países. Mas no caso do México entramos na discussão de um estado inerte ante as forças da criminalidade que ainda hoje estão abertas em episódios de extrema violência e que não só os dramaturgos do Norte estão

---

<sup>23</sup> Esse trabalho forma parte de um complexo processo de denúncia de desapareções na ditadura que inclui a performance *Casate con la Verdad*. Mais informações em RUBIO, Miguel. *Persistencia de la Memoria*. En Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica / coord. por Oscar Cornago Bernal, 2010, ISBN 978-84-8427-686-9, págs. 265-287

falando do fato, senão que no interior do país estão surgindo temas complexos sobre os corpos ausentes que reclamam seu espaço desde os artistas que os representam.

Em segundo lugar, de acordo com Dubatti (2014), estamos ante a representação da morte, que para a dramaturgia marca o vazio que pode ser ocupado culturalmente desde diferentes dispositivos cênicos e conceituais. No *Teatro del Norte* toda obra está atravessada pela morte de algum dos personagens que abrem o fio narrativo, por exemplo no caso de Humberto Robles com *Mujeres de Arena* (1999), onde cada personagem está em um mundo depois da morte, elas falam desde uma carta, uma resenha de jornal ou estatística de morte. Igualmente na poética de Perla de La Rosa, com *Um grito em el desierto* (2022), surge a presença de Marisela<sup>24</sup> e a estatística da morte é a que orienta a obra com corpos que buscam justiça, elas pretendem falar desde a profundidade do deserto em uma cidade que vai se desvanecendo com as mortes diárias. Para Manuel Talavera, em *Amores de Lejos* (1999), o personagem principal é um morto, ele retorna sem avisar para seus amigos da banda musical, fazendo uma ponte entre o passado e presente, ainda relatando sua própria morte. Desta maneira a representação da morte está latente e constante como uma ferramenta pronta para ser usada.

No terceiro elemento encontramos a instauração do teatro dos mortos, aqui vamos falar da ideia da morte como leitmotiv que responde para uma dor coletiva que retorna dos relatos, neste ponto podemos ter como referência a ideia do corpo sem órgãos que produz uma reação nos outros. Esse corpo sem órgãos planteado por Deleuze e Gattari (2004) compõe uma categoria que justifica a presença constante da morte que pode desencadear uma sequência de impulsos no espectador, tal e como assinala Antonin Artaud em *Peste* (1947). Esse corpo sem órgão, inerte e descomposto, é atravessado pela pestilência que emite a reação no observador de repulsão, de vomito, de náusea, de mal estar, de incomodidade e, o que parte de um corpo inerte, aparece numa repetição de imagens do outro como morte, violência, agressão e desmembramento. Como nos relata em *Amnios* de 1999:

ROCIO: ¡Claro que sí! ¿Quién no se muere cuando se le sale toda la sangre? Me dejaron tirada, y la vida se me fue gota por gota.

DON AGUSTÍN: ¡Miguel!

---

<sup>24</sup> O caso de Marisela na cidade de Chihuahua é um dos mais conhecidos devido ao assassinato na via pública, frente ao prédio do governo do estado, enquanto ela reclamava pela morte de sua filha Ruby Marisol, na Ciudad Juarez, por conta de seu namorado que pertencia á uma banda de criminosos. A morte de Ruby e Marisela são considerados feminicídios e podem seguir a informação no link da Comissão Nacional dos Direitos Humanos da Republica Mexicana <https://www.cndh.org.mx/noticia/asesinato-de-marisela-escobedo-activista-que-protestaba-por-el-feminicidio-previo-de-su>

ROCIO: Dile a mi mamá que ya no es necesario que me busquen.  
DON AGUSTÍN: ¡No asustes a la niña con esas barbaridades! ¿Cómo se te ocurre?  
ROCIO: Que ya descanse y deje de sufrir por mí. Estoy mejor ahora, nada me duele ni tengo miedo. El lugar en el que estoy es un lugar muy parecido a Amnios.  
DON AGUSTÍN: Pensaba irme a descansar un rato, pero ¿cómo me voy y dejo a la niña con un ángel guardián tan imprudente?  
MIGUEL: Es que es otra posibilidad. (TALAVERA, 1999 p.223)

Ao retomar essa imagem de Talavera podemos fazer referência a Hugo Salcedo, pois esta técnica se desenvolve em *Nosotras... que los queremos tanto* (2011), que são histórias de jornais sobre feminicídio e que estão elaboradas em cenas complexas de mulheres que falam. Podemos pensar, então, que o teatro dos mortos é um conflito entre as estruturas culturais do norte e o desenvolvimento de uma estética específica de motivos.

Dubatti (2014) abre a discussão sobre a morfologia das poéticas dos mortos e aqui entendemos que contribui para pensarmos os conceitos e dispositivos literários e artísticos desse corpo que fala. Os corpos ausentes misturam-se em uma linha que abarca a percepção do autor e a representação do objeto, neste sentido entendemos que o real existe no cotidiano, as desapareições forçadas e outras ações violentas, o simbólico constrói uma imagem e uma pulsão no artista e finalmente, ele faz a representação desde diversos elementos que servem de ferramenta para expor sua visão sobre o fato. A morfologia da poética é esse corpo ausente representado desde um espaço estético, exemplo, o performer Lukas Avendano de Oaxaca, desde o ano 2018, desenvolve uma série de ações performáticas exigindo a justiça pela morte do seu irmão. Nesse sentido o corpo dele muda para uma Muxe, uma mulher transgenero com figurino tradicional mexicano, em uma réplica do estereótipo de Frida Kalho, e com o retrato do seu irmão em via pública, essa ação contém uma carga biográfica, emocional e de contexto ante a violência que acontece no sul do país. Avendaño (2018) está representando a morte desde um corpo que se transforma, a performance se desloca no imaginário do artista, sua corporeidade, sua percepção do silêncio institucional e a impunidade da justiça. O corpo assume a poética do morto, de um morto que fala desde outro corpo que é o do artista.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Lukas Avendano é um artista performer multidisciplinar de Oaxaca desenvolve uma poética de corpo Muxe especificamente com um trabalho titulado “Buscando a Bruno” de 2018. Para maior informação: <https://www.youtube.com/watch?v=JpOxEC7tlSc>

La única ventaja que tiene Bruno es que yo soy su hermano. Yo tengo visibilidad internacional, puedo hablar con periodistas... mi mamá y mis hermanos, que vienen de tradición campesina, no podrían hacer nada. Yo tengo el arte, con el que quiero pensar que puedo convertir la impotencia y la vulnerabilidad en una experiencia alegre. Quiero pensar que puedo hacerlo. Y lo voy a hacer. No quiero aparecer como una víctima, porque cuando eso pasa las estructuras de poder se alegran, porque te derrotaron (AVENDANO, 2018, p. 1).

No caso de Manuel Talavera os dispositivos literários giram desde a construção das personagens como em *Líbranos del Mal* (2010), onde cada um deles é representado pelos animais que falam, todos tentam justificar um massacre porque precisavam cobrir os territórios e se proteger dos outros que estavam próximos, desencadeando a morte de mulheres e crianças. Essa é uma das percepções de Talavera ante o sentido simbólico das migrações no deserto e as mortes nesse território complexo.

RAMBO: O que fazemos, senhor?  
NEGRO: As ordens são muito claras. Aniquile-os!  
COYOTA2: ¡No somos lobos, somos coyotes!  
COYOTA3: Estamos procurando comida!  
COYOTA1: Temos bebês, senhores.  
RAMBO: O que fazemos, senhor?  
NEGRO: Eles são lobos, mate-os!  
COYOTA1: Não há lobos na planície!  
NEGRO: Você quer trapacear?  
ROCKY: Não há lobos na planície, ha ha.  
RAMBO: Eles acham que ele vai nos enganar. O que fazemos, senhor?  
NEGRO: Morda o pescoço deles!  
ROCKY: Quebre o pescoço dele.  
COYOTA2: Misericórdia.  
COYOTA 3: Somos coyotas famintas, tenha piedade nós.  
COYOTA1: Tenha piedade de nossos filhos. (TALAVERA, 2010 p.227)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Texto original:

RAMBO:¿Quéhacemos, señor?  
NEGRO: Las órdenes son muy claras. ¡Aniquilarlas!  
COYOTA2: ¡No somos lobas, somos coyotas!  
COYOTA3: ¡Estamos buscando comida!  
COYOTA1:Tenemos crías, señores.  
RAMBO:¿Qué hacemos,señor?  
NEGRO: Son lobas, ¡mátalas!  
COYOTA1: ¡Enla llanurano hay lobos!  
NEGRO:¿Quieres engañarnos?  
ROCKY: En la llanurano hay lobos,ja,ja.  
RAMBO: Piensan que nos va a engañar. ¿Quéhacemos, señor?  
NEGRO: ¡Muérdeles el cuello!  
ROCKY: Rómpelesel cogote.  
COYOTA2: Piedad.  
COYOTA 3: Somos coyotas hambrientas, tengan piedad de nosotras. (TALAVERA, 2010 p.227)

Como última proposta de Dubatti (2010) entendemos que a obra artística dos mortos precisa de uma estratégia cidadã, pontos de expectativa, que são as formas como entram em contato espectador e artista para encontrar as respostas da ausência. Então, podemos entender que a obra vive e alimenta-se do que está latente e que pode ser comum para o imaginário coletivo onde é concebida e apresentada gerando uma semiosfera de interação intercultural que não só acontece desde a língua senão que o corpo narra os fatos e permite a aparição representada do corpo ausente.

O texto de *Papá está en la Atlantida* (2012), de Javier Malpica (1965), entra em contato com ações próprias do contexto do norte, fala de duas crianças que atravessam o deserto de Sonora procurando o pai que está em Estados Unidos, mas a mesma obra leva para a morte dos personagens pela agressividade da paisagem, retornando para a ausência do pai, a orfandade da fronteira, os vazios nas histórias de desaparecidos e as duas crianças terminam sendo devorados pelo frio do deserto. Este fato é repetitivo no teatro de migrações e que múltiplas companhias trabalham a temática, podemos citar obras de Victor Hugo Rascon Banda, *Contrabando* (1993), ou *Cancion de Cuchillo Parado* (2004), de Manuel Talavera, que fala sobre as mudanças econômicas na fronteira e o deslocamento de indígenas e campesinos, que vão se perdendo na cidade e no deserto.

Se comparamos esses corpos encontramos que em cada caso o relato sobre o vazio do contexto está baseado na violência e na morte, além disso os fragmentos de palavras e frases elaboram um discurso complexo de percepções do autor. O corpo ausente pode ser do desaparecido, do morto ou simplesmente da lenda que transita no imaginário coletivo da região. Nesse sentido Gustavo Geirola (2018) entende esta forma de teatralidade como esse inconsciente que é construído desde o transindividual, é dizer que o sujeito revisa desde sua própria experiência e fornece uma visão que termina na exposição estética particular. Por isso podemos mencionar três maneiras de se interpretar o corpo ausente desde o vazio como uma constante da modernidade com ferramentas específicas como a linguagem, o discurso e o corpo (GEIROLA p. 107). Aqui podemos dizer que as características falam do sujeito dividido (o autor) sobre o Outro reside em um sistema de transferências culturais onde coloca o significante e transita sobre a língua, expondo, no discurso, o que está olhando, ilustrando aquela ideia que se esconde no inconsciente e fica registrada em cada linha, em cada palavra e em

cada parlamento que escreve em jogos de imagens. Linguagem própria do espaço que habita ou de interpretações que seguem avançando e que podemos definí-las como essa língua que reconstrói o que o Outro fala. Para Lacan esse é o *Parletré* que é lalangue ou falante-ser que expõe o inconsciente real, o que o corpo experimenta culturalmente (autor, personagens, leitor-espectador), da língua como marca distintiva e o gozo do sujeito que finalmente se manifesta no discurso artístico.

Podemos então deduzir, que o sujeito, aquele que se representa pela oposição significante, portanto, um sujeito que advém na produção de saber resultante dessa articulação, é fruto dessa elucubração que é a linguagem (KAUFMANNER, 2007, p.7-8).

Para Foucault essa ideia reside na *parresia* que consiste em falar o que o sujeito pensa sem precaução do outro que está escutando. No contexto artístico e literário, como indica Geirola, “*cuando el teatro ilustra una idea, es un teatro que nace muerto*” (2018 p.116). Aqui a ideia da palavra que abarca um panorama atravessado pelas dores, o luto e a angustia do corpo que ainda não aparece e que faz sua transferência linguística ao tentar desvelar o que acontece detrás desse desaparecimento. É um teatro que de maneira simbólica representa esse inconsistente evidente para todos, mas precisa colocar isso em evidência. Se seguirmos nesta via da *Parresia*, que considero uma ferramenta elementar, podemos entendê-la desde três grandes contextos. Num primeiro o do Epicurismo que é a fala do máster com o discípulo; o Estoicismo que consiste em conversar sobre o que acontece desde o oral ou escrito, e do Cinismo que fecha na agressividade com o Outro, como indicaria Lacan, a castração do que precisa impor a vontade. Desses três fatores da *parresia* vamos transitar sobre o estoicismo que nos leva a entender a estrutura desse *Parlêtre* que Geirola reitera como uma ferramenta que aprofunda para definir as características do tempo-espaço, as faltas culturais e a negação de etiquetas.

De acordo com Geirola (2018) essa representação do corpo, neste caso ausente, na dramaturgia do Norte de México, gira em uma exceção de tempo e as necessidades históricas do momento, o que nos leva entender que os sistemas constantemente estão se reescrevendo, como uma elipse temporal, que fala sempre do mesmo caso, mas em diferentes situações. O contexto histórico da fronteira norte repete massacres e enfrentamentos que vão desde as limitantes dos habitantes, como as mudanças políticas ou a Revolução Mexicana do século XX que trouxe lutas permanentes que dizimaram a

população. Além disso, a configuração fronteiriça atual com Estados Unidos que permite a aparição de bandas criminosas de contrabando e narcotráfico que residem sobre a consciência dos habitantes<sup>27</sup>. Dessa maneira o dramaturgo transita nesses estados atemporais e mistura presente e passado, caso de dramaturgos como Manuel Talavera ou Víctor Hugo Rascón Banda que mergulham na temática do teatro e história com uma visão contemporânea. Enrique Mijares cria uma categoria do *Teatro del Norte* baseado na mesma estrutura histórica de Pancho Villa e Emiliano Zapata que dividiram os territórios para exercer o poder revolucionário, deixando México em duas partes diferenciadas culturalmente:

Eu quis localizar o corpus territorial de uma maneira, claro arbitrária, como fazem todas as taxonomias de pesquisa. Por isso eu recorri para frases famosas de Francisco Villa que ele disse: “do Zacatecas para cima é o meu território e aqui eu vou operar: para embaixo isso é do Zapata ou pegue quem quiser”. Então mais ou menos essa é a marca que eu dei ao território. Implica os estados fronteiriços de Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas e aparte Sinaloa e Durango que conformam parte dessa linha até em cima do Zacatecas (MIJARES, 2008, p.157).

Estas linhas seguem prevalecendo com o passar dos anos permitindo uma cartografia de temáticas e autores que transitam nas mesmas percepções. A *parresia* então está se movimentando em um estoicismo que fala sobre o que acontece e é recebido como fato normal, como a violência e a ilegalidade. Nesse caso a palavra representa um território com seus significantes que inclui o deserto e as bandas armadas.

Vamos entender esta relação também com base em Bakhtin (2000), que fala sobre a construção de um imaginário coletivo desde a cultura popular como uma constante na narrativa, misturando tempo e espaço. Ela depende da transferência de informações e troca cultural. Esta visão está na proposta de Manuel Valenzuela (2021) que revisa o conceito e define como Cultura Popular<sup>28</sup>, baseado não só nas propostas de

---

<sup>27</sup> Para ampliar o tema ler *Nosotros somos Los Zetas* de Óscar Martínez no livro, *La Ley del cuerno Siete formas de morir con el narco mexicano* (2016), onde especifica a formação deste grupo criminoso de alto perigo e como eles fazem um trabalho sistemático de ocupação dos territórios do norte capitalizando e controlando o mercado dos ilícitos com a imposição da violência que levou a morte de milhes de pessoas incluindo migrantes, funcionários públicos, jornalistas e artistas. Também podem assistir o seriado de netflix *Somos* (2021), baseado no massacre da comunidade de Allende, no estado de Coahuila a sessenta quilometres do Rio Grande na fronteira com Estados Unidos, onde duas centenas de pessoas desta cidade foram assassinadas pelo cartel dos Zetas, como meio coercitivo pelo controle do passo de drogas.

<sup>28</sup> A categoria de *Cultura Popular* de Manuel Valenzuela, vamos desenvolver no capítulo dois desta pesquisa para delimitar os territórios e os imaginários neles existentes.

Bakhtin, senão que acrescenta com a categoria de Cultura Híbrida de Nestor García Canclini, e indica que os territórios e os corpos repetem os discursos e recriam novos deixando uma faixa específica com valores culturais únicos, delimitando assim a cultura. O que nos demonstra que esse estoicismo, segundo Geirola, é o resultado de cruzamento de histórias e contos orais em toda uma complexa rede de informantes.

Segundo Iris M. Zavala (2016) essa ferramenta discursiva na literatura, e neste caso do teatro, apropria-se do agressivo, do violento, o que está na escuridão e gera uma poética do oculto, o que aparece desde a sombra da noite do relato fragmentado com imagens que estão em paralelo com informações jornalísticas e de testemunhas que aparecem diariamente. Sobre este tema da cultura popular na narrativa de Bakhtin, a pesquisadora porto-riquenha Iris M. Zavala, no trabalho *Bajtin y sus apócrifos* (1996), retorna para a discussão das linhas estéticas dos autores no contexto latino-americano e caribenho, e constrói uma ferramenta epistêmica baseada nas linhas culturais que estão ocultas dentro do texto literário. Ela indica que existem as propostas “edificantes” de referência a modelos fornecidos pela modernidade como a luz, o branco, o lírio, a hóstia, o belo, o prístino, deus, e a significância que essas imagens representam ao alinhar-se com a ordem do poder. Mas dentro de essa mesma pauta a autora entra em fricção com seu tempo e espaço e coloca alguns elementos ocultos em lugares particulares que estão contrariando a imagem inicial como, por exemplo, a escuridão, a noite, o espectro, os orifícios dos corpos abertos, os fluidos corporais e, assim, a mensagem explora outra forma de se entender. Por exemplo, para Iris M. Zavala, a poética de Sor Juana Inês de la Cruz está imersa em vazios morfológicos e sintáticos que geram uma leitura específica do amor, como esse ideal e a necessidade de entrar com a paixão de um corpo que está procurando esse contato corporal<sup>29</sup>.

Mas para não abandonar a discussão que propõe Manuel Valenzuela (2020) sobre a cultura popular, podemos analisar que esta entra no discurso como uma forma de vitalidade e permite que o conjunto de estruturas linguísticas seja parte de uma imagem que vai se formando, assim quando entramos na poética de Talavera entendemos que as imagens dos mortos retornam e coexistem como os vivos, em

---

<sup>29</sup> Outras informações com o artigo de Iris M. Zavala, *Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Texto en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5m3> Consulta 10 de julio de 2022.

mundos paralelos, deixando uma literatura que transita na reconstrução do vivido pelo autor.

Aqui não estamos tentando fazer uma análise sobre a consciência do autor, simplesmente estamos referenciando sua existência com as temáticas que desenvolve esteticamente. Ante isso Talavera nos indica que:

Aquí, en esta "ciudad de contrastes y pretensiones, de grandes visiones y empresas de largo alcance" la dramaturgia encuentra sus motivos, se abren los espacios de encuentro de los teatristas norteños en las aulas, los escenarios y la imprenta (TALAVERA, 1998, p.28).

No mesmo teor que Talavera, a proposta de Geirola analisa uma dramaturgia da ausência que surge pela falta de elementos tangíveis, falta de senso nos relatos orais, falta de aplicação da lei (assassinatos e carteis de droga que trabalham abertamente), falta de costumes tradicionais, falta de comunicação e de compreensão pelo Outro gerando uma ruptura entre significante com o significado, e esse significante passa pelo corpo para depois usar ferramentas linguísticas e literárias que o evidenciam como ficção, mas é uma mimetização do real<sup>30</sup>.

No teatro de Manuel Talavera o significante da morte aparece no corpo da madre (*Novenario*) ou na imagem do padre desaparecido (*Amores de Lejos*) que são suplantadas pelo humor como ferramentas retóricas da *parresia* na atemporalidade, o flashback, os discursos paralelos de dois ou mais personagens que falam e cantam ao mesmo tempo. A temática sempre fala sobre esta paridade entre homem e mulher em uma cultura de grande presença masculina (corridos, lendas, histórias *rancheras*), então, a obra construiu um novo sistema simbólico do real que transita pela periferia da cultura popular. Assim como Talavera deixa que seus personagens viagem pelos mundos do seu imaginário, entendemos que esta forma de escrever está presente em outras gerações de dramaturgos como Perla de La Rosa, em *Antígona: las voces que incendian el desierto* (2004), ou María Sanchez, em *Bach por qué existes?* (2021), que também trabalham

---

<sup>30</sup> Sobre o real, existem variações epistêmicas que prefiro tomar desde Jacques Lacan, pois ele faz uma relação entre o sujeito e objeto desde a concepção da representação entre o simbólico e o imaginário desse objeto observado e percebido, podem revisar o trabalho de Oscar Cesarotto e Marcio Peter de Souza que indicam que *O Real, ou a terceira dimensão, define-se inicialmente pela negativa é aquilo que não pode ser simbolizado nem integrado narcisicamente. A reflexão a seu respeito traz de novo o velho problema filosófico da relação imediata entre sujeito e objeto. Relação inviável, por estar o objeto sobredeterminado, e o sujeito condicionado pelo seu desejo. Portanto, o Real é o que é, além de qualquer interferência, independente dos outros registros.* (1993 pag.74)

esses arquétipos da cultura *Ranchera*, mas falam da morte do padre como uma alternativa para que as personagens se liberem do sofrimento e procurem a justiça.

Hugo Salcedo, na *Ley del Ranchero* (2006), faz um questionamento do estereótipo do macho nas imagens do rancheiro e aprofunda na falta de leis entre alguns membros da cultura do Norte. Victor Hugo Rascon Banda faz esta polarização do discurso na obra *Contrabando* (2009), onde tudo acontece na escuridão, na beira do rio e os personagens falam do padre abandonado no deserto. Para acrescentar nestes motivos vemos a “falta”, como indica Geirola, que existe nessa poética parresica, da ausência, a falta de memória dos fatos que acontecem na fronteira e no deserto que são representadas pela violência, pela morte.

Para ampliar esta ideia da *parresia*, Geirola evidencia que existem etiquetas que são negadas para que possa entrar o Ideal do Eu<sup>31</sup>, que também é uma ideia que traz de Lacan, mas que é uma ferramenta que pode nos ajudar a compreender esse uso indiscriminado da morte e o corpo fragmentado na dramaturgia do Norte. Os criadores (escritores e artistas), neste caso os dramaturgos, colocam sobre seu discurso do Ideal do Eu que corresponde à briga interna dele com o seu narcisismo e mergulha cada um em alternância narrativa. É dizer, que o que observa o artista é motivo de escrita, mas também ele tenta se desvanecer para permitir que os personagens ou o corpo da obra fale sobre o que está atravessando o que vive diariamente.<sup>32</sup>

Manuel Talavera entra nessa visão como espelho dele mesmo, transitando no território onde acontecem desaparecimentos de corpos e depois vai elaborar um discurso para que esse corpo surja de novo no seu universo literário. Ele, como sujeito de transferência, que está ativo nos significantes da cultura, consegue representar na ficção e é por isso que entendemos que existem variações que se repetem neste grupo de autores e autoras que mencionamos anteriormente. Mas também existe a possibilidade de uma relação transindividual, que será essa construção do imaginário coletivo desde as marcas da cultura popular da região onde está se desenvolvendo o sujeito, e que o mesmo Talavera experimenta e transfere para seus personagens usando imagens, linhas gramaticas incompreensíveis ou fragmentos gramáticos que resultam em polifonias. A pesquisadora mexicana Rocio Galicia (2018) ressalta a importância da vivência do dramaturgo e publica sua entrevista com Manuel Talavera para corroborar a paridade

---

<sup>31</sup> Retornamos ao discurso da psicanálise.

<sup>32</sup> Sobre este tema vamos trabalhar no capítulo 2, especificamente sobre o Teatro del Norte como território e vamos analisar as linhas estéticas e os cantos literários onde se ocultam a *parresia* e o *ideal* dos dramaturgos e outros criadores que resultam identificáveis pela quantia de referências pessoais.

entre o dramaturgo e seus personagens: *Lembro-me do sol brilhando forte, esse tipo de coisa deixa muitas experiências que depois se refletem no trabalho criativo* (TALAVERA, 2018, entrevista realizada por Rocio Galicia).

Sobre os significantes presentes na dramaturgia do Norte, podemos indicar que o Outro cresce na medida em que a memória vai procurando cobrir os vazios dos relatos da vivência, por isso podemos colocá-los como textos autobiográficos que levam o ausente em uma viagem de retorno para a casa, a família, o bar, as festas, em um mundo de espectros em paralelo, permitindo ativar suas vozes com o ideal do escritor. O Corpo ausente é isso, o retorno interminável do desaparecido, mas as ferramentas de ficção se misturam com múltiplas ideias que passam pelos corpos dos criadores. Esse Outro Ideal, para Geirola (2018), se manifesta da relação entre autores e leitores, diretores e público, e de como esse reconhecimento comunitário entra no referencial da fala criando uma compreensão para quem está na região fronteira e desértica.

## 1.2 A QUESTÃO DO CORPO

Falar sobre os corpos requer entender que eles têm duas acepções, a visão orgânica, biológica, que é composta por tecido e órgãos, e o corpo cultural. Para efeitos dos estudos que estamos desenvolvendo sobre o discurso, esse corpo orgânico vira um corpo cultural que tem marcas históricas que nele podemos ver. Segundo Lacan o corpo é uma sequência unificada de características que falam desde ele e integram um contexto amplo de inter-relações, por isso tomamos os termos transindividual e de transferência (GEIROLA, 2018) para entrar na interconexão de pulsões multidirecionais. Entendendo que o transindividual é tudo o que implica a relação de pulsões entre o sujeito e o que está no Outro.

A cultura popular resulta de uma construção de sujeitos em um passo constate de informações e pulsões que marcam os modos de convivência entre eles<sup>33</sup>. Entrando no manifesto da proposta bakhtiniana de relações de comunicação entre os imaginários e a cultura popular, vamos tomar essas formas de interconexão que resultam na consolidação de um corpo complexo. Por outro lado, estamos frente ao termo de transferência que tomamos diretamente de Lacan (2009) e que estabelece a mistura dos

---

<sup>33</sup> Sobre o transindividual menciono o trabalho de Jorge Aleman *El Malestar en la Civilización. Diferencia entre sujeto y subjetividad*. Revista Virtualia. Número 32. julio-agosto 2016. pag. 3.

contextos para gerar um novo corpo, o que leva desde um corpo como sujeito, para um corpo complexo. Na visão de Julia Kristeva, podemos criar um corpo estético –no caso da arte e a literatura- que está composto de imagens e de referências que constroem um corpo real, simbólico ou imaginário (KRISTEVA, 2004). Nesse sentido o corpo pode ser real ou pode ser representado em função do imaginário de quem o faz, desde a palavra, desde umas imagens ou simplesmente desde a proposta de um silêncio, um som, um vazio que possa levar essa carga cultural, como referências para entrar no contexto cultural e permitir dialogar com os outros sujeitos nos quais pretende uma resposta.

Aqui entramos de novo na aparição dos corpos no discurso, e o mesmo discurso torna-se um corpo que fala das suas referências, desde ferramentas da retorica foucaultiana como a *parresia*, que também se desloca para a narrativa do corpo, ou das representações reais do seu redor. O corpo ausente, que estamos revisando para esta representação da cultura do norte do México, estará localizado exatamente no centro de um discurso que nos leva para estudos culturais e compreender que a representação dos desaparecidos está se relacionando com o imaginário que a cultura transfere. Talavera sobre esse tema descreve na obra *Clarín de la Noche* (2003):

FIGURA: Você poderia me dar algo para comer...  
PEDRO: Não tenho nada para te dar.  
FIGURA: Sim, você tem.  
PEDRO: Deixa eu ver a sua cara.  
FIGURA: E você vai me alimentar?  
PEDRO: Por que você está cobrindo o rosto? Deixe-me ver!  
FIGURA: Mas me alimente.  
PEDRO: Eu não tenho.  
FIGURA: Dê-me seu corpo?  
FIGURA: Eu posso ser sua salvação. (É revelado. Há uma caveira.)  
Você não se lembra de mim? Eu propus um acordo para você, não lembra?

Escuro. (TALAVERA, 2003 p.378)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Texto original:

FIGURA: Podrías darme algo de comer ...  
PEDRO: No tengo qué darte.  
FIGURA: Sí tienes.  
PEDRO: Déjame ver tu cara.  
FIGURA: ¿Y me darás de comer?  
PEDRO: ¿Por qué te cubres la cara? ¡Déjame verte!  
FIGURA: Pero dame de comer.  
PEDRO: No tengo.  
FIGURA: Dame tu cuerpo.  
PEDRO: ¿Mi cuerpo?

O corpo, então, entra como categoria artística para entendê-lo como conjunto de valores culturais que foram elaborados de forma transindividual desde a transferência, formando uma complexa unidade de símbolos que são processados dentro da cultura popular. Agora a nossa pergunta é: como esse corpo pode se manifestar desde a ausência? No caso do Teatro del Norte, essa ausência responde a uma representação do cotidiano que os autores observam? Também poderíamos pensar que os corpos artísticos e literários dão uma resposta para os desaparecidos na fronteira e tudo o que ali acontece?

Por exemplo, no ano 2012, a companhia Teatro Bárbaro, estreou a montagem *La Fe de los Cerdos* (2007), do dramaturgo Hugo Wirth, sob a direção de Luis Bizarro, nessa proposta além de não ser uma temática específica sobre violência em uma cidade grande, o espetáculo começou a girar ao redor da cultura nortenha, fato que Bizarro entra na ideia de corpos que desaparecem, então, o discurso estoico dos desaparecidos na obra são transformados em carne para “tripitas”<sup>35</sup>. A cena ganha linguagem visual de corpos referenciados do contexto cultural, gerando uma transferência de pulsões entre público e criadores, entrando em um corpo ausente que tem uma denominação de comida, assim a nova dramaturgia corporal, o Teatro Bárbaro, cria laços de comunicação com cada um dos sujeitos que tem a mesmas perguntas. Em uma conversação informal com o diretor Luis Bizarro<sup>36</sup>, em 2015, indicava que a obra foi se tornando em um espaço de experimentação onde os atores assumiram elementos próprios da cidade de Chihuahua, com palavras como “Vato”<sup>37</sup>, “Tripitas”<sup>38</sup>, “Feria”<sup>39</sup>, entre muitas palavras, e a adaptação com o sotaque particular do norte, que indicam elementos específicos do comum, mas também inserem a dinâmica da violência, resultado da onda de massacres entre 2006 e 2012 que cobriu a região pela guerra dos

---

FIGURA: Yo puedo ser tu salvación. (*Se descubre. Hay una calavera.*) ¿No te acuerdas de mí? Te propuse un trato, ¿no te acuerdas?

*Oscuro.* (TALAVERA, 2003 p.378)

<sup>35</sup> Comida tradicional do norte de México que é o intestino do animal frito, com temperos múltiplos entre pimenta, limão e sal criando sabores diversos não identificáveis.

<sup>36</sup> Essas conversações com Luis Bizarro são de caráter informal como parte de uma residência artística financiada pela AMEXID que é um órgão da Secretaria de Relaciones Exteriores da Republica de México que desenvolvi em Chihuahua entre os meses de setembro e dezembro de 2015.

<sup>37</sup> Rapaz.

<sup>38</sup> Comida feita do intestino do porco.

<sup>39</sup> Dinheiro.

carteis do narco, além disso, um manifesto constante nas músicas de corridos que falam de assassinos que ficam impunes.

Então aqui o corpo vira uma série de símbolos que estão no imaginário dos artistas e recriam o que estão vivenciando, desta forma obtemos respostas às perguntas anteriores sobre como referenciar o corpo ausente. Mas ainda está faltando um referencial da categoria que é a linguagem como elemento central desta estética da violência.

Nesse mesmo teor, a obra de Antônio Zuniga *Rompecabezas* (2007), desde cenas fragmentadas com uma linguagem de violência extrema, faz alusão a um assassinato múltiplo de uma prostituta por dois narcotraficantes, e a posterior decapitação dos narcos por outro narcotraficante que estava apaixonado por ela, então o leitor precisa unificar para compreender o que de fato são os motivos extraídos dos jornais e das estatísticas de mortes evidenciando corpos desaparecidos. Aqui retorna esse corpo que se divide e que procura justiça mergulhando-se na consciência de personagens suicidas, estupradores e violentos com linguagem agressiva. Da mesma maneira na cidade de Chihuahua em uma montagem de 2015, sob a direção de Jordan Pena, coloca esta estética em uma casa, para esse efeito a montagem acontece na sala da Companhia de teatro *La Bodega*, na periferia da cidade, e o público caminha dentro dela como voyeurista em meio a músicas rancheiras e personagens agressivos<sup>40</sup>. Tudo leva a entender que o corpo é resultado dessa visão estoica não só do autor senão que é resultado da visão do diretor e dos atores.

O corpo é resultado dessa manipulação de informação, sobre a qual podem surgir novas histórias e que ela vai se projetar constantemente no palco, no livro, na performance, constituindo um território onde o significante e o significado (Lacan) são modificados constantemente, no sentido que formam parte da linguagem cotidiana. Vemos como o corpo forma parte de uma cadeia de ações que podemos denominar como corporeidades, que não é outra coisa que ele mesmo se agindo como única ferramenta polifônica para expor as posições ideológicas, políticas e culturais do momento. Nos exemplos anteriores que são montagens *-La fe de los cerdos* e *Rompecabezas-* entre 2015 e 2020, existe uma carga emocional que ainda leva as

---

<sup>40</sup> *Rompe-cabezas* sob a direção de Jordan Pena foi beneficiado pelas Bolsas para Jovens Criadores da FONCA 2015, a adaptação do texto original pensado em um acontecimento de Michoacan foi com o próprio Antonio Zuniga para o norte do país. Maior informação: <https://laopcion.com.mx/espectaculos/presentan-la-obra-rompecabezas-en-foro-del-teatro-barbaro-20160525-138070.html>

lembranças dos assassinatos e massacres feitos por sicários e narcotraficantes que aparecem em cada frase, movimento ou conceito dos artistas, enquanto o corpo dele vira-se no corpo da obra como reflexo do que o cotidiano pensa. Aqui vemos a representação simbólica da violência comum ao território norte do México dentro desse imaginário do criador que está em contato com o real<sup>41</sup>, sobre o que Enrique Mijares expõe:

Estos y estas oficientes del teatro fronterizo, conscientes de que tanto la dramaturgia como la dirección son acciones de la mirada, apropiación y reinterpretación de la realidad circundante, inestable, volátil y efímera, que se antojaría inasible, en caso de que no mediaran los recursos de la virtualidad hipertextual que cultivan con pericia los hacedores del teatro en el norte de México. Construyendo sus textos en la abundancia de opciones y la multiplicidad de posibilidades, frente a un dilema matriz dado, en espera que el director implícito en toda obra dramática, casi siempre la misma persona que los escribe, encuentre suficiente tela de donde cortar con tal de realizar el concepto de puesta en escena que mejor le convenga (MIJARES, 2018, p.44).

Para Mijares esses corpos ausentes, representados no teatro, retornam em cada fragmentos criando uma simbologia que entende-se como essa necessidade de encontro de um signo que pode gerar a ação onde ele está inserido, evidenciando o corpo que permanece na memória, e o simbólico como essa série de elementos que entram como ferramentas retóricas na escrita literária, transformam-se em dispositivos cênicos quando interagem com os corpos dos grupos que fazem uma nova leitura. Essa revisão da morte pode ser entendida como a própria morte do sujeito, o personagem narra sua própria morte imaginária desde seus personagens imaginados, criando um espaço complexo de fragmentação do corpo (aqui não estamos falando de suposições, simplesmente é uma ideia que serve para ilustrar a origem das poéticas da violência) que pode ser identificado no discurso.

---

<sup>41</sup> Sobre esta temática recomendo Armando Partida (2012), onde aprofunda sobre as linhas que atravessa o autor para criar os mundos violentos se colocando inclusive em risco de vida, em alguns casos os artistas são vítimas de ameaças contra a vida deles mesmos, pois, ao ter um leitmotiv de ações violentas entra na ficção e leva essa carga da realidade de maneira explícita. Maior informação: *El imaginario patrimonial regional, como detonador de la dramaturgia del Norte*. Em: *telondefondo*, revista de teoría y crítica teatral, N° 15, B.A., FFyL B.N. Año VIII, Julio 2012.



**Figura 3 Manuel Talavera em Rompecabezas (2015)**

Para Byung-Chul Han (2022), esta representação da morte será condicionada pela interpretação heideggeriana que experimenta o mesmo sujeito no discurso, ele cria o fio narrativo ante o vazio que ele mesmo ainda não entende como pode encontrar uma resposta para as ausências ou desaparecimentos. Retornamos ao ponto de partida onde o corpo se substitui por uma narração agressiva. Mas esse corpo precisa se expressar para outros corpos em uma representação simbólica do seu imaginário.

A morte brilha no sentido do ser do outro. Um ser para a morte determinado caminha lado a lado com um ser para o outro determinado. Assim, a resistência contra a morte leva a uma hipertrofia do eu, cujo fardo oprime tudo que não é o eu. Em vista da morte, porém, também pode crescer um amor heroico, no qual o eu dá lugar ao outro. Ele corresponde, igualmente, a um sobrevivente. Assim, surgem em torno da morte complexas linhas de tensão, que giram em torno do eu e do outro (HAN, 2020 p.11-12).

Dentro da linguagem o corpo do desaparecido é catalogado como a reprodução de sua morte, enquanto não se sabe onde pode estar o corpo em si mesmo, então fala em função dos desaparecimentos no território, por isso surgem as manifestações de familiares que reclamam pela justiça e a resposta do imaginário está nesse corpo morto que retorna da morte desde a criação literária. Han (2020) toma de Levinas (2007) a aceção da morte representada e expõe sobre o sujeito como criador que pode ser exaltado por um caso particular de trauma e este, ao reproduzir os dispositivos na poética desde um corpo morto, estará encaminhado em um vazio violento. Sobre esses dispositivos, considero que a representação de Julia Kristeva (2004) pode dar algumas

respostas, porque ela fala sobre a segregação de fluidos e outros aspectos que ilustram esta ideia de um corpo que reclama desde a morte sem morrer no imaginário do artista e em cada frase que passa/recria/constroi as imagens, sinala que existe uma morte violenta. Talvez estamos entrando nas corporeidades e como essas formas discursivas ocupam o espaço para evidenciar o oculto dentro da percepção dos artistas. No ano 2012 fui convidado para Chihuahua pelo ator Oscar Erives para dirigir a montagem *Los Adioses de José*, do dramaturgo colombiano Victor Viviescas. A sinopse é a história de José que essa noite tem a vontade de se despedir do público porque ficou sem família, cada um deles foi desaparecido ou assassinado pela onda de violência que acontece na zona rural de Colômbia. Para a adaptação do texto, no contexto mexicano, colocamos a personagem José em um espaço vazio e em cada movimento ia se enchendo de fotografias, além de projeções pelo palco todo, o que levou a criar um espaço que surgia dos sonhos dele, a reprodução de uma vida familiar de lembranças, com referência aos massacres acontecidos nos anos 2006 e 2012, nas cidades fronteiriças do México. Mas aqui o sentido de morrer diariamente, passou do conceito do dramaturgo, pois depois nossa equipe de trabalho criou um conceito do corpo que se apagava lentamente, enquanto narrava as mortes dos seus familiares.

Em comparativo, no mesmo ano, Victor Viviescas, junto com o ator Fernando Pau, na Colômbia, estavam em turnê com essa mesma obra, mas como ela foi concebida no contexto colombiano o corpo de José assumia lugares comuns e fatos violentos em uma linha de ritmos mais rápidos, mas também as lembranças estavam atravessadas por canções tradicionais desse país, onde a referência era a perseguição do estado contra camponeses e indígenas. Nestes dois casos constatamos que os corpos são representados pelo contexto onde a obra se estabelece, os corpos ausentes são interpretados dependendo da semiosfera na qual é concebida e entendemos que existem pontos em comum como o narcotráfico, sicários, violência de estado, mas a resposta dos artistas é diferente em cada caso.

Neste teor, a análise comparativa nos leva para pesquisar sobre os fios de contextos que aparecem em cada caso, por isso Iris M. Zavala retorna para a categoria do “sinistro” de Freud, como uma ideia de entender este corpo ausente que ela chama de oculto ou escondido, para as duas montagens que referenciamos, as imagens se refugiam no escuro da noite, ainda que o relato seja criado de dia, sempre a sombra estará presente como mecanismo de imposição do inconsciente do autor.

Para Zavala (2011) esta possibilidade está fundamentada em duas características, a fragmentação do corpo que gera um estado de horror e o sonho como mundo paralelo. No primeiro caso o horror prevalece na narrativa do fragmento do corpo como, por exemplo, a cabeça que busca o corpo, os dentes que relatam a história de um corpo que foi diluído, os braços que são as únicas testemunhas do fato violento que aconteceu na fronteira, do espectro que, quando cai a noite, fala e chora nas estradas.

Agora, no segundo caso, o sonho que permite a aparição de dois ou mais mundos onde o onírico está no primeiro plano e o eixo da peça literária depende só desse jogo entre o real e o imaginário de seres que descem do céu, de fantasmas e outras alucinações violentas, de sobreviventes de massacres que estão cobertos de sangue ou de uma voz que fala desde uma rádio para descrever a morte de uma prostituta e sua posterior decapitação. Essa é uma constatação na literatura Latino-americana, pois é resultado de uma extensa tradição oral que foi guardada pela cultura popular desde imagens de opressão do discurso, de uma história, violenta, convulsa e agressiva que se refugia na periferia dos corpos em forma de fragmentos, exatamente uma herança da modernidade *espacios investidos por el deseo, la sexualidad, el poder, el nacionalismo, la violencia, el conocimiento, la cultura* (ZAVALA, 2011, p.4). Os corpos ausentes estão dentro de uma categoria do inconsciente dos autores que surgem uma e outra vez ocupando um espaço no imaginário coletivo.

Esses corpos ausentes que vamos encontrando com apoio de Iris M. Zavala, nos levam para referenciar o termo do “abjeto” que é inserido por Julia Kristeva e que assinala os corpos que quebram a ordem do discurso desde as imagens violentas que geram para o leitor a sensação de horror ou de impacto como, por exemplo, o sangue, sêmen, fezes, urina, saliva, ossos descompostos, pele, dentes línguas sem boca, além de outras imagens de fluidos corporais. Aqui podemos falar do caso de Perla de la Rosa, Hugo Salcedo, Angel Hernandez ou Manuel Talavera onde vemos personagens que divagam entre os mundos em busca de sepultura ou com temporalidade paralisada em uma heterotopia que pode ser qualquer espaço dessa fronteira violenta.

Manuel Talavera movimenta suas linhas dramáticas para esse universo teatral dos corpos ausentes que, segundo Levinas (2007), são “os mortos que retornam uma e outra vez no imaginário”, no senso do rosto, como unidade que permite ao sujeito se identificar com o Outro, assim a imagem aparece evitando ser esquecida, como no caso dos relatos das guerras e as mortes violentas.

Tu é tu. Nesse sentido, pode dizer-se que o rosto não é “visto”. Ele é o que não se pode transformar num conteúdo, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além. Eis por que o significado do rosto leva a sair do ser enquanto correlativo de um saber. Pelo contrário, a visão é procura de uma adequação: é aquilo que por excelência absorve um ser... o rosto é o que não se pode matar ou pelo menos, cujo sentido consiste em dizer: “não mataras” (LEVINAS. 2007, p.70).

Imagens, no teatro de Talavera, como a mãe morta, o herói da revolução que se desloca no tempo, o menino que se espalha pela internet, o filho que se rebela do destino em uma viagem final, o anjo que está no umbral entre o vivo e o divino, a contradição do macho que é assassinado pela mulher, a mulher que investe a polaridade dos padrões culturais do norte, todos eles com a marca da morte.

ANGELA: Perdemos você, Angélica. Não podemos fazer nada por você. Sua condição humana não significa dizer não... nós podemos. Você não pode voltar. E também não sabemos o que será de nós. Os professores nos marcaram uma consulta.

ANGELINA: Temos que ser responsáveis. Espero que eles não sejam duros conosco. Nós estamos aprendendo. Eles têm que entender que estamos aprendendo. Nós, alunos, podemos cometer erros. Eles têm que perdoar nossos erros. Ou não?

ANGÉLICA: Mas o que vai acontecer comigo?

ANGELA: Os homens vão julgar você.

ANGELINA: E vão inventar um corrido para você.

(Elas desaparecem). (TALAVERA, 2010 p.210)<sup>42</sup>

O corpo, a partir de Lacan (2009), está representado no simbólico, é uma resposta do autor para o real que reside no imaginário e esse corpo orgânico que sofre as lacerações, os embates e as fraturas de uma violência incontável, levado para um corpo que está narrado desde múltiplas imagens que são o reflexo do que ele mesmo vivencia. O corpo ausente na dramaturgia do Norte, especialmente em Manuel Talavera, é uma forma de representar o que acontece cotidianamente na fronteira do norte de México, onde a violência é uma constata e onde os corpos desaparecem sem deixar um

---

<sup>42</sup> Texto original:

ÁNGELA: Te hemos perdido, Angélica. No podemos hacer nada por ti. Tu condición humana no es decir, no... podemos. Tú no puedes regresar. Y nosotros tampoco sabemos qué va a ser de nosotros. Los maestros nos dieron una cita.

ANGELINA: Tenemos que ir a rendir cuentas. Yo espero que no sean duros con nosotros. Estamos aprendiendo. Tienen que entender que estamos aprendiendo. Los aprendices podemos cometer errores. Tienen que perdonar nuestros errores. ¿O no?

ANGÉLICA: Pero, ¿qué va a ser de mí?

ÁNGELA: Te van a juzgar los hombres.

ANGELINA: Y te van a inventar un corrido.

(Desaparecen). (TALAVERA, 2010 p.210)

rastros que poderiam dar na aplicação da justiça das vítimas. Então o corpo vira-se em uma simbiose do contexto e o sujeito levando de manifesto o que acontece principalmente desde as ausências.

Tal vez no haya otra dramaturgia más que la de frontera, con múltiples dramaturgias del crimen, particularmente para el teatro norteamericano, tan preocupado por la frontera norte y la innumerable cantidad de temas (de fronteras) que ésta pone en juego. Si podemos decir que toda dramaturgia es del crimen, no es tanto por los horrores que ocurren en la frontera norte de México, sino porque estamos pensando en una frontera más estructural, como es la que divide lo natural de lo humano, es decir, ese borde (y a la vez corte) que constituye la pulsión (GEIROLA, 2018,p.159).

Para Geirola esta acepção do *Teatro del Norte*, denominado de *Dramaturgias do crime*, estará reservada nos corpos avassalados dessa imagem, na elaboração das cenas de silêncios, vazios, agressão e como último a pulsão da morte que resulta única e constante. Sobre esta temática seguiremos na próxima parte onde vamos analisar as variantes e origens do *Teatro del Norte*.

## CAPITULO 2

### FRONTEIRAS, CORPOS, TERRITÓRIOS E DESTERRITORIALIDADES NO “TEATRO DEL NORTE”

*Como una gran serpiente  
con ojos deslumbrantes  
el tren se deslizaba  
entre la oscuridad*

*Amores de Lejos  
TALAVERA, 1999*

A fronteira como fenômeno de estudo apresenta alguns vazios epistêmicos que vão se revelando de forma múltipla constantemente, mas, para efeitos desta pesquisa tentamos focalizar o horizonte desenvolvendo duas perguntas: uma, podemos estudar a fronteira como região homogênea de acordo ao lugar onde se localiza? A segunda pergunta, precisamos estudar a Cultura Popular na fronteira como marca particular hegemônica desse contexto social? A primeira pode ser respondida pela segunda dúvida, porque é fundamental estudar cada uma dessas características particulares da cultura para entender a dimensão que representa a fronteira/as fronteiras. Por isso neste capítulo, vamos criando uma ferramenta epistêmica interdisciplinar, comparando casos particulares de criação artística, para entender a mobilidade cultural fronteiriça e como ela vai se instalando no imaginário coletivo.



**Figura 4 Manuel Talavera, foto sem data, facilitada pela Maestra Rosa Maria Saenz**

## 2.1 TEATRO DEL NORTE

Analisar a obra literária de Manuel Talavera na elaboração de um discurso polifônico a partir do teatro, sobre o que acontece na fronteira México-Estados Unidos, especificamente no eixo Chihuahua-Juarez-El Paso, onde ele faz uma cartografia de particularidades que podem parecer estereotipadas, mas dentro do contexto, contemplam marcas culturais específicas em cada segmento daquela região. A escolha deste dramaturgo para efeito da pesquisa é arbitrária, pois ele é parte de um movimento muito mais amplo que se denomina *Teatro del Norte*, que é uma categoria desenvolvida pelo pesquisador Enrique Mijares (2005) e que trata de organizar os criadores teatrais que moram e convivem na extensão de fronteiras entre estes dois países, mas sobre esta categoria vamos especificar nos próximos capítulos.

O *Teatro del Norte*<sup>43</sup> está marcado pela existência de elementos próprios da fronteira norte do México. Para efeitos da pesquisa trabalhamos a definição elaborada por Enrique Mijares, a qual apresenta um panorama regional que está delimitada pela fronteira com os Estados Unidos. Também consideramos um conflito histórico e complexo que ainda hoje segue acrescentando aos problemas das comunidades que ocupam esse espaço territorial. Para isso entendemos que os escritores do *Teatro del Norte* têm uma série de aspetos repetitivos sobre os quais abordam nas obras como o deserto, a violência e as desapareções dos corpos por motivos de desorganização política e de segurança. Poderíamos falar de uma escritura que pode ser identificada como essa estética *Norteña* ou South Border (VALENZUELA, 2020), que se alimenta de instabilidade geopolítica com uma forte corrente histórica.

Igualmente para Manuel Talavera (1998) as formas literárias de criação dentro do *Teatro del Norte* estão focados em duas linhas específicas, as quais são: primeira, a região fronteira que define o norte e suas referências culturais, e, a segunda, a modernização e globalização nas novas tendências poéticas que dependem das mediações.

---

<sup>43</sup> Vamos desenvolver o termo *Teatro del Norte* em espanhol para definir a categoria estética literária, que define dois elementos fundamentais: primeiro a delimitação de um movimento de autores que trabalham sobre temáticas específicas do território fronteiro de México-Estados Unidos, e segundo, a inserção de um território que vamos definir com a categoria de Cultura Popular de Manuel Valenzuela (2020) para indicar que existe uma região diferenciada que pode ser identificada por elementos próprios como músicas, sotaques, frases, palavras, referências do imaginários, etc.

Começamos com o primeiro ponto que seria a região fronteira e seus estados. A região se estende desde Tamaulipas até Tijuana, colocando no centro da travessia o deserto de Sonora e Sinaloa onde as linhas divisórias são dinâmicas, pois é quase impossível definir as áreas que pertencem a cada um dos países, assim entendemos que a história resulta em uma confusão de datas e lugares onde é construído um “imaginário da proximidade”<sup>44</sup>. Quase todo relato está se aproximando de um sistema de imagens que parecem ter uma linha similar em cada um dos sujeitos que habitam a região, assim entendemos que a fronteira começa se apagar para criar novas formas de interpretação dentro do sistema de cultura popular. Isso é o que Manuel Valenzuela (2020) entende como a Cultura Popular fronteira, baseado na proposta de hibridismo cultural de Garcia Canclini, que nasce como um espaço não delimitado fisicamente dentro de uma linha exata, mas ao contrário, o sistema de articulações culturais pode ser modificado em cada um dos fragmentos que se divide um território.

Desde esta perspectiva, las culturas populares se conforman por la apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una integración conflictiva con los sectores hegemónicos. (...) García Canclini discute la asociación de lo popular con lo premoderno o subsidiario, o su condición periférica en los mercados legitimados de bienes simbólicos; para ello analiza la reestructuración de las relaciones de modernidad/tradición y culto/popular en las artesanías y las fiestas (VALENZUELA, 2020 p.57).

Como no caso da fronteira norte, esse território é ocupado com um poder específico - para seguir as teorias de Haesbert (2012) -, e se assume uma produção socioeconômica específica em cada um dos espaços. Talavera nos fala sobre uma aproximação de ideias que podem ser classificadas como uma polifonia, com algumas características similares, ou ainda, é dizer que se temos a fronteira Norte construída de múltiplas variações com elementos que juntam aspectos e suas versões específicas, que podemos nos encontrar desde uma língua comum que pode ser desde espanhol, espanhol ou chicano, assim como os sotaques e as maneiras de agir e organizar a convivência. Também podemos mencionar desde a mesma ocupação inicial das comunidades originárias, até a definição do território para cada grupo que o habita, as

---

<sup>44</sup> Conceito que eu vou elaborando devido às polifonias que vamos encontrar em dados e fatos que acontecem dentro da região.

extensões de terra que apagam ou remarcam a fronteira e as atividades próprias dessa cultura popular.

No caso da fronteira Norte, entendemos que as atividades comuns desses moradores podem ser similares, mas eles também se apropriam de fato de culturas particulares como a língua, a música, os regimes alimentares, sendo assim, podemos compreender que é possível estabelecer uma visão acerca da cultura popular que pode ser de um perfil disseminado em múltiplas atividades. Aqui é onde nasce o *Teatro del Norte*, no meio de uma configuração de adaptação ante as divisões entre Estados Unidos e México, consequência histórica desde a compra do território aos espanhóis no século XIX, depois pela Revolução Mexicana em princípios do século XX e/ou pelas políticas de unificação obrigatória, implantadas pelos governos que participaram nos últimos cem anos, sem esquecer, inclusive hoje, a onda de violência gerada pela migração massiva oriunda do Centro América e o crescimento indiscriminado do narcotráfico<sup>45</sup>.

Mas regressemos para a definição deste *Teatro del Norte* que, para Armando Partida Tayzan (2007), existe uma base histórica de contexto, onde os autores e autoras retornam a muitas manifestações culturais e escrevem desde sua própria experiência.

Más lo que contribuyó a la configuración de la estética del desierto, fue la consolidación de una escritura dramática estilísticamente determinada por la cultura patrimonial regional del norte, con sus consejas, mitos y ritos; protagonistas con su habla constituida por refranes, giros lingüísticos, arcaísmos –que aún se conservan en esta región--, y demás figuras retóricas y, claro, con lo específicamente particular de su cultura patrimonial, como puede encontrarse a continuación en la producción de algunos dramaturgos y directores de escena (TAYZAN. 2007. p.15).

---

<sup>45</sup> Nesse ponto recomendo a revisão do trabalho jornalístico *La Ley del Cuerno: siete formas de morir com el narco mexicano* (2016) organizado por Juan Villoro recopila depoimentos de jornalistas da região norte, onde são constantes as ameaças de morte dos cartéis do narcotráfico, como de Sinaloa, e o Pacífico, são constantes, além da aparição do grupo extremista de extermínio chamado os Zetas que produzem um grande marco de referência pela violência sem controle. Para esse último cartel se atribuem milhares de mortes entre elas a massacre de Allende, e, a guerra pelo território que aconteceu nos anos 2010 e 2012. Como nota interessante inclui-me como pesquisador que vivenciei a época, nesse instante estávamos trabalhando em Chihuahua com a obra *Los Adioses de José* com era notícia diária nos jornais do estado as inúmeras mortes em bares, restaurantes, praças e escolas que muitas pessoas decidiram sair da cidade, ainda mais radical foi em Juarez onde caravanas de mais de cem mil pessoas saíam pelo deserto com suas pertinências deixando as cidades desoladas.

Nesse caso é importante mencionar a Victor Hugo Rascon Banda<sup>46</sup>, hoje considerado por Rocio Galícia e múltiplas pesquisadores, o maior escritor e representante do *Teatro del Norte*, com uma estética vinculada aos fatos que acontecem desde o espaço rural, pois provem de uma comunidade do interior de Chihuahua chamada Uruachi. Ele mesmo se desloca para as cidades onde continua fazendo essas radiografias dos povos isolados da região fronteiriça, fazendo sua interpretação como habitante nascido em fronteira. Diante disso, Manuel Talavera, que igualmente é de Delicias, cidade do interior do estado, começa seu caminho como artista seguindo os passos, não só das canções e Corridos, nos quais nos fala na entrevista feita por Rocio Galicia em 2018, senão de essa grande influência de Rascón Banda.

Mis maestros en dramaturgia... se puede decir que hay modelos que uno tiende a imitarlos, aunque no hayan sido tus maestros directamente, así yo puedo decir que mi maestro fue Aristóteles. Aunque no he tomado talleres con ellos, mis maestros han sido Carballido y Víctor Hugo Rascón Banda (TALAVERA, 2018, p.30).

Dessa maneira o *Teatro del Norte* arma toda uma configuração de relatos e histórias que falam sobre as comunidades, os habitantes e os conflitos políticos que atravessam no tempo, mas também entra um elemento que é repetitivo como o caso dos corpos ausentes, os desaparecidos na paisagem agressiva. Gustavo Geirola (2018) denomina como os imaginários do deserto ou dramaturgias do crime, procurando uma visão desde a psicanálise e permitindo abertura de uma epistemologia que entra em contato com as formas de elaborar um discurso que pode ser interno de cada artista e que é parte de uma preocupação que vai se ampliando com a chegada de novos dramaturgos e criadores.

Consideramos que existe uma estética fronteiriça que se desloca desde o rural para o urbano, mas se instala no imaginário para tentar fazer suas próprias versões, sobre o que Armando Partida nos avisa que se cria uma Estética do Deserto, categoria desenvolvida pelo dramaturgo Angel Norzagaray (SINALOA, 1961) que durante o ano 1988, na *Primera Muestra de Teatro del Norte em Culiacan*, planteia realizar uma espécie de delimitação dos temas e das formas de abordar os temas do norte:

---

<sup>46</sup> Para a data do mês de outubro se realizam as *Jornadas Rasconbandianas* no estado de Chihuahua, no ano 2022 foram organizadas por Teatro Bárbaro com diferentes agrupações, para maior informação podem pesquisar em <https://rasconbanda.art/>.

Estética que está ligada a uma teatralidade específica a través del término de Teatro del Norte, estrechamente ligada a una idea surgida en 1984, cuando se realizó la Primera muestra de Teatro Regional del Noroeste, en Culiacán, Sinaloa. Termino que puede hacerse extensivo a todo el teatro de los estados limítrofes con la frontera sur estadounidense: Baja California Norte, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas; al igual que los estados del norte: Sinaloa y Durango, al compartir casi una misma cultura que, por otra parte, se distingue económica y socialmente del resto de otras zonas del país (TAYZAN, 2018, p.11).

Essa categoria pode ser uma primeira definição dos aspetos que vão ser centro de pesquisa e de preocupação estética pois, de acordo com Rocio Galicia (2021)<sup>47</sup>, esse termo de *Teatro del Norte* era quase imperceptível em princípios do século XXI. No ano 2002, quando decide fazer uma revisão dos criadores da região, percebeu que este estilo estava era recorrente em festivais e mostras de teatro e que problematizavam a forma de escritura diferenciada do resto do país. Regressando para Armando Partida, desenvolve um inventário de autores que mergulham em aspetos como a violência e as dinâmicas linguísticas próprias para entender que os estados fronteiriços realmente tenham uma concepção muito diferente de construção imaginária<sup>48</sup>.

No momento que se estabelece esta categoria, na década dos oitenta, paralelamente aparece a Lei Simpson-Rodino<sup>49</sup> que anunciava a deportação massiva de

---

<sup>47</sup> Entrevista online titulada *Teatro de Frontera* da Dra Rocio Galicia nas 4<sup>o</sup> Jornadas Manuel Talavera Trejo 2022, organizadas pelo Grupo Lunajero Teatro e a Universidade Autonoma de Chihuahua <https://www.facebook.com/Jornadas-Manuel-Talavera-Trejo-2236236213296378/videos/3290367244515957>

<sup>48</sup> Em novembro do ano 2012, por motivo de um convite para dirigir em Chihuahua com o ator Oscar Erives, junto com o Comité de las Artes de Chihuahua, decidimos formar o grupo de pesquisas Proyecto Fronteras, com a ideia de fazer uma revisão dos discursos estéticos que estávamos desenvolvendo, por conta da dinâmica de metodologias que aplicávamos nas montagens. Era claro que a referência da Companhia El Incinerador Teatro que eu fundei no ano 2006 e se deslocava na fronteira Venezuela-Colômbia com múltiplas apresentações nas cidades de Cúcuta e Pamplona. Mas ao revisar os discursos, entendíamos que não se pensava só de falar sobre as temáticas de fronteira como a violência e outras linhas estereotipadas, senão que tenhamos a necessidade de entender que simplesmente o fato de habitar na fronteira já poderíamos entender que existem marcas profundas de interação cultural que o morador da região não entende e que se manifesta no imaginário. Porém o grupo abriu seminário permanente para discutir as estéticas de diferentes criadores que foram se anexando com os anos, além de diversificar em outras áreas de estudos de corporeidade de fronteiras como no caso das Performances e instalações visuais. Para maior informação podem entrar no site: <https://fundacionproyectorf9.wixsite.com/proyectorfronteras/cartelera>.

<sup>49</sup> Sobre a Lei Rodino, o presidente Ronald Reagan firma uma lei que impede os empresários estadunidenses contratar migrantes ilegais, por enquanto a ação gera uma série de consequências perigosas como a deportação massiva e as perseguições para os trabalhadores mexicanos que atravessaram a fronteira. Nesse tema podemos esclarecer com uma análise da época, que faz a pesquisadora Barbara Stricklan: *no es posible afirmar hasta la fecha que la Simpson-Rodino haya frenado el flujo de trabajadores indocumentados. Tampoco es posible concluir que la ley haya motivado a un número significativo de éstos a abandonar definitivamente el territorio estadounidense. No obstante, como el número de detenciones todavía no ha recuperado totalmente los niveles registrados antes de que la ley*

trabalhadores de Estados Unidos a México, evidenciando que existe um sistema de comunicação e de apoio, não oficial, em cada lado da fronteira, mas isso implica que se visibiliza a formação de uma fronteira estrutural (GEIROLA 2018 p.60) que se traduz em dinâmicas intermináveis de elementos únicos e que não podem ser isolados por completo nas duas nações. Mas aí entra em conflito a definição de *Teatro del Norte*, pois as limitantes de trânsito pelo deserto geram uma série de aspectos ilegais que podem ser decifradas desde as poéticas, porque sempre vão incidir sobre as deportações e as migrações abrindo passo para o protagonismo de “Coyotes”<sup>50</sup>, narcos e desapareções forçadas. Então o conflito da fronteira não só está no imaginário dos criadores senão que evidencia os conflitos de um desacordo geopolítico.

Decir la verdad, no poder callarla, no claudicar ante ella, explorarla en los intersticios del lenguaje y del cuerpo durante los ensayos, durante las improvisaciones, las lecturas y la escritura escénica, nos conducen a la cuestión de los ideales. La verdad, la honestidad parecieran ser los grandes ideales que atraviesan las entrevistas compiladas por Galicia (GEIROLA, 2018, p.61).

Em 1991 Manuel Talavera publica a obra *Novenario* que fala sobre o retorno de uma mulher da morte, por meio do humor questiona as estruturas familiares do norte, além de explorar um imaginário que se desloca nos planos da escuridão e o que está ausente e sem resposta. Para isso também poderíamos mencionar a obra *Noche de Albores*, de 1996, que foi outorgado o *Premio Nacional de Dramaturgia da Universidad Autonoma de Nuevo Leon*, em 1997, e fala sobre corpos que entram no deserto e são referenciados desde as orações, além de mencionar pessoas que atravessaram o deserto deixando as mulheres sem filhos.

De acordo com Armando Partida, Gabriel Conteras Serpa (1959) tem um caso particular com *Todos Morimos em 1909*, publicada em 1991 junto com *Niño Bandido*, onde retoma as imagens míticas de Agapito Trevino<sup>51</sup> e do Niño Fidencio<sup>52</sup>. Igualmente

---

*entrara en vigor, tampoco se puede afirmar que la ley no ha tenido efecto alguno en el flujo.* (STRICLAND, 1989, p.180).

<sup>50</sup> Coyote, pessoa que traslada migrantes de México até os Estados Unidos pelo deserto, eles pertencem a bandas criminosas onde acontecem massacres e outros tipos de ações violentas.

<sup>51</sup> Agapito Trevino foi um bandoleiro do século XIX que vira em herói imaginário conhecido como Caballo Blanco, que ainda hoje é referenciado pelos milagres que ajuda aos pobres, sobre isso a cultura popular dedica múltiplas homenagens como a “corrido” de Oscar Chavez. Maior informação: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/agapito-trevino-alias-caballo-blanco>.

<sup>52</sup> Santon que está dentro do imaginário do norte, que é um personagem que curava as pessoas com operações que não produziam dor salvava da morte aqueles que passaram por suas mãos, hoje tem inúmeras referências na cultura popular. Para ampliar a informação, aqui deixo um documentário do

Angel Norzagaray, com a obra *Casa de la paredes largas* (1998), retorna uma e outra vez para as imagens do deserto, então, podemos entender que existem quatro eixos dentro destas poéticas como são: primeiro o relato de personagens míticos que foram transformados em santos, segundo, a crônica com heróis e ações que estão na oralidade desde há muitos anos, terceiro, a historicidade, pois entram em diálogo com fatos históricos, e quarto, o documentário, pois recopila uma série de sequências do discurso para deixar um sistema complexo de elementos reais e ficcionais que permanecem no imaginário coletivo.

Também dentro destas poéticas nasce uma linha estética muito forte, são as Narco comédias. Como exemplo *Primero Muertas que perder la vida* (1997) ou *Frankenstein bajo fuego* (1999), de Gabriel Contreras, e assim aparece na cena Enrique Mijares com *El Niño del Diamante en la cabeza* (1998), Medardo Trevino com *Cantata a Carreras Torres* (1990) e *Mazorcas coloradas* (1995) ou *Amparo amparame* (1998) deixando evidencia de um discurso sobre as formas de idealizar um personagem mítico. Mas nesse teor podemos mencionar outros autores como são Sergio Galindo, Jorge Celaya e Cutberto Lopez, esse último com a obra *Desierto* (1992) e *La esperanza* (1994), fechando com *La luz de tus colmillos blancos* (1993), de Roberto Corella e Clara Hilda Padilla.

Num segundo bloco podemos mencionar os Santones que, de acordo com Rocio Galicia, são personagens que aparecem como heróis da cultura popular e são parte da oralidade que os mantem dinâmicos. Para isso podemos dizer que os Santones:

Sin embargo, estas figuras místicas trascienden un camino unívoco para manifestarse como el resultado de una compleja trama nomádica que se expande caóticamente. Observamos que en momentos críticos de opresión y escasez nacen o se propagan los cultos. ¿Cómo explicar este hecho? En el fenómeno místico popular convergen elementos sociales, espirituales y culturales que constituyen un amasijo de elevada densidad simbólica. La presencia de un contexto sociohistórico dramatiza las tramas y muestra claves para el análisis de la realidad desde un mirador inusitado: el detritus como terreno de sobrevivencia. Nos ubicamos en los desechos sociales porque ese es el radio de acción de ánimas y santones (GALICIA, 2009, p.3).

Regularmente trata-se de personagens de narcos, coyotes ou mulheres que desaparecem e logo no imaginário fazem milagres entre migrantes e outros grupos

sociais das periferias. Armando Partida considera que esses personagens cobrem as necessidades de entender os vazios da legalidade, por isso fazem um inventário dos autores que trabalham a temática como Virginia Hernandez com a obra *Border Santo* (2001), também Rocio Galicia acrescenta com a obra *El Tiradito, Crónica de un santo pecador* (2002), de Antonio Zúñiga. Para Oscar Liera a obra *El Jinete de la Divina Providência* gera uma série de histórias sobre Jesus Malverde, além de mencionar personagens como Emiliano Zapata e Pancho Villa.

Aqui vamos nos deter para revisar dois pontos importantes que são a língua e a violência, dentro do *Teatro del Norte*, pois o trabalho de Manuel Talavera vai se aprofundar no cotidiano, nesse sotaque e palavras que marcam a região, é por isso que suas primeiras obras são uma visão de sua cidade Delicias e onde desenvolveu sua infância:

Yo creo que eso es muy común en nuestro medio, la abuela que reza todas las noches, el tío que se hinca y abre los brazos en cruz al mismo tiempo que está orando, lo cual a mí me llamaba mucho la atención y me causaba risa. Me acuerdo que de niño me reía de algún tío fanático. Llegué a ofender a ese tío una vez por mis insolencias de niño. Era costumbre en mi familia besar la mano al familiar mayor, entonces llegó mi tío y mi abuelita me dijo: “Bésele la mano a su tío”. “¡Qué le voy andar yo besando la mano a mi tío!” Le piqué allá atrás y se ofendió mi tío, estaba ofendidísimo por lo que hice. Son ocurrencias de chamaco, yo no me sentía así como con ánimos de andarle adorando la mano al tío y se me hizo fácil mejor darle un piquete. Pegó un grito. “¿Qué paso?”, gritó mi abuelita. “Acá éste me anda picando el amor propio”. Yo me fui a un rincón a reírme, aunque un poco asustado porque se enojó mucho. Era un mundo familiar donde el rezo, las creencias, los santos y las imágenes tenían mucho que ver y eran parte de esa idiosincrasia. (Entrevista de Rocio Galicia a Manuel Talavera 2018 p.28).

Entendemos que existe um método de trabalho de compreensão do que acontece no contexto e como esse ponto entra no imaginário do dramaturgo para desenvolver um panorama do que são os fatos políticos e econômicos da região. Nesse sentido tem referências direitas de outras experiências como no caso de Perla de la Rosa diretora do *Telón de Arena* em Ciudad Juarez que coloca sobre a cena temas da violência, especificamente sobre essas estruturas familiares e a degradação desde as formas de violência com a história, dentro de um contexto de guerra contra o narcotráfico em uma cidade que se converte em um espaço desolado e com alto risco de criminalidade, desde as versões de Bertold Brecht que são levadas para esse espaço das migrações forçadas.

Assim como a releitura de *O Pequeno Príncipe*<sup>53</sup> (2015), no deserto de Sonora e os conflitos que podem acontecer dentro de este imaginário. Aqui se reitera essa ideia e o *Teatro del Norte* mergulha na identificação de uma história que luta entre as confirmações atuais do território e as inconsistências retóricas de regionalismos isolados uns de outros, é dizer que a região não é uniforme, senão que vai se adaptando com as diferentes ações que sucedem em cada um dos fragmentos, como indicamos desde a percepção de Manuel Valenzuela (2020) quando estabelece o conceito de cultura popular para definir uma linha que possa identificar esse território fronteiriço.

A construção de uma cultura da fronteira norte está definida pelos conflitos de uma política instável como indica Salcedo (2020), que além de ser vítima de interesses internos, também é atravessada pelas linhas do modelo Neoliberal de extração e exploração do trabalhador, assim como dos Tratados de Livre Comércio ou pelas alianças entre México e Estados Unidos que levam para que a competência laboral seja muito mais alta e muitos tenham a necessidade de avançar para o norte.

Esta idea de aunar la contextualidad—concretal y la ficción dramática, permitieron ir deconstruyendo discursos en los que se visibilizan las sofisticadas operaciones de vigilancia, restricción, con-finamiento, deportación y en algunos de los casos hasta el aniquilamiento de personas (SALCEDO, 2020, p.4).

Claro exemplo desta proposta podemos ver no filme *Ya no estoy aqui* (2019) de Fernando Frías de la Parra, que é a história de um adolescente de Monterrey que cruza a fronteira para evitar sua morte pelo cartel de narcotráfico do seu bairro, vai para Nova York em uma total orfandade. A violência gera novas violências nos discursos e se aproxima aos discursos de defesa dos Direitos humanos e exigência de vigilância por parte das comunidades fronteiriças.

Seguindo na sequência de Armando Partida vemos que a língua é a forma como fala o povo “la raza”<sup>54</sup> argot popular para definir uma adaptação do espanhol no México, como tal Garcia Canclini indica que existe uma informação cultural particular no Norte, especificamente Tijuana é uma espécie de laboratório dos Estados Unidos. Mas, aqui podemos ver que no norte a língua entra em mistura com o inglês criando variações do espanglish ou chicano que tem uma forma particular de sotaque em toda a

---

<sup>53</sup> Peça que assisti pessoalmente na *Muestra Estatal de Teatro de Chihuahua* de 2015, no Teatro de la Ciudad.

<sup>54</sup> A definição de “La Raza” a podem revisar no glossário final, pois é um termo muito comum no México para definir as diferenças sociais.

região de fronteira. Além das palavras as formas culturais de alimentação, músicas, estruturas familiares são altamente diferenciadas com o centro e o sul do país, por isso Armando Partida induz que as poéticas do *Teatro del Norte* interagem entre elas e criam uma espécie de esfera única de compreensão e de estereótipos repetitivos de uma cultura “ranchera”<sup>55</sup>.

Manuel Talavera escreve sobre uma história e de um espaço que, além de entrar e mergulhar na globalização e a modernidade, fica com as cicatrizes de um sistema que é muito mais forte e que recai sobre qualquer tipo de criação estética. Ele nos apresenta a obra *Mi Dulce Compañía* (2009), que é a história de dois anjos que caem na terra, mas ao momento de entrarem em contato com os “rancheros”, falam e experimentam que seus corpos precisam da cultura, além de fazer um questionamento na estrutura patriarcal da família, pois permite que uma das mulheres se rebelde assassinando o marido.

Nos imaginábamos a la mujer después de haber asesinado al marido, todavía llorándole y diciéndole: “Lucero del alma mía”. Una de las actrices me dijo: “Profe, ¿por qué no escribe una obra con ese corrido para nosotras?” “Sí, claro”. Enrique Mijares me dijo, en el corrido ya está todo y efectivamente ahí estaba la historia. En una parte el corrido dice: “Voy a matar mi marido para salirme a pasear”, entonces inferí que era una mujer que tienen encerrada, de ahí saqué ese elemento, el encierro con trancas (Entrevista de Rocío Galicia a Manuel Talavera 2018, p.38).

Essa ideia nos leva para mais uma via para entender o imaginário da fronteira norte onde o foco está na oralidade, como a importância nos relatos, por isso Armando Partida indica que o conjunto de elementos culturais se baseiam em “consejas, mitos, leyendas y supersticiones que aparecen en cada historia” (2012, p16). Sobre esse tema acrescenta Elba Cortez falando que essa “Terra” – referenciando a fronteira - tem uma série de misturas entre os mitos lendas e culturas indígenas de Baja Califórnia, sobre a que poderíamos fazer um mapeamento com características específicas, onde o elemento é o mesmo, mas os nomes simplesmente variam. Regressando para o caso dos espectros que se debatem entre o Niño Fulgencio e Jesus Malverde, como exemplo, sendo a figura o bandido de estradas, os nomes mudam para levar uma carga emocional dentro de cada região. Assim entendemos que as estruturas culturais podem ser múltiplas, mas as ações

---

<sup>55</sup> Cultura Ranchera são formas de convivência do Ranchero ou morador do Rancho que seria a chácara ou fazenda que trabalha com gado, mas este estereótipo espalha-se para toda a cultura urbana e rural do Norte do México como a imagem de cowboy.

interagem na mesma direção. Para Hugo Salcedo, na obra *El Viaje de Los Cantores* (1990), os migrantes morrem dentro de um vagão de trem por conta de um calor excessivo quando foram abandonados pelos “Coyotes” no meio do deserto, caso real na década dos oitenta que aparece nos jornais da época, mas esse relato se repete em outros textos do mesmo autor, como no caso de *Musicas de Balas* (2011) – Prêmio Nacional de Dramaturgia 2011- que regressa à temática da morte e cria um largo inventário de assassinatos na fronteira, deixando uma imagem do descontrole dos corpos:

está inspirado de un hecho real aparecido en « La Jornada » del 3 de julio de 1987: dieciocho mexicanos tratan de entrar en territorio de USA ilegalmente, encerrados en un bagón de mercaderías sellado del exterior por un traficante de inmigrantes, mueren asfixiados. Un solo sobreviviente que pudo hacer un orificio para respirar, es acogido y encuentra trabajo en USA (Resenha do Theatre-contemporain.net)<sup>56</sup>.

Vamos compreendendo que a violência é estrutural dentro da cultura, por isso os dramaturgos do norte criam um universo como resposta a uma parresia no sentido foucaultiano às incompreensões desse território em disputa constante, não só do estado, senão de grupos ilegais que o transitam.

Neste ponto é necessário nos deter para mencionar autores como Antônio Zuniga de Juarez, com a obra *Una Noche de Pinole* (2007), onde entra no imaginário do povo Tarahumara que habita a região e fala sobre as memórias do rural e indígena, uma obra que pode ser marcante e nos abriria a um terceiro ponto de revisão é *Rompecabezas* (2007), que fala sobre essa violência extrema da fronteira.

E aqui voltamos para a análise de Manuel Talavera sobre as temáticas e entendemos que a violência é gerada pelo vazio de autoridade e de altos índices de assassinatos. Podemos mencionar Zuniga e *Rompecabezas* permite ver a criação de um universo de corpos que falam desde seus fragmentos, uma obra complexa estruturada em uma reconstrução de corpos de múltiplos assassinatos. No ano 2015 Manuel Talavera trabalhou na montagem como ator e entra na poética de um personagem desolado e que vai se suicidar. Por isso entramos na categorização de um teatro que regressa para sua ausência e fica no espectador a dúvida sobre o destino desses corpos violentados.

---

<sup>56</sup> Informação obtida no site <https://www.theatre-contemporain.net/textes/El-viaje-de-los-cantores/> consulta: 13 de outubro de 2022.

A ideia da violência depende da região e do contato com fatos de narcotraficantes e migrantes que dominam o território, criando um ambiente de delinquência extrema, de mortes e desaparecidos que são seguidos pelas matérias jornalísticas, aqui podemos falar de uma dramaturgia do crime, de poéticas que expõem narrativas para entender o processo de banalização e naturalização da violência.

No ano 2010, com motivo do Bicentenário da Independência do México, o cineasta Luis Estrada estreia o filme *El Infierno* onde cria um universo de fronteira com narcos que são os donos das vidas das pessoas, com imagens explícitas de assassinatos, mutilações, cabeças desprendidas e, no meio dessa paisagem polifônica aparece um personagem chamado El Pozolero<sup>57</sup> que efetivamente existiu e seu trabalho era derreter em ácido os corpos mortos que entregavam os carteis,<sup>58</sup>. Além de ser uma comédia de extrema violência, se ilustra de forma explícita uma realidade que estava acontecendo no México e que desencadeou uma guerra de narcotráfico no meio de um estado de alerta com massacres diários e desaparecimento de povos completos como no caso de Creel<sup>59</sup>, no estado de Chihuahua, o dia 16 de agosto de 2008 ou de Allende<sup>60</sup>, em Cohauila em 18 de março de 2011, com corpos desaparecidos em ácido e outros enterrados em fossas comuns.

Daí que nas estruturas do *Teatro del Norte* se repetem espantos, sombras, assombrações, almas que vagam, silêncios, vozes, vazios na morfologia do texto além de uma exacerbada religiosidade lideradas pelos Santones. Manuel Talavera coloca no centro de sua experimentação essas imagens especificamente em obras como *Libranos del Mal* (2009) que transforma os corpos desaparecidos em forma de animais, especificamente de coyotes como metáfora dos assassinos e das vítimas, fazendo uma polaridade de papéis como são os animais que falam entre eles e os humanos tentam eliminar como resposta a um estigma que eles apresentam. Também Elba Cortez com a obra *Alma de mi Alma* (1997) cria um espectro que aparece de noite para falar sobre seu passado, em uma versão fronteiriça do Mefisto de Goethe, Daniel Matto mergulha no

---

<sup>57</sup> Pozole é uma comida tradicional mexicana que é uma sopa de milho, e carne suína que se cozinha por horas.

<sup>58</sup> Caso denunciado na imprensa da época que calculavam que El Pozolero tenha derretido e desaparecidos mais de 600 corpos no deserto. Para ampliar informação recomendo esse artigo do jornal *El Tiempo* <https://www.eltiempo.com/mundo/mexico/mexico-el-pozolero-la-historia-del-albanil-que-disolvio-a-300-personas-673404> consulta 10 de maio 2022.

<sup>59</sup> Tragédia de Creel de 2008 podem acrescentar a informação em <https://raichali.com/2022/08/16/catorce-anos-despues-de-la-masacre-de-creel-la-memoria-resiste-con-mas-fuerza-y-con-mas-victimas/> consulta 01 de setembro de 2022

<sup>60</sup> Massacre de Allende de 2011 matéria jornalística <https://expresso.pt/cultura/2021-06-27-Somos.-contao-outro-lado-da-guerra-as-drogas-1a3d6762> consulta 01 de setembro de 2022

mundo das maquilas<sup>61</sup> ao expor que elas geram uma mudança substancial no panorama da região, centrando atenção na exploração dos corpos como objeto de produção industrial, ali surgem as desapareições dos corpos das mulheres de Juarez e podemos ver obras como *Mujeres de Arena* (1999), de Humberto Robles, que fala sobre os feminicídios sem respostas, de um ambiente que esquece as mulheres que são sequestradas de noite, das quais ainda existem mais de seis mil sem saber o seu destino.

Para Manuel Talavera esse processo de modernização e globalização cria uma briga entre as poéticas, algumas tentam a ideia de falar sobre os costumes e os espaços para ressaltar a cultura do norte, mas há outras muito fortes como é da violência cotidiana e que se alimenta constantemente.

Los dramaturgos del norte de México han incursionado en el extenso territorio de las tendencias posmodernas. Al recorrer su geografía desafían las fronteras. Se trate de un "teatro de resistencia" como lo define Arnando Partida, o de una "estética del desierto" según Ángel Norzagary, o de una literatura "hipertextual" de acuerdo con Enrique Mijares, el drama de intertexto posmoderno también sondea los territorios de la narratúrgia y el teatro posdramático (TALAVERA, 2013, p.14).

Sobre esse tema estamos desenvolvendo a ideia de uma exacerbação de imagens desde as disciplinas artísticas, pois o *Teatro del Norte* vai se inserindo no imaginário dos criadores e as novas gerações de dramaturgos compreendem a necessidade do debate. Autoras como a chihuahuense María Sanchez Portillo se coloca na profundidade da discussão, começa a falar desde os corpos das mulheres que se apagam no deserto, em obras como *MEDEA...*(2015), *Bach por que existes* (2020), ou *Um Rubio Ricardo en NY* (2020), também Perla de la Rosa em Juarez nos permite entrar nas obras *Um grito em el desierto* (2021) e *Antígona las voces que incendian el desierto* (2004), entre uma extensa produção dos últimos trinta anos. Nesse sentido a pesquisadora juarense Susana Baez (2021 p.125-127) indica que as dramaturgas são muito escassas, mas as que estão

---

<sup>61</sup> Fabricas industriais de diferentes produtos manufaturados, caracterizados por exploração dos trabalhadores. As Maquilas são reconhecidas no México pelas jornadas de trabalho extenuantes, e gera uma insegurança para as pessoas lá trabalham em especial as mulheres que tem horário de saída de noite e de regresso para a casa elas desaparecem e logo algumas soa encontradas mortas no deserto, milhes de casos são reportados anualmente.

publicadas sempre narram em torno de uma poética do deserto e o corpo feminino fragmentado que retorna constantemente<sup>62</sup>.

Na recuperação deste imaginário de fronteira é que Armando Partida (2008) denomina como a criação de uma linha do passado que evidencia uma violência desde a mesma constituição do território, a aplicação dos poderes dentro de um sistema complexo que não tem limites culturais e isso implica em dizer que a fronteira tem um mapeamento físico, mas os grupos que habitam têm suas próprias divisões. Cada um dos autores e autoras do *Teatro del Norte* que mencionamos entra no espaço do discurso, que, basicamente vai se fragmentar e espalhar pelo deserto, com imagens de corpos ausentes, desaparecidos, sendo a metáfora do que observam constantemente, deixando como evidencia a aparição de uma cultura popular que nos fala Manuel Valenzuela, como marcas únicas de um território fronteiriço. Poderíamos definir também como a representação de uma cultura transfronteiriça, mas isso vamos nos deter no capítulo seguinte desta pesquisa, para evidenciar essas pegadas culturais e como elas se manifestam, não só na poética de Talavera, mas em outros autores que coexistem no eixo Chihuahua-Juarez-El Paso.

Para além deste espaço, não podemos esquecer-nos da influência estrangeira nas dramaturgias do norte, que Partida (2008) igualmente nos permite desenvolver uma ferramenta ao determinar que ela faz parte de uma subjetividade, então entendemos que as poéticas estão interconectadas da seguinte maneira: 1. Geografia do norte; 2. Paisagem e deserto, natureza e montanhas; 3. Invasão, colonização, migração; 4. Migração ilegal atual, 5. A fronteira norte o border South é a “Terra prometida”; 6. Duas culturas hegemônicas como Mexico e Estados Unidos onde os povos ficam na metade do caminho; 7. Distância da república; 8. Centralismo hegemônico do México; 9. Reelaboração religiosa popular; 10. Mitologização da história; e 11. Criação de novos mitos.

E tomando conta disso vamos encontrar dentro das obras de Talavera esses elementos e como eles vão se inter-relacionando dependendo da época e dos processos criativos. Vamos começar com um primeiro tema específico sobre Manuel Talavera:

---

<sup>62</sup> Sobre as temáticas de mulheres no *Teatro del Norte* podem revisar o capítulo 5 onde vamos desenvolver um dossiê especial baseado nas pesquisas de Susana Baez, Rosa Maria Saenz e María Sánchez.

## 2.2. CORPO E TERRITÓRIO EM MANUEL TALAVERA

Vou iniciar indicando que no ano 1997 Manuel Talavera estreia sua obra de teatro *Amores de Lejos*<sup>63</sup>, que narra a história de um amor impossível entre dois namorados que moram na fronteira norte do México. Abordando a temática do pai morto que retorna ao mundo dos vivos para reconhecer seu filho, a personagem principal, acompanhado sempre do espectro da sua mulher, cria um ambiente onde as linhas entre o sonho e a realidade estão desfocadas. Esta peça de teatro é só uma das múltiplas histórias que o autor desenvolveu, trabalhando aspetos próprios da sua cultura Norteña, e que Rosa Maria Saéñz parafrasea de Luis Heraclio Sierra (2012 p 5) como “*la voz que regresa de ser cotidiana existencia*”, porque ele vai fazendo desenhos do que observa ao redor.

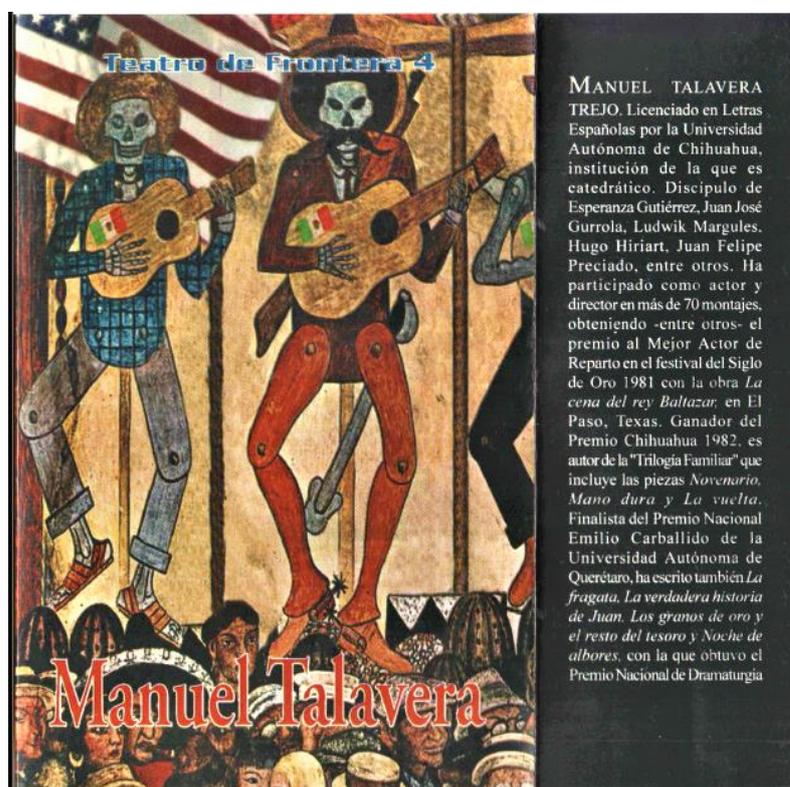


Figura 5 Capa de livro de Manuel Talavera: *Teatro de Frontera 4* (1999) que contem as obras: *Mano Dura*, *Amores de Lejos*, *Donde Canta La Gallina* e *Amnios*, com prologo de Enrique Mijares.

Em *Amores de Lejos* a personagem principal entra em contato com o mundo que transcorre diariamente na fronteira, vai descrevendo as características mais importantes

<sup>63</sup> Peça pertencente ao livro *Teatro de la Frontera 4* (1999) da editoria da Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH), a estreia recente em 2017 na homenagem póstuma pelos alunos da Facultad de Arte de Chihuahua em coprodução com Lunajero Teatro, no Teatro de Delicias (Chihuahua). Link da montagem: <https://www.youtube.com/watch?v=7uXOT6w7Mfc>

do Norte, ou como eles denominam, a cultura Norteña, marca que define a região desde princípios do século XX, depois da Revolução Mexicana, e que ainda hoje tem maior força, pois os territórios são extensos, isolados e desérticos.

Nesta cultura Norteña existem elementos próprios que *Amores de Lejos* vai delimitando com muita precisão, como é o caso das músicas chamadas “Corridos” com letras que criam histórias de amores impossíveis, de tristezas, de heróis utópicos, mais também, falam da violência que atravessa a fronteira e como os moradores dela tentam sobreviver aos embates do território natural e o território cultural, sem se desligar um de outro. Além disso, os territórios se complementam e unem constantemente, porque um é consequência do outro.

Para compreender a dimensão dos símbolos do Norte que aparecem na obra de Talavera, é importante colocar este autor dentro do seu contexto, porque ele responde às características de um movimento muito mais amplo, denominado Teatro del Norte, como indica Mijares (2007). O território do Norte está delimitado pela divisão que fizeram Francisco Villa e Emiliano Zapata na Revolução Mexicana, onde eles dividiram o país com referência a Zacatecas e tudo o que existe ali, até a fronteira com Estados Unidos, é considerado território nortenho ou fronteiro.

Já com o território delimitado desta maneira, podemos estabelecer uma organização para definir as fronteiras e esse relacionamento com a Cultura Popular para compreender estas poéticas teatrais que são o ponto inicial da pesquisa. O imaginário do autor está envolvido na dinâmica cultural do Norte e vai se alimentar de histórias e personagens que narram a vida no eixo fronteiro, isto é o que podemos chamar de estudo ativo *in situ* de pesquisa da Cultura.

Para Manuel Valenzuela (2020), a Cultura Popular consegue emergir desde as construções da dinâmica quase imperceptível para quem mora dentro dela, pois ela muda a cada instante, só que tem umas qualidades que vão se repetir constantemente, tais como marcas linguísticas, sotaques, regime alimentício, construto sócio histórico, dinâmica de mobilidade pelo deserto (no caso do norte), isto o que se chama de Cultura Popular.

Lo popular refiere a condiciones situacionales que definen prácticas socioculturales propias, apropiadas, negociadas o recreadas de los sectores subalternos que cobran forma y sentido en redes de habituación social donde destacan aquellas referidas a los ámbitos de naturaleza íntima o cotidiana como la familia, el barrio y las redes de relaciones intensas (familiares y afectivas), que muchas veces se

encuentran en disputa con los procesos de socialización institucionales u oficiales (VALENZUELA, 2020, p.72).

Nessa tentativa de mapear a Cultura Popular da Fronteira desde as artes e, especificamente, desde o teatro de Talavera, visualizamos o imaginário fronteiriço, onde a corrente estética mergulha em migrações, desapareções no deserto, famílias fraturadas, coyotes, santones e a procura do “sonho americano”, que é parte de um estereótipo desde há muitos anos. Mas, neste caso que não é isolado pelo autor, tem como objetivo narrar as vivências desta Cultura Popular em três grandes blocos que nós vamos trabalhar nas seguintes páginas como são: a Fronteira como espaço de criação discursiva, a Fronteira como Desejo do Outro e a Fronteira como Território imprevisível.

### **2.3 FRONTEIRA COMO ESPAÇO DE CRIAÇÃO DISCURSIVA**

A localização geográfica da obra de Manuel Talavera permite compreender que está se alimentando da fronteira e tudo o que ela representa, no sentido físico ela se encontra no centro dos limites entre México-Estados Unidos, exatamente no eixo Chihuahua-Juarez-El Paso, no deserto de Sonora, considerado como um dos passos fronteiriços mais complexos pela dimensão de troca comercial entre os dois países. Mas também é preciso apontar que esta região está constituída por um ambiente agreste de muita violência que proporciona o deserto, assim como os conflitos sociopolíticos dos últimos cem anos devido às práxis descentralizadas do estado nacional. E, além disso, é importante dizer que as políticas instauradas desde México Distrito Federal, não estão em sintonia com as necessidades que sofrem os moradores que são de origem indígena, camponeses e migrantes em transito, desembocados na cultura do “Ranchero”.

Por isso, ao revisar as diversas manifestações culturais do Norte, fica aberta uma leitura particular da Cultura Popular que se movimenta em meio de sua própria identidade, ligada, exclusivamente aos embates e as brigas políticas desde princípios do século XX, com a Revolução Mexicana, que deixaram a região na espera de aspectos como Reforma Agrária e benefício de renda para investimento em políticas sociais. Além disso, o abandono do estado em matéria de segurança cidadã, que tem como saldo um número indeterminado de atos violentos vinculados ao narcotráfico e delinquência organizada (trata de pessoas, contrabando, sequestros), assim como desapareções

forçadas nas ruas das cidades, os corpos de cidadãos que desaparecem no deserto e a necessidade de denúncia da imprensa, arte e educação, dão como resultado os maus tratos do inconsciente coletivo que hoje ainda prevalecem e que não existe uma resolução jurídica ou legal clara.

La cotidianidad de las relaciones sociales, económicas y políticas, inherentes a esa región, como el problema de los ilegales, el narcotráfico, la presencia de la cultura extranjera o campesina, rural; proveniente de otros estados del país; que han conformado una cultura fronteriza, es lo que ha venido a constituir el corpus temático del Teatro del Norte; además de sus referentes históricos y la expresión de conflictos existenciales en todas sus posibles manifestaciones dramáticas conocidas; interpretadas modélicamente de manera peculiar (PARTIDA, 2003. p.14).

Por outro lado, esta definição da Cultura Popular que revisa Valenzuela, sustentada sobre as infinitas possibilidades de contextos dos moradores da fronteira, está baseada no ambiente da cultura Norteña que pertence à faixa que podemos definir como de terceiro espaço ou terceira margem, onde se estabelece um imaginário muito mais amplo, é quase independente.

Los ámbitos transfronterizos refieren a procesos de intersección cultural que ocurren entre la población de ambos lados de la frontera, donde han ocurrido fenómenos socioculturales cuyas características producen juegos de espejos y paradojas que ocurren en el contexto de la vida de la frontera y su interacción con las culturas dominantes (VALENZUELA, 2014, p.20).

O termo Transfronteiriço pode ser usado neste ponto pois também trabalha com esta mobilidade de espaço onde a linha fronteira física pode ser apagada em meio da polifonia cultural, encontrando para esta fronteira manifestações como o *chicano*, *espanglish*, *cholos*, *pachucos*<sup>64</sup> e outras variantes de construção sociocultural e linguística que indica Valenzuela. Seguindo esta ordem de ideais, o termo transfronteiriço só pode ajudar para expandir os conceitos de limites que residem nos lugares comuns que unem e separam sistemas culturais.

---

<sup>64</sup> Chicanos: cidadão estadunidense de origem mexicano.

Espanglish: mistura linguística de espanhol e inglês.

Cholos: mestiço ente indígena, camponeses e urbano, com uma denominação discriminatória de gangster urbano

Pachucos: pessoa que consegue dinheiro e outros benefícios usando tretas, com muita graça, é um personagem muito simpático. (Galicia 2012)

Talavera, na obra *Amores de Lejos*, vai se instalar no imaginário do transfronteiriço com um Corrido (música tradicional do norte), pois a peça como tal se liga ao que fazer diário, então podemos dizer que estamos frente a duas formas de compreender o entorno: a primeira que é uma visão do cotidiano da cidade, dos imaginários construídos desde as categorias que Valenzuela nos indica sobre a convivência daria, é um panorama aberto de polifonias multicolores que levam para uma nova visão quase romântica ou idealista do estereótipo mexicano do Norte. Em segundo lugar este mesmo ambiente musical da Cultura Popular é uma pegada muito importante que se localiza desde Tijuana até Tamaulipas e indica que dentro de um sistema cultural hegemónico existem outros que se instalam no imaginário coletivo.

Tomando conta desta semelhança entramos nos sistemas culturais próprios da fronteira, que Talavera recolhe e dinamiza com a partida da personagem principal para os Estados Unidos como um Mojado<sup>65</sup>, imaginário que se constroi para conseguir uma utopia. Geirola (2018) entende esta necessidade de cruzar a fronteira como uma pulsão narcisista determinada por aquele Desejo do Outro (sobre esta temática lacaniana retornaremos, mais adiante). Desta maneira aparece esta temática na obra de Talavera:

(cantam baixinho) Ah, que noites agitadas/ Passo minha vida sem  
você, meu bem/ Sem parente, sem amigo/ Sem quem reclamar/ Saí  
para procurar / ficar aí/ Só o amor daquela mulher / Me fez voltar.  
(TALAVERA, 1999, p.92)<sup>66</sup>

A fronteira representa a possibilidade de entrar em um contexto múltiplo de ações, e ali mora a poética de Talavera, como criador que recolhe os imaginários da Cultura Popular e retrata um conjunto de histórias sobre a vida no mundo Norteño. Mas, uma nova pergunta surge: toda criação da região está vinculada com as temáticas da violência e as migrações? Para este ponto podemos tomar as pesquisas desenvolvidas pelo dramaturgo Victor Hugo Rascón Banda que estabeleceu três alternativas de construção destes imaginários desde os autores: a primeira, autores que são da região

---

<sup>65</sup> Mojado migrante que cruzam a fronteira de maneira ilegal, pois a separação entre os territórios está marcada em muitos trechos por rios, e especialmente na fronteira Chihuahua-Texas está o Río Grande, al nasce o imaginário do *mojado* ou molhado é uma constante neste processo de transito.

<sup>66</sup> Texto original: (*cantan suavemente*) Ay que noches tan intranquilas/ paso en la vida sin ti, mi bien/ Ni n pariente, ni un amigo/ Ni a quien quejarme/ Me fui con el fin/ de por allá quedarme/ Sólo el amor de esa mujer/ me hizo volver (TALAVERA, 1999, p.92).

que falam sobre a região, a segunda, autores de outras regiões que falam sobre a região, e por último, autores da região que não desenvolvem temáticas de fronteira.

No primeiro espaço de discussão, os autores que moram na Fronteira e usam as temáticas sobre a violência e outras alternativas culturais que são repetitivas no *Teatro del Norte*, podem estabelecer uma relação do que acontece e o que transita a diário, como explicamos na primeira parte, Talavera pertence a esta categoria de escritores que vão-se alimentar da “Existência Cotidiana”, por isso em *Amores de Lejos*, ele coloca a personagem principal como estereotipo de tudo o que é o mundo Ranchero, desde a música de banda ou corrido, o passo do Norte, o amor impossível, o espectro que interage com os vivos e o retorno do pai morto. A cultura popular da violência cobre a peça de teatro e consegue finalmente desenhar este transito cultural de fronteira.

LUIS: Pos... às vezes. O proprietário nos contratou apenas por temporadas. E enquanto não há contrato, passamos alguns bons meses na defensiva. Você sabe. Tentamos fazer uma feira para o álbum, mas está cada vez mais difícil.

GERARDO: Mas não desistimos.

TRINI: Viva meus conterrâneos que continuam trabalhando... o que mais diz a canção de Donaciano?

LUÍS: Aquí na pátria eu solo com fé incansável (TALAVERA, 1999, p.89)..<sup>67</sup>

Seguindo as indicações de Rascon Banda, podemos entender que as outras duas categorias se movimentam nas temáticas, para isso podemos fazer uma menção deste segundo caso que são os escritores que escrevem sobre a região, mas não moram nela. Aqui entram de manifesto as poéticas que regularmente são de outros estados do país ou que estão fora do México, podemos mencionar autores como Hugo Salcedo<sup>68</sup> ou Humberto Robles, que não são da zona fronteiriça, mas tem peças significativas sobre criação em fronteira. E como terceiro, autores que moram na região, mas não tem interesses nestes temas, mas só com o fato de estar em contato com a cultura tem elementos próprios como marcas linguísticas ou lugares e personagens comuns.

---

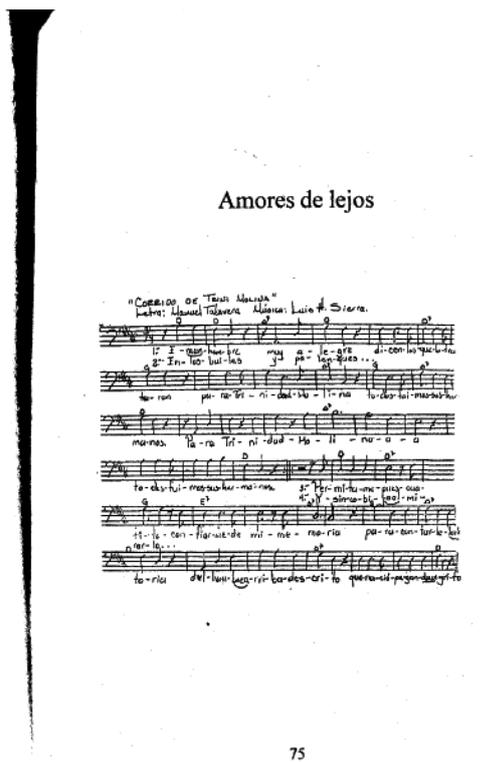
<sup>67</sup> Texto original: LUIS: Pos... a ratos. el dueño nos contrató por temporadas nada más. Y mientras no hay contrato nos echamos unos buenos mesecillos en el talón. Tú sabes. Hemos intentado juntar una feria, para lo del disco, pero cada vez es más difícil.

GERARDO: Pero no nos rajamos.

TRINI: Pos que vivan mis paisanos que siguen trabajando... ¿qué más dice la canción de Donaciano?

LUIS: aquí en el patrio suelo con incansable fe (TALAVERA, 1999, p.89).

<sup>68</sup> Hugo Salcedo de Jalisco, consegue o Prêmio Nacional de Dramaturgia 2011 com *Música de Balas* (2011) e Humberto Robles de Mexico DF, escreve a peça *Mujeres de Arena* (2000) sobre testemunhas de familiares das vítimas das desapareções na cidade Juarez ou José Ramón Castillo com *Medea...*(2015) sobre mulheres nas maquiladoras da fronteira.



**Figura 6 Partitura de Amores de Lejos de Manuel Talavera (1999)**

Aqui entendemos quais são as características que nos indica Valenzuela sobre as marcas culturais do Norte, além disso Rascón Banda consegue dividir em categorias estéticas e lugar que os autores estão se posicionando. Mas a fronteira vai se instalar em cada um destes casos por motivo da mesma construção da política geográfica permitindo um imaginário dinâmico e polifônico. Para Manuel Talavera a fronteira é um espaço que marca diferença entre o que existe e o que está se tornando, em *Amores de Lejos* cria um limite geracional com os personagens convertendo-os em uma fronteira temporal que vai desde o avô, pai e filho todos

em um mesmo instante anacrônico. Desde o primeiro relato do avô em um espaço rural, passando depois pelo pai na mistura entre urbano e rural no contexto Ranchero, mas todos com a ideia de cruzar a fronteira por qualquer motivo. Talavera coloca estas fronteiras separando os territórios e como eles vão se interagindo, aí a primeira fronteira temporal, depois aparece uma segunda entre o sonho e a realidade, onde os mortos falam com os vivos se misturando nos imaginários de incerteza ante o que aconteceu na fronteira.

Na história, Trini<sup>69</sup> (personagem principal) vai para Estados Unidos, La Güera<sup>70</sup>, sua namorada, fica na cidade mexicana onde ela vai morrer e depois eles encontram-se de novo como espectros. Agora uma nova pergunta comparece neste estudo: como esta ferramenta literária centrada em um discurso sobre estudos da Cultura Popular na Fronteira pode fazer uma cartografia da região?

Uma resposta clara é que um dos maiores conflitos que enfrenta a região norte de México é o passo de migrantes ilegais para Estados Unidos, os imaginários da Cultura Popular emergem em meio a toda narração e aparecem figuras como os coyotes, narcos e carteis criminosos como os Zetas que terminam com as vidas dos migrantes.

<sup>69</sup> Diminutivo de nome próprio Trinidad

<sup>70</sup> Nome que se dá para as mulheres louras.

Esta situação representa um grande vazio ao desconhecer a quantidade de pessoas que tentam passar pelo deserto, além de um contexto desorganizado que permite agir livre à criminalidade (MARTINEZ, 2014).

## 2.4 FRONTEIRA COMO DESEJO DO OUTRO

Para este ponto vamos revisar uma proposta desde a psicanálise apresentada por Gustavo Geirola no texto sobre *Dramaturgias do Crime* de 2018, aqui ele aponta que a região está caracterizada pela violência interminável que tem uma data tão antiga como a mesma formação das comunidades que moram de cada lado da fronteira. Esta violência está refletida em relatos e descoberta de restos de corpos em fragmentos, demonstrando uma violência hiperbólica. Estes corpos vão-se transformando em um imaginário do oculto, que como ferramenta narrativa dentro do teatro, aparece como um espectro que tenta falar a partir de canções e relatos que explicam o que aconteceu no passo do norte:

La frontera define entonces una territorialidad narcisística que puede ir desde un amor a sí mismo o un enamoramiento frente a esa imagen que parece completar al yo, a una xenofobia, un racismo, una violencia sexual y hasta a un chauvinismo nacionalista capaces de llegar a una agresión suicida narcisística o a la guerra civil, cuando la imagen del otro no completa al yo (GEIROLA, 2018, p.87).

A violência gera um imaginário do fantástico, de medo e de frustrações, que se desdobra pela largura do território, por isso Geirola toma de Jacques Lacan a ideia do corpo que desaparece, então ele retorna como um fragmento de algo informe e sem sentido que narra o acontecido, pois a fronteira da morte é muito mais fácil de apagar no imaginário popular. Por outro lado, as pulsões que obrigam aos migrantes cruzarem uma fronteira tão perigosa, nos levam de novo a Lacan e o Desejo do Outro.

Vamos entender que nessa ferramenta metodológica fica aberta na possibilidade de compreender que o sujeito sempre tem a necessidade de pertencer ao outro território, é dizer que as fronteiras sempre serão o ponto de encontro, onde uma parte quer passar para disfrutar os benefícios que as outras partes contem. Por isso, cada fronteira gera esse Desejo do Outro, e convida para uma convivência muito melhor que a inicial. Isso o presenciamos a diário com migrantes que atravessam Centro-América para cruzar a fronteira norte de México e alcançar benefícios sociais nos Estados Unidos, mas este

motivo permite que os imaginários se espalhem com maior força e vão gerar na fronteira cultural.

Voltando ao tema sobre a peça teatral de Talavera, os personagens retornam da morte para coexistir com os vivos e equilibrar o sofrimento de todo seu entorno, este recurso poético aparece em boa parte da poética do Norte, pois marca diferentes fronteiras que constroem e apagam constantemente.

Na árvore das dores/ a morte escondeu seu fio/ mas Trini está calmo/  
suas tristezas acabaram/ pagando a culpa dos outros/ O que a vida  
tirou/ a morte voltou/ Vou até a última fronteira/ para cumprir com La  
Güera / um compromisso juramentado (TALAVERA, 1999, p.130)<sup>71</sup>



**Figura 7 Amores de Lejos (2017) a estreia pelos alunos da Facultad de Arte de Chihuahua em coprodução com Lunajero Teatro e Stand By Teatro, no Teatro de Delicias (Chihuahua). Fotos [www.pagina8.com.mx](http://www.pagina8.com.mx)**

Desta maneira a fronteira fica na memória do criador, que toma da cultura os elementos mais representativos e constrói um discurso dinâmico, de mobilidade violenta, que permite entender um território supostamente homogêneo, em um amálgama multicultural<sup>72</sup> e disforme. Os imaginários dentro das mobilidades viram em

---

<sup>71</sup> Texto original: En el árbol de las penas/ la muerte escondió su filo/ pero Trini está tranquilo/ se le acabaron sus penas/ pagando culpas ajenas/ Lo que la vida ha quitado/ la muerte lo ha regresado/ voy a la última frontera/ para cumplirle a la Güera/ un compromiso jurado (TALAVERA, 1999, p.130).

<sup>72</sup> Sobre a temática do multicultural existe uma ampla literatura desde Deleuze, Ricouer o Lacan e para entender desde os contextos Latino-americanos García Canclini, Jesus Martin Barbero, Ileana Diegues

uma alternativa de pesquisa ampla, talvez o criador estasse procurando espaços para aplicar uma estratégia de estudo com objetivos que terminam com ele se apropriando de ideais e conviver ali, por isso a importância da observação e a organização sistemática da cultura.

Se consideramos que um artista está sempre em contato com a realidade ao seu redor, seu imaginário vai se transformar no objeto que está procurando, o que nos permite ver que a proposta de Talavera está vinculada à fronteira como uma extensão muito mais complexa que uma série de pontos físicos na geografia. Um paradoxo, mas em palavras do mesmo Manuel Talavera (2016) a observação do contexto leva para construir sua própria ferramenta epistemológica, assim os elementos da Cultura Popular Fronteiriça passam de um espaço de trânsito para um espaço representado, que não só fica em aguardo de uma leitura, senão que o mesmo texto é uma possibilidade de espalhar estas ações em imagens e histórias. Por exemplo, os personagens vão se apagando dentro da fronteira, talvez isto revele como o espaço de esquecimento torna-se outra fronteira.

Retornemos à proposta de Geirola sobre o Desejo do Outro, ela pode nos dar uma ideia sobre a construção das poéticas fronteiriças, porque se esta faixa territorial do Norte está desenhada por características históricas, também podemos ver que é uma espécie de arquipélago, como diz Enrique Mijares (2005), que esta unida por condições socioculturais onde uma constata são as migrações ilegais e estas ao mesmo tempo internam-se no imaginário da Cultura Popular Fronteiriça. Talavera em *Amores de Lejos*, cria migrantes que residem em comunidades ou faixas socioeconômicas da baixa renda, por isso a ideia de cruzar a fronteira permite a possibilidade de lutar contra essa pobreza, e também para gerar um prestígio social que abre outras alternativas de viver. Isto não só acontece com esta poética, também temos obras onde os narcotraficantes são os donos das comunidades e controlam o passo dos migrantes.

GERARDO: Tem um negocio?

TRINI: Pode ser melhor que isso.

LUIS: Algo melhor? A menos que você planeje arriscar seu dinheiro em nossos sonhos de guajiros.

TRINI: Não são sonhos, são méritos.

LUÍS: Chin<sup>73</sup> Trini! Este é um irmão, não brinca! Vamos, vamos ficar confortáveis.

---

que trabalham as propostas Multi e Interculturais da arte desde esses contextos de mobilidade e de compreensão do externo e as misturas que gera.

<sup>73</sup> Chin: diminutivo de chingo, que provem de chingadera. Informação no glosario

GERARDO: Isso merece um drink, traz a garrafa, Jorge.  
(TALAVERA, 1999, p.89)<sup>74</sup>

Aqui a fronteira representa e determina a natureza da mobilidade dos cruzamentos de relações interpessoais, Geirola (2018, p.87) indica que esta será uma nova designação cultural hegemônica que gera suas próprias leis e que vai se construindo de forma autônoma fora dos eixos das capitais, é um estado não formal isolado que sempre será atravessado por dinâmicas particulares que permitem aos pesquisadores e artistas mapear imaginários sobre teorias múltiplas e interdisciplinares desde a sociologia, a antropologia, a psicanálise, entre muitas outras.

## 2.5 FRONTEIRA COMO TERRITÓRIO IMPREVISÍVEL

Rocio Galicia (2018) concebe a fronteira como uma dinâmica intensa, quase imparável, que avança sem freio em misturas e novas opções de normativas, como no caso dos grupos criminosos que operam nas cidades, que podem gerar uma espécie de establishment de comportamento dos seus habitantes, onde de maneira explícita existe um temor pela punição que regulamente se refere à morte. A personagem de Talavera morre ao cruzar a fronteira gerando um vazio com seu desaparecimento.

TRINI: Você ainda é a mesma pessoa. Você não muda.

LA GUERA: Claro! Eu morri aos vinte anos. É a vantagem de morrer jovem.

TRINI: (*deixando o papel sobre o balcão do bar*) Em vez disso, olhe para mim, quarentão e estragado...

LA GUERA: mas você ainda é muito bonito. Você está mais bonito agora. E seu coração é jovem, porque você sempre guardou nele seu grande amor (*Um silêncio. Eles se olham*) (TALAVERA, 1999, p.125)<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Texto original: GERARDO: ¿Hay quebrada?

TRINI: Puede ser que sea algo mejor que eso.

LUIS: ¿Algo mejor? A menos que pienses arriesgar tu dinero en nuestros sueños guajiros.

TRINI: no son sueños son merecimientos.

LUIS: ¡Chin Trini! ¡Este si es un hermano no chingaderas! Vengase pa'ca, vamos a ponernos cómodos.

GERARDO: eso amerita un trago, trae la botella, Jorge. (TALAVERA, 1999, p.89)

<sup>75</sup> Texto original: TRINI: Sigues siendo la misma. No has cambiado.

LA GUERA: ¡Claro! Me morí a los veinte años. Es la ventaja de morirse joven.

TRINI: (*dejando el papel sobre la barra*) Em cambio yo mírame, cuarentón y acabado...

LA GUERA: pero sigues siendo guapo. Eres mas guapo ahora. Y tu corazón es joven, porque siempre guardaste en él tu grande amor (*Un silencio. Se miran*) (TALAVERA, 1999, p.125).

Para Rocio Galicia esta dinâmica pode se identificar como uma característica quase particular e única da fronteira<sup>76</sup>, em cada um dos passos que está se apresenta, então para ela a fronteira está ligada a um amalgama entre o legal e ilegal que no meio alimentam a cultura popular, ali aparecem histórias fantásticas de santos e espectros que clamam pela justiça de suas mortes.

Reiterando no imaginário da fronteira, para Galicia a violência é resposta ante um vazio legal, mas também desencadeia imagens de desapareções, espectros, vozes e barulhos que retornam da morte e conjugam todo os aspetos da Cultura Popular e o caos em que estão mergulhados. Esta acepção nos revela o imaginário da cultura que está em constate construção, mas entendemos que esta fronteira não só se espalha, senão que também, elabora novos discursos. Geirola (2018) indica que os vazios que gera a desapareção forçada na fronteira, é o elemento que permite os recursos discursivos de um mundo fantasmático, de mortos e de fragmentos de corpos que conseguem falar de suas vidas, isto sustentado na teoria de Lacan sobre a violência, entendendo que a incerteza ante os casos que não podem ser clarificados, o imaginário responde com relatos que nascem da escuridão, de personagens que emergem sempre em lugares isolados no médio de uma grande dúvida.

## **2.6 UMA IDEIA FINAL, QUE DEIXA ABERTA A DISCUSSÃO.**

Este apenas é um exemplo de como perceber os imaginários da cultura popular desde o Teatro, esta ferramenta pode ser usada em outras disciplinas artísticas, assim como desenvolver uma pesquisa desde outras áreas científicas. Manuel Talavera consegue fazer uma cartografia sobre a Cultura Popular de Fronteira desde esta história que contém o perfil e os conflitos dos migrantes fronteiriços, a morte como discurso constante e a mobilidade do constructo imaginário do norte do México. Mas precisamos apontar que estas dinâmicas só podem ser desenvolvidas desde uma olhada interdisciplinar, por isso neste primeiro mapeamento dos imaginários estamos nos baseando na observação do escritor e a criação de imagens que permitem compreender este espaço de limites, para entrar com ferramentas de tempo e espaço de forma física ou simbólica.

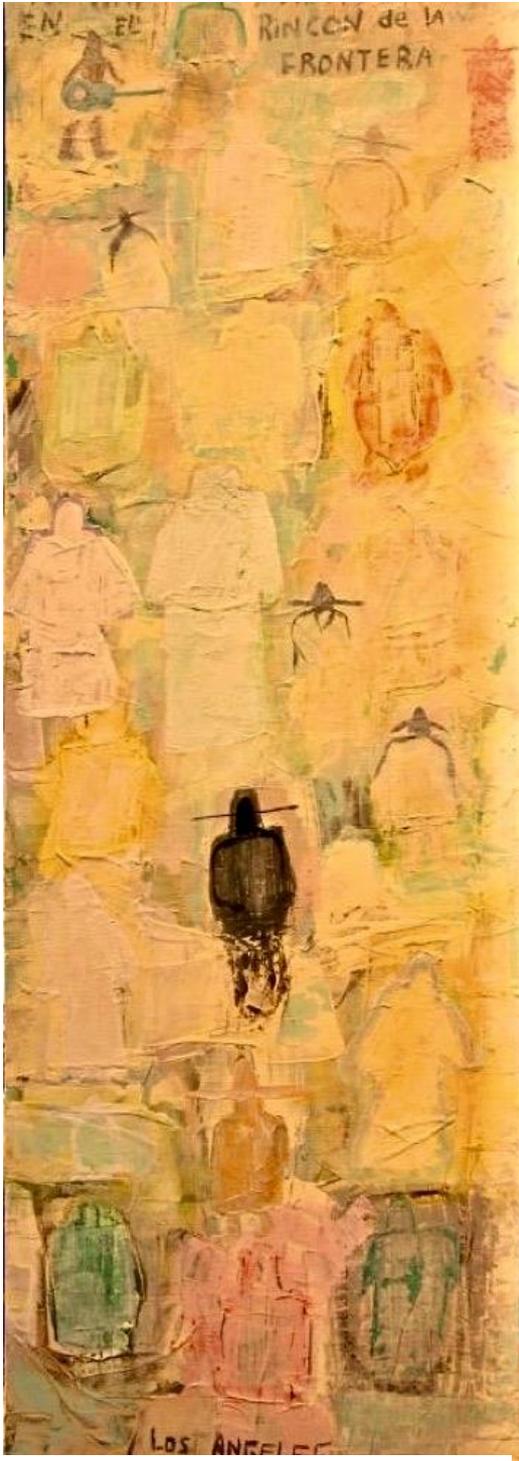
---

<sup>76</sup> Esses problemas também acontecem no sul da fronteira entre México, Belize e Guatemala.

Neste capítulo, estamos usando a peça teatro *Amores de Lejos* de Manuel Talavera como motivo para visualizar as mobilidades da Cultura Popular, e ele nos leva para outro ponto como é a discussão de aspetos próprios dos estudos fronteiriços tais como as relações transfronteiriças das regiões, os mecanismos de deslocamento dos migrantes, a configuração dos elementos culturais. Todo os elementos anteriores permitem abrir novas visões de pesquisa, que podem ser usadas em outras regiões da América Latina, mas, também abre um campo de observação dos artistas como sujeitos que desenham um panorama que se instaura nas relações interpessoais, demonstra que esta existência cotidiana (termo com o qual iniciamos a discussão) alimenta os discursos estéticos e permite fazer este mapeamento dos imaginários culturais.

### CAPÍTULO 3

#### PEGADAS FRONTEIRIÇAS DOS CORPOS AUSENTES NA POÉTICA TEATRAL DE MANUEL TALAVERA.



**Figura 8 Los Desaparecidos 2004. Jim ApRoberts. Los Angeles-California.**

*Unos roban otros matan  
y fabrican corrupciones;  
y ahora estamos pagando  
los justos por pecadores*

*Manuel Talavera.  
Clarín de la Noche (2003)*

Nos últimos anos Jim Roberts, artista visual estadunidense, residente em San Luis Obispo, Califórnia (Estados Unidos), torna público uma série de trabalhos que intitula *Los Desaparecidos* (2004), com uma longa data de pesquisa ainda hoje (2024), focado nos trânsitos fronteiriços, ele mergulha em uma linha estética baseada nos corpos que atravessam a fronteira desde México. Assim, permite apreciar uma perspectiva sobre essa dinâmica que se espalha com grande força no território que estamos revisando e se instala no imaginário de cada um dos habitantes da região.<sup>77</sup> Nesse mesmo teor, no ano 2004, Sergio Arau, artista mexicano, estreia o filme *Um dia sin mexicanos*, que expõe a possibilidade de que um dia a cidade de Los Angeles, Califórnia fique sem os trabalhadores mexicanos, criando uma grande confusão, que leva ao desespero da comunidade desde diferentes setores

<sup>77</sup> Jim apRoberts artista visual de Califórnia, aprofunda na temática da fronteira e para maior informação podem entrar no site <https://www.facebook.com/jimaprobertsart/>

econômicos, um dos trechos do filme o jornalista pergunta “*Cual es el nombre mas comum em Los Angeles*” e ele mesmo responde: “*No es John, ni Michael ni Peter... es José!!*” Fazendo referência à construção de uma identidade cultural que depende das pegadas de uma cultura que ainda vive e cresce no território estadunidense.

Diante disso podemos entender que historicamente o território estadunidense, desde Los Angeles, Califórnia, até Florida, pertencia a México no século XIX, mas após múltiplos conflitos entre as duas nações o território foi vendido, o que deu como resultado uma cultura misturada de mexicanos que moram a cada lado da fronteira onde alguns se denominam *Chicanos*<sup>78</sup>. Aqui poderíamos falar de uma terceira via, ou criar uma terceira margem do rio lembrando o conto de Guimarães Rosa<sup>79</sup>, e como deixar em evidência o imaginário de Nepantla que desenvolve Gloria Anzaldua (1942-2004) ressignificando o mito Nahuatl desse espaço atemporal entre dois mundos que será dos vivos e dos mortos (2012). No caso da fronteira México-Estados Unidos essa construção do chicano, e da mistura que caracteriza os habitantes da região, com uma definição de cultura misturada, considerados como “aqueles que moram de cada lado”, e podemos acrescentar com o termo transfronteiriço. Além de que não vamos aprofundar no conceito, pois já trabalhamos com anterioridade, compreendemos que aplica completamente para os efeitos da situação.

Regressemos para ilustrar esse trecho conceitual com o imaginário de Nepantla<sup>80</sup> que insere Gloria Anzaldua, pois sendo nascida em Texas, ela cresce num sistema cultural mexicano, com os costumes do país de origem, caso que acontece na maioria das famílias da faixa fronteiriça. Considerando que a orientação cultural que ela escolhe resulta arbitrária, a convivência gera essa arraigo de sua origem, mas também deve

---

<sup>78</sup> Chicano: cultura que mistura espanhol do México com inglês, ressaltando palavras e costumes usados unicamente no México.

<sup>79</sup> Podem ler o conto de Guimarães Rosa *Terceira margem do rio*. ROSA, João Guimarães. “A terceira margem do rio”. In: *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413

<sup>80</sup> Nepantla conforme a mitologia Nahuatl significa o espaço intermédio, aquele que está em dois mundos onde podem ter contato entre vivos e mortos, assim Anzaldua coloca em discussão a faixa fronteiriça, procurando essa divisão que unifica, deixando de manifesto uma nova estrutura cultural. Coloca em evidência uma marca da língua como o *Chicano* que não é espanhol nem inglês senão uma construção cultural específica para se comunicar na fronteira, ou como ela mesma indica: “*Pero el espanol chicano es un idioma fronterizo que se desarrolló de manera natural. Cambio, evolución, enriquecimiento de palabras nuevas, por invención o adopción han generado variantes del espanol chicano. Un nuevo lenguaje. Um lenguaje que corresponde a una forma de vivir. El espanol chicano no es incorrecto, es una lengua viva*” (p.105) Trabalho que podem revisar desde a obra de Gloria Anzaldua os ensaios *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* 4 ed. (2012) ou também sugiro revisar *La conciencia de la mestiza /Rumo a uma nova consciência* (2005).

assimilar a cultura que foi obrigada a seguir como a norte-americana, abrindo a possibilidade de a conjugação do *espanGLISH*.

No ano 2004, com a exigência dos visados e a forte perseguição de trabalhadores mexicanos nos estados fronteiriços dos Estados Unidos, especialmente em Houston, Texas, aconteceu uma marcha de mais de cem mil pessoas que se tornou em notícia de interesse internacional. Essa ideia de uma comunidade caminhar junto pela reivindicação dos direitos trabalhistas, levou para que Sergio Arau desenvolvesse o roteiro de *Un dia sin mexicanos*. Mas a condição histórica simplesmente continua na mesma situação, e, recentemente, com a chegada do presidente Donald Trump, em 2016, decretou uma opressão ainda maior, milhares de crianças, filhos de migrantes ilegais, foram levados ao presídio e colocados dentro de jaulas, o que permitiu evidenciar a violência sem controle das políticas migratórias, que inclusive nos últimos anos resultam ainda mais agressivas contra os *mojados*<sup>81</sup>. Hoje, enquanto escrevo este trabalho, estamos presenciando a participação de uma marcha de mais de dez mil pessoas<sup>82</sup> que se deslocam de centro América para os Estados Unidos, atravessando México, procurando espaços para trabalhar. Pela parte estadunidense, o estado de Texas, de maioria do partido Republicano, fechou a fronteira e negou a entrada do exército federal, colocando a região em um estado e sitio, perto de uma guerra interna<sup>83</sup>. Isso nos permite ver que a fronteira vai se espalhando, que a faixa é maior do que indica a linha divisória.

Antes de prosseguir com as categorias deste capítulo vamos fazer um exercício comparatístico sobre a estética de Manuel Talavera, com os casos mencionados, como, por exemplo, Jim ApRoberts que trabalha a poética de *Los Desaparecidos* desde Los Angeles, Califórnia. Enquanto o escritor mexicano desenvolve imagens poéticas de corpos de migrantes que regressam da fronteira para suas casas como espelhos, Jim os regressa em forma de tumultos de muita cor, que tem relação com a terra do deserto e os contrastes da cultura mexicana. Aqui os corpos regressam em coveiras e lapides coloridas, detrás delas terão os corpos dos ausentes, a morte representada em uma configuração de traços que rompem a superfície com linhas difusas. A ausência se faz

---

<sup>81</sup> Mojado: migrante que cruza ilegal a fronteira

<sup>82</sup> Maior informação sobre a marcha dos 10.000 migrantes que atravessa México para ingressar nos Estados Unidos do mês de dezembro 2023-janeiro 2024.: <https://www.dw.com/es/miles-de-migrantes-salen-en-caravana-desde-el-sur-de-m%C3%A9xico/a-67816397>

<sup>83</sup> Informação do 29 de janeiro de 2024 <https://www.poder360.com.br/internacional/texas-reforca-barreiras-em-fronteira-com-mexico-veja-videos/>

evidente na sepultura de um corpo que continua vagando no deserto, na areia, as memórias do pintor se misturam com as vozes silenciadas. Enquanto Talavera conecta essas linhas com a narrativa de um corpo que faz referência ao deserto, também concede protagonismo para a voz desde a agressão do momento em que foi silenciado, como na obra *La Vuelta* (1983), onde o corpo do filho não sabe onde ficou perdido. Imagem que usa Angel Hernandez em *Padre fragmentado dentro de una bolsa* (2012), também Hugo Salcedo em *El olor de la Guerra* (2005), desde essa violência o corpo que resulta em um barulho, em uma dissonância do espaço, quebrando a ordem que tenta ser imposta desde as leis as normas jurídicas.

No caso de Jim Aprobert e de Manuel Talavera, os artistas, além de estarem a cada lado da fronteira, os corpos aparecem na memória<sup>84</sup> com essa marca que fica do passado, inserida no inconsciente, e, se ocultam como uma espécie de arquivo congelado que está pronto para sair em qualquer momento<sup>85</sup>, proporcionando essa linha estética que se repete nos discursos. Lacan chama isso de *lalange* que será a aparição de um corpo real projetado no simbólico e imaginário que emerge quando um artista, ativa essa maneira de se expressar. Para Jim e Manuel o deserto e as agressões são parte fundamental da polêmica que geram, mas também estão mergulhados nesses espaços que resultam polifônicos e caóticos.

Regressemos para Sigmund Freud (1990 p.240), ele nos indica que as experiências vivenciadas pelo sujeito aparecem nos detalhes de sua expressão exterior, porque a memória seria uma onda que sobe e deixa mostrar algumas de suas características para entender as formas estéticas repetitivas. Aqui podemos compreender

---

<sup>84</sup> Com certeza o leitor vai procurar ainda registros de pesquisas mais atuais como caso de Andreas Huyssen ou Aleida Assman (vou deixar nas referências bibliográficas), mas também podem revisar as propostas desde Benjamin até Ricoeur e Deleuze ou dentro do contexto latino-americano Ileana Diegues, mas um dos pontos mais importantes que serve como referente em quase toda a pesquisa, o ensaio do dramaturgo peruano Miguel Rubio *Persistencia de la Memoria* (2010). Esse ensaio expõe as formas como se manifestam os familiares das vítimas dos massacres durante a última ditadura de Perú, além ajudar como plataforma epistêmica sobre o trabalho de reconstrução da memória da Companhia Yuyachkani Teatro (companhia de teatro de mais de 50 anos de trabalho) e sua preocupação por representar e denunciar esse apagamento dos corpos de forma violenta, desde diferentes espetáculos e performances. Recomendo buscar o trabalho teatral *Adios Ayacucho* (2004) que tem um único personagem que está procurando seu corpo. Sobre essa temática de memória e corpos podem revisar a Ileana Diegues nos trabalhos *Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos* (2014) e *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2016) onde faz uma revisão minuciosa e detalhada sobre os elementos simbólicos nessa reconstrução da memória desde a repressão e como os imaginários dos familiares das vítimas emergem desde o ativismo e a denúncia.

<sup>85</sup> Na carta 52 de Freud, se entende que a memória funciona como um “*tabuleiro mágico*” e de como o inconsciente apaga lembranças para se alinhar com os acontecimentos que o sujeito enfrenta no presente. Porém cada lembrança aparece e se representa conforme o imaginário e o simbólico. Freud, S. *Tabuleiro mágico*. Em *Obras completas*. Tomo 19. Amorrortu, Buenos Aires, 1990. P.240 a 247.

a aparição de corpos inertes que precisam falar, de pais fragmentados, de mães que estão mortas e falam no presente, de histórias que não terminaram de ser contadas, de músicas que provém do deserto sem que ninguém as toque, de *santones*<sup>86</sup> e de barulhos que podem passar pelos ouvidos ou pelos olhos do espectador. É dizer que as formas da memória são impulsadas pela observação do artista, assim como explica Manuel Talavera nos mecanismos de fabulação (1998), onde indica que tudo o que acontece a seu redor é material para uma produção teatral. Assim, o escritor que está ali vivenciando a violência, terá como resultado imagens violentas e agressivas.

Lo paradójico y los recursos del teatro popular y callejero son otros factores de nuestro teatro emparentados estrechamente con el mecanismo fabulador basado en el proceso de identificación. Lo poético y lo ARTIFICA nutre ahora al mecanismo de intensificación de recursos formales y estilísticos, dando con ello una interacción entre la cultura popular y la simbólica moderna. Estos son los caminos abiertos para la dramaturgia del norte. (TALAVERA 1998 p.32)

Seguindo o fio dos trabalhos dos artistas mencionados, entendemos que os corpos representados dentro da estética se manifestam pelos vazios de informação sobre o conflito fronteiriço, porém, a memória se ativa desde o inconsciente e dá respostas ante a incapacidade de entender a ausência de testemunhas que relatem as formas de entender os trânsitos do deserto. Sugiro ver a obra de Jim que coloco nesta discussão de Manuel Talavera para abrir a possibilidade de ter uma visão desde outro lugar do criador, que seria norte-sul, coisa que fica em aberto para futuras pesquisas. Agora, Talavera nos permite entender que os corpos são transitórios e, baseado nos trabalhos de Patrice Pavis (2016), cria seu próprio método de criação teatral e termina por desenvolver obras como *Libranos del Mal* (2009) e *Amores de Lejos* (2000) que são as vozes dos mortos do deserto. De acordo com Ileana Diegues (2016) no trabalho sobre o luto, ela indica que as vozes vêm como um eco de uma aparição, resultado de um sucesso que ainda é incompreensível e de uma sequência de ações de comunidades que precisam de um luto para seus mortos.

A memória está de novo em atividade, lembrando que será remarcada em uma linha de criação com estéticas polifônicas que ressurgem de novo e que nos leva para três perguntas que nos acompanharam neste capítulo: a primeira: Os corpos ausentes no

---

<sup>86</sup> Santones: nome que denomina os santos ou imagens religiosas de personagem que nascem no imaginário popular.

Teatro da fronteira norte do México são resultados dos conflitos políticos e históricos da região, ou são simplesmente uma poética que torna-se uma constante como forma de denúncia?; A segunda, esses corpos ausentes são as respostas para uma cultura popular que se identifica como “de fronteira”, ao entender que ela regressa como uma mistura de criação artística?; E, como terceiro, e considerando seja uma das principais, que será muito difícil responder, ou impossível, porque se refere a uma política migratória: podem essas representações artísticas dos corpos ausentes funcionar como uma ferramenta de ativismos políticos e de acelerar os processos jurídicos para proteção dos migrantes ilegais na fronteira? As interrogantes não serão contestadas de maneira uniforme, além que elas vão aparecer misturadas em cada uma das seções.

Sugestão importante ao leitor, para compreender Talavera e sua concepção de território e cultura se deve tomar conta da biografia que ele mesmo narra na entrevista de Rocio Galícia (2018)<sup>87</sup>. Inicia ressaltando que ele é da cidade de Delicia, no interior do estado de Chihuahua, onde a atividade principal é a agricultura, além de estar a grandes distancias dos eixos econômicos do México. Esse panorama lhe permite procurar dentro de suas memórias as vivencias do passado e criar um universo que emerge na narrativa e que seus personagens entram em diálogo com cada proposta que vamos revisando.

### **3.1 PRIMEIRA PEGADA O PROBLEMA DO TERRITÓRIO FRONTEIRIÇO: OBRAS HISTÓRICAS CANCIÓN DE CUCHILLO PARADO (2004) E NOCHE DE ALBORES (1997).**

A importância de acrescentar dentro das obras de Manuel Talavera os *corridos* e as letras das canções, pode resultar em percepções esclarecedoras em cada uma das cenas. Elas ainda são muito centrais dentro da cultura popular *ranchera* que narram histórias e lendas que atravessam os territórios. Mas para abrir essa discussão devemos ver as formas de experimentação estética e de inclusão de elementos próprios da região e recordar que o território de fronteiras é um espaço transitório, porém, devemos aprofundar nos termos que levam a Talavera para desenvolver um elemento específico, entrando em correspondência com cada motivo que existe em sua vivencia.

---

<sup>87</sup> No ano 2018, coordenei o número especial da Revista Fronteras dedicada para Manuel Talavera, aqui podem descarregar na íntegra a entrevista feita pela Dra. Rocío Galicia: <https://drive.google.com/file/d/1TcAdVJcjTD9PnPqNgpWmW5CdXG86DGBG/view>

Dentro de sua técnica de construção teatral, podemos seguir o fio de quatro aspectos que ele desenvolve em toda sua obra como são, primeiro, o processo de assimilação e integração de modelos externos; com referência aos questionamentos da organização territorial e política do espaço onde está localizado diariamente. Segundo, a intensificação de recursos formais e estilísticos; que serão a forma de escrita desde poesias, canções, contos e a estrutura morfológica do texto; terceiro, a renovação temática, revisão de novas formas de interpretação destas formas estilísticas, junto com novas situações que servem para experimentar em áreas complexas, desde cenas simples com uma ação de espectros que atravessa o espaço, até falar das inovações tecnológicas e a complexidade psicológica dos personagens; e como quarto e último, o processo de identificação ante a problemática viva do país, que vamos encontrar em múltiplas obras, a preocupação por denunciar e falar sobre os conflitos da região que neste caso é da fronteira México-Estados Unidos.

O território como lugar de observação e de experimentação, nos leva a entender as formas de intercambio das pessoas que o ocupam. Por isso, para exemplificar nesta parte, tomamos duas obras, só como ilustração, e vamos aplicar a categoria do território e experimentação ante o cotidiano da fronteira, as obras são *Canción de Cuchillo Parado* (2004)<sup>88</sup> e *Noche de Albores* (1997)<sup>89</sup> de Manuel Talavera, que expõem essa

---

<sup>88</sup> Texto de identificação da obra *Cancion de Cuchillo Parado*, facilitado pela Maestra Rosa María Saenz:  
Dramaturgo: Manuel Talavera Trejo.

Fecha de composición: 2003

Género: tragedia, histórico, melodrama

Temas: migración, frontera, identidad, resistencia de los pueblos indígenas

8 personajes: El Cardenche/Carlos y Golondrina (jóvenes protagónicos), Tanasia (mujer rarámuri), Billy Moreno (joven militar), Alma (“mujer muy vieja”, apache, abuela de Billy), Consuelo, Toribio (antiguo caudillo), La Tundata (madre de Carlos)

Actores sugeridos: 7-8

Publicada: sí

En Teatro de frontera 11, ed. Enrique Mijares. Durango: UJED, 2004. 121-155.

Estrenada: sí

Robles Campos, Roberto, dir. *Canción de Cuchillo Parado*. *Creaturas escénicas* [Pelón Pie], estelarizada por Samantha Carrillo y Christian Adriano, 23 de mar. 2017, Teatro de la Ciudad, Chihuahua.

Reestrenos

Festival de la Bestia, 8 de dic. 2017, Casa del Migrante Chihuahua 19 de may. 2018, Teatro Experimental de la Facultad de Artes, Chihuahua.

<sup>89</sup> Texto de identificação da obra *Noche de Albores*, facilitado pela Dra. Rosa María Saenz:

Dramaturgo: Manuel Talavera Trejo

Fecha de composición: 1997

Género: popular, postmoderno, tragedia

Temas: violencia, marginación, desierto

Personajes: 10: Oralia, Soledad, Angustias, Tereso Cantarranas, Socorro Urbano, Dolores Salvador Albores, Flósculo Albores, Refugio Ceruleo, Fidel

Actores sugeridos: 10

Publicada: Sí

ideia de exercer o poder desde a região, que igualmente conta com uma ameaça de expropriar o território de cada um dos personagens, esclarecendo que esse recurso literário é uma forma de expressão muito particular do *Teatro del Norte*. As duas obras nos falam de um espaço territorial abandonado no deserto com fazendeiros e milicianos, incluindo a Sierra Tarahumara, onde habitam o povo originário *Raramuri* que resiste desde seu próprio corpo as adversidades dos conflitos do poder estadual de forma vertical e arbitrária.

### 3.1.1. Cancion de Cuchillo Parado

Os eixos de trabalho em *Cuchillo Parado* (2004) são o desenraizamento dos personagens indígenas, a oposição contras formas culturais e abandono do território, que historicamente pertence à comunidade e que vamos nos encontrar com fatos de violência na década dos anos 2008-2013. Mas na obra Talavera evidencia o deslocamento dos mais jovens que cruzam para outro lado da fronteira, procurando uma melhor condição econômica, só que a condição é ir para a guerra de Irak e aprender a falar o inglês.

A obra escrita em fragmentos de espanish se evidencia desde a mistura linguística de Billy–jovem Raramuri agora militar estadounidense-abandona a Sierra Tarahumara. Aqui podemos mencionar os apontamentos de Rogerio Haesbert sobre o território:

Duas características básicas do território: em primeiro lugar o caráter político no jogo entre os macropoderes políticos institucionalizados e os “micropoderes”, muitas vezes mais simbólicos, produzidos e vividos no cotidiano das populações. Em segundo lugar seu caráter integrador, o Estado em seu papel gestor-redistributivo. (HAESBAERT, 2011, p. 65)

Tomas esse conceito de uso de território desde a geografia nos permite esclarecer alguns detalhes da dinâmica dos sujeitos que interatuam em um espaço, pois nos leva para revisar três pontos dentro da ocupação territorial, que são o poder, porque

---

Noche de albores. Monterrey: UANL, 1997. Premio Nacional de Dramaturgia 1996

Estrenada: Sí

Talavera Trejo, Manuel, dir. Noche de albores. UACH, estelarizada por María Antonieta López, Carmen de la Mora y Blanca Bustillos, 20 de mar., 1997, Hermosillo, Son.

em *Canción de Cuchillo Parado* o indígena regressa agora como estrangeiro para sua própria terra, além de que ele constrói um imaginário violento, pensando na sua superioridade de soldado dos Estados Unidos, e questiona as atividades que realizam seus familiares que ficaram na Sierra Tarahumara. Aqui entra o conhecimento dos idosos para manter a união e evitar a perda de terras, criando um conflito pelas condições e percepções para evitar as migrações dos mais novos.

**BILLY:** God save América! (Fala como se estivesse diante de uma câmera): My name is Billy Moreno. I was born en Cuchillo Parado. Mas meu pai veio para os Estados Unidos quando eu era muito jovem. Eu cresci aqui, estudei aqui e entrei para o exército. Lá onde eu nasci está a minha avó, para quem às vezes olho quando vamos lá. Tenho primos e outros parentes lá. Nós vamos lá com muita frequência. Sim... tornei-me soldado. Gosto da disciplina. Gosto de obedecer às regras. Eu gosto de exercícios pesados. I am prepared to go Irak. From the frist time irei para a linha de frente e estou preparado e ansioso para servir meu país. Vamos libertar o povo iraquiano da tirania. (TALAVERA 2003 p.7)<sup>90</sup>

Haesbert (2011) nos permite entender as outras duas formas de interpretação do território, o transcultural e o econômico. Talavera desenvolve uma fabulação ao metamorfosear os indígenas em estadunidenses, permitindo uma cadeia de ações que leva a outros personagens a cruzar o deserto para abandonar os conflitos. Assim entendemos que a comunidade acelera o processo de apagamento da cultura por atividades comerciais que conduzem a um abandono da terra, inclusive a cena da morte de Billy nos indica que não existe mais nada que os corpos inertes dos indígenas que vão para guerra, regressam e são acusados de múltiplos crimes.

No ano 2013 a guerra contra o narcotráfico, os movimentos violentos obrigaram a muitos indígenas abandonar as terras de Sierra Tarahumara e se deslocaram para o norte, o que permitiu para o estado nacional mexicano abrir a exploração de minerais e madeira para empresas transnacionais que já estavam operando no sul do Chihuahua (ALMANZA, 2021). Ainda hoje o conflito continua e comunidades inteiras de

---

<sup>90</sup> Original: **BILLY:** God save América! (*Habla como ante una cámara*): My name is Billy Moreno. I was born en Cuchillo Parado. Pero mi padre se vino a los Estados Unidos siendo yo muy chico. Aquí crecí, aquí hice la escuela y me metí al ejército. Allá donde nací está mi abuela, a la que a veces miro cuando vamos para allá. Allá tengo primos y otros parientes. Vamos muy seguido para allá. Sí... me hice soldado. Me gusta la disciplina. Me gusta obedecer las reglas. Me gusta el ejercicio rudo. I am prepared to go Irak. From the frist time iré al frente de batalla y estoy preparado y ansioso por servir a mi país. Vamos a liberar de la tiranía al pueblo iraquí. (TALAVERA 2003 p.7)

indígenas se deslocaram para diferentes espaços territoriais, sendo expulsos das suas próprias terras.

Talavera observa a situação e desenvolve uma série de trabalhos sobre a temática e coloca um questionamento sobre os vazios de poder estadual nas terras e na cultura, porém escreve obras como *El canto del Quetzaltótotl*<sup>91</sup> (1998) fala de um espaço histórico confuso e discriminatório na colonização espanhola. Assim a fronteira se converte em uma espécie de solução para melhorar as condições de um desejo do Outro (GEIROLA 2018 p.58) que representa, em outras espacialidades a situação econômica em crescimento, e, permite o estabelecimento da cultura, sendo que as experiências se repetem com os mesmos resultados para os migrantes.

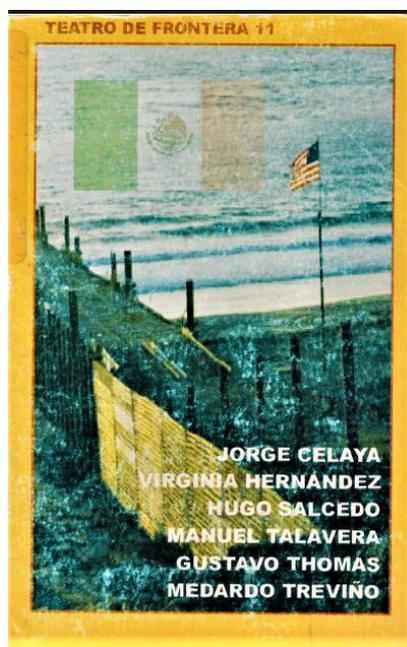


Figura 9 Capa da publicação de Canción de Cuchillo Parado. 2004.

---

<sup>91</sup> Texto de identificação da obra *El Canto de Quetzaltótotl*, facilitado pela Maestra Rosa María Saenz:

Dramaturgo: Manuel Talavera Trejo

Fecha de composición: 1982

Género: tragedia

Temas: identidad, resistencia de la población indígena, memoria, comunidad

Personajes: Cuauhtémoc (Tlacaélel), Citlalcóatl (Quequetzalcoa)

Actores sugeridos: 2

Publicada: sí

*El canto del Quetzaltótotl*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 1998. Cuadernos del Solar

Estrenada: sí

Adriano, Christian, dir. *El canto del Quetzaltótotl*. Lunajero Teatro, estelarizada por Christian Adriano y Samantha Carrillo, 2019, Foro Cultural Independiente de Teatro Bárbaro, Chihuahua.

Reestreno

Red de Teatros Chihuahua, 15 de ago. 2019, Sala Experimental Octavio Trías, Ciudad Juárez.

Aqui retomamos as interrogantes para entender a fronteira e o território desde a peça teatral, podemos revisar como o autor cria um fio dramático e vai narrando o que está passando na frente de sua percepção. Para isso Talavera comenta que ao ter uma fabulação não podem se deter os processos, e dizer que o inconsciente (e regressamos Freud) se dinamiza para trabalhar sobre a experiência atravessada pelos conflitos do território ao se deslocar, e escreve pensando nas formas como os personagens interagem na zona de conflito. Para isso vamos delimitar os espaços territoriais, o sujeito coloca a cultura como uma dinâmica instável que será aplicada para toda a obra literária. Susana Báez (2014) ressalta que é impossível a definição de uma estética discursiva sem obviar o território, caso que acontece como os dramaturgos do norte, por exemplo Antonio Zuniga a obra *Luna de Pinole* (2007) o conflito está acompanhado de uma memória de vivências da infância, o território é um sonho dentro da poética do autor, procurando uma unidade semântica, para colocar no centro a cultura indígena, ou como indica Armando Partida (2007) é um referente a um passado que cria um estranhamento, de uma identidade, que tenta se resgatar mas ela já vai se apagando pela mesma força dos conflitos econômicos e políticos que historicamente não conseguiram se resolver.

De esta manera cobran realidad los nuevos mitos, debido a la transformación que han sufrido los anteriores, para crear las propias mitologías antropológicas de la Dramaturgia del Norte; en la que la herencia de la cultura patrimonial, ha sido uno de los coadyuvantes fundacionales de éstas. (PARTIDA 2007 p.43)

As vozes dos personagens estarão aparecendo como eco de um passado violento, tem como eixo o desaparecimento dos Tarahumaras, ou como indica Hugo Salcedo é a voz que simplesmente pende de um fio que será a autentica testemunha da história, e talvez essa seja a uma preocupação do autor que nos leva a novas linhas dramáticas onde o discurso mergulha na memória.

...estos (y otros) autores dramáticos no solamente hacen texto de esta ambición de cruzar fronteras, sino que de continuo aparecen también los temas de corte histórico o mítico, de violencia o que retratan problemas de relaciones e intimidades humanas y eternas como en todo el mundo, buscando una expresión que se dirija a un espectador de la región pero no necesariamente centrándose en ella, sino que también interesen en otras zonas del país. (SALCEDO p.73)

Segundo essa percepção de Hugo Salcedo as imagens dos autores implicam a construção de um imaginário que se complementa com as formas de coexistência e convivência dos autores década região. Ali entendemos que o Teatro del Norte está escrito por autores que experimentam e denunciam a fronteira de estar escrito para um público que igualmente habitam na fronteira e tem essa fricção que a cultura cria.

Susana Baez (2002) sinala que as formas de escritura das cenas desconexas são um eixo de estilo ante as respostas de uma violência que permeia toda a obra, no caso de *Cancion de Cuchillo Parado* e outras peças como *Novenário* ou *Amores de Lejos*. Talavera colocará como elemento de incongruência a existência de dois espaços atemporais, ao quais constituem o cronotopo que vai nos referenciar às diferenças do território. O espaço territorial se modifica para dar espaço a esse território que está construído de corpos imaginários e simbólicos que emergem dentro do que observa o escritor.

Para Talavera é de importância central construir os eixos narrativos desde ferramentas retóricas de escritura como, por exemplo, essa parrésia<sup>92</sup> da que já incluímos no capítulo anterior, que fala de uma ideia sobre a dinâmica que cresceu no imaginário de quem escreve. Ainda hoje Talavera formula algumas respostas sobre o território inserindo uma organização geopolítica e de migrações que seja ainda de maior conexão com os habitantes e com os meios de produção da região. Revisamos que a obra está fragmentada em cenas tempos paralelos utilizando-se de digressões para o retorno ao passado, além de cenas que promovem a confrontação entre a cultura indígena e a cultura estadunidense. Os Tarahumaras cruzam a fronteira norte e esse percurso é relatado pelas mulheres, elas evidenciam um reclamo ante as ações inconclusas da Revolução Mexicana de princípios do século XX e sobre a estéril reforma agrária, que traz como consequência o abandono das terras indígenas por parte do estado mexicano.

Regressamos a Susana Baez (2002) sobre esse tempo literário que parece não transcorrer, mas o corpo da obra o rompe com finais incompreensíveis, com frases de impotência e com imagens que desencadeiam juízos contraditórios, impunidade pelo homicídio, etc. A nova pergunta será: que buscam estes autores com o teatro escrito o representado? Que segundo Susana Baéz para Manuel Talavera como dramaturgo, se

---

<sup>92</sup> Ferramenta da retórica que trabalhamos no capítulo 1 baseada nos estilos de escrita dos dramaturgos, que, segundo a concepção foulcaultiana consiste em falar e colocar muitas imagens que o sujeito experimenta, ao ponto de ter a liberdade e não controlar a precaução ao se referir ao outro que escuta, colocando ideias desconexas, mas todas relacionadas com um objeto específico.

coloca com o propósito de levar a compreensão de um conhecimento humano. (BAEZ, 2002 p.14)

Conceito simbólico de um corpo deslocado do centro de seu espaço territorial e desaparece em ações de maltrato e de sofrimento, permitindo evidenciar o desaparecimento das culturas originárias, por essa procura de melhores condições econômicas, e, traz um constante de desenraizamento de tradições, de troca de nacionalidade e da perda do território. De novo podemos fazer essa referência a Jim ApRobert e sua obra *Los Desaparecidos* (2018), assim como outros onde a morte é o resultado.

Para Gustavo Geirola, em *Dramaturgias da Fronteira* de 2018, a cultura de fronteira é uma construção transindividual que permite ver que os ângulos de observação de um conflito dependem do lugar de fala de quem faz a narração. Neste caso Talavera se apoia dentro do conflito de políticas públicas no México e vai colocar como resultado a migração não controlada de indígenas e as consequências de violência posteriores. Muito importante seguir a linha dramática do personagem Billy, pois aqui ele pode representar os mexicanos nascidos em Estados Unidos que vão de regresso a México em uma reelaboração do “Sonho Americano”, mas está vinculado com a guerra.

BILLY: Vovó, estou aqui para me despedir; amanhã irei para o Iraque.

ALMA: Por que você tem que ir?

BILLY: É meu dever.

ALMA: Por que você? Essa guerra não é sua.

BILLY: Sim, é, avó.

ALMA: Não vá.

BILLY: Eu tenho que ir.

ALMA: Não, você não deveria ir. Não é seu dever.

BILLY: Você não entende.

ALMA: Entendo que você vai morrer. Quantos morreram dos meus filhos.

BILLY: Se eu morrer, será pela liberdade.

ALMA: Foi o que os outros disseram. Uma granada os transformou em heróis. Eles me trouxeram seus corpos mutilados. Em uma caixa cada um. Haviam dois. Cobriram as caixas com a bandeira gringa. Eles fizeram honras. (TALAVERA 2003 p.135)<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Original: BILLY: Abuela, vengo a despedirme; mañana me voy a Irak.

ALMA: ¿Por qué tienes que ir tú?

BILLY: Es mi deber.

ALMA: ¿Por qué tú? Esa guerra no es tuya.

BILLY: Sí es, abuela.

ALMA: No vayas.

BILLY: Debo ir.

ALMA: No, no debes ir. No es tu deber.

Talavera cria uma imagem particular das políticas de migrações para os ilegais, que segundo o relato será de uso militar para ir na guerra, ação reiterativa em diferentes épocas do século XX, incluindo a Guerra de Vietnam, Golfo Persico, Afeganistão, entre muitas outras.

Vamos lembrar que em 2020, com as manifestações de *Black Lives Matters*, muitas formas de expressão artística apareceram e, além disso, vemos que as formas de manifestação são altamente violentas. Para Rocco Mangieri (2020) essa observação e posterior reescritura em arte e literatura se chama Artificação, que consiste em tomar um acontecimento ou fatos que podem resultar re-semantizados e se converterem em outra dimensão de espaço e tempo.

La artificación puede verse también como conjunto de operaciones y transformaciones retóricas a partir de una imagen que se considere metodológicamente como un *type* y tomarse como la referencia de los procesos de transformación plástica y visual. (2020 p.10)

Mangieri propõe fazer um seguimento dos discursos estéticos para focalizar os elementos tomados de ações concretas de movimentos sociais e políticos, caso que em Talavera é permanente. Por isso, ao entender essa categoria de observação ou mecanismo de fabulação vemos que todo esse imaginário vai aparecendo nas imagens que o escritor cria.

*Canción de Cuchillo Parado* e *Noche de Albores* percorrem três pontos de espaço territorial onde habitam:

Primeiro, temos a localização de um espaço territorial apropriado pelos habitantes que não conhecem seus diretos sobre as terras, que, em *Cancion de Cuchillo Parado* os Raramuris –nome que se dá para os Tarahumaras- falam desde uma montanha, mas eles são constantemente obrigados a mudar de lugar, seus limites territoriais são ameaçados pela existência de empresas transnacionais que exploram os recursos naturais. No mesmo plano existe na fronteira uma desregularização de atividade econômica que cria um espaço de terra sem dono, mas a lei protege as

---

BILLY: Usted no entiende.

ALMA: Entiendo que vas a morir. Como han muerto muchos de mis hijos.

BILLY: Si muero será por la libertad.

ALMA: Así dijeron los otros. Una granada los convirtió em héroes. Me trajeron sus cuerpos mutilados. En una caja cada uno. Eran dos. Taparon las cajas con la bandera gringa. Les hicieron honores. (TALAVERA 2003 p.135)

inversões internacionais. Para isso podemos revisar o texto da obra, e conferir que o conceito que o origina é um conflito econômico indígena, que em México representa um grande problema desde o sul até o norte, onde as comunidades cada dia são dizimadas pela influência desses conflitos econômicos empresariais. Neste ponto Horacio Almanza, que desenvolve um trabalho sobre os conflitos econômicos nas comunidades indígenas das fronteiras do México nos indica:

se diseñaron mecanismos para el despojo de tierras enfocados, primero que nada, al debilitamiento del poder de decisión de las comunidades indígenas. Esto es algo que se ha ejecutado deliberadamente bajo el entendido de que las prácticas autodeterminativas de las comunidades indígenas, sustentadas en sus sistemas normativos, fortalecen su control sobre los recursos y estrategias de defensa (ALMANZA, 2022 p.355)

Talavera revisará essa postura e constrói *Cancion de Cuchillo Parado* e *Noche de Albores* e aborda o domínio da água por parte do estado que deixa uma comunidade exposta os químicos das empresas onde os personagens vão entrando em uma fantasia, que leva para a loucura dos irmãos Albores que sacrificam o médico, extraindo os olhos para evitar ele contaminar ainda mais a água.



**Figura 10 Canción de Cuchillo Parado (2018) Direção: Roberto Robles-Campos. Producción: Creaturas Escénicas.**

Pode ser um fato extremamente claro que as políticas de serviço básicos nesta região não podem ser controladas, pois não correspondem a uma política nacional, como distribuição das águas, onde os Estados Unidos simplesmente criaram as represas que vão com destino a México e paralisam as águas, para logo vender a seus vizinhos.

Aqui poderíamos falar de hidropolítica de opressão de recurso, obrigando a comunidades das fronteiras a se deslocarem, seja para a Ciudad de México ou para cruzar o deserto.

### 3.1.2. Os irmãos Albores

Talavera desenvolve uma ferramenta Artificação (Mangieri, 2020) de território e fala em duas formas de entender, o espectro é também uma forma de marcar a revolução armada, que só fica na ideia de uma revolta muito pequena que mistura o espiritual com a realidade do personagem, assim podem fazer um sacrifício humano.

Cena 34

SALVADOR: Padre Cerúleo, me acuso de ter pecado como incrédulo e me arrependo, porque ontem à noite a virgem me apareceu ao mesmo tempo que a Oralia sonhou comigo como um Cristo, de braços abertos e olhando para o céu.

REFÚGIO: Desculpe, filho, me explique com mais clareza porque não entendo. Você diz que a virgem apareceu para você?

SALVADOR: Sim, padre. Ontem à noite eu estava com meus irmãos quando ouvimos uma comoção nos trochiles<sup>94</sup>. Saí para ver o que estava acontecendo e encontrei dois porcos cobertos de sangue, com sangue escorrendo do pescoço. A fera os atacou, padre, pensei ter visto seus olhos como duas brasas; Aí liguei para Flosculo, queríamos pegá-la e quando meu irmão foi para o curral uma luz me invadiu e, deslumbrado, pude ver o rosto da virgem que pronunciou meu nome.

REFUGIO: Tem certeza do que está me dizendo? Você não estaria bêbado? Não seria um sonho? (TALAVERA 1997 p.65-66)<sup>95</sup>

Em 2004, com a construção da represa no Texas, o estado de Chihuahua na parte norte ficou sem recursos hídricos, os mexicanos devem pagar por uma taxa de serviço ao governo dos Estados Unidos além disso, somam-se políticas de controle de migrantes.

---

<sup>94</sup> Mexico: Chiquero de porcos

<sup>95</sup> Original: Escena 34

SALVADOR: Padre Cerúleo, me acuso de haber pecado de incrédulo y me arrepiento, porque anoche se me apareció la virgen al mismo tiempo que Oralia me soñaba como um Cristo, con los brazos abiertos y mirando al cielo.

REFUGIO: Perdón, hijo, explícamelo más claro que no entiendo. ¿Dices que se te apareció la virgen?'

SALVADOR: Sí, padre. Anoche estaba con mis Hermanos cuando oímos un alboroto en los trochiles. Salí para ver qué estaba pasando y me encontré dos marranos llenos de sangre, la sangre les salía a borbotones por el pescuezo. Los atacó la bestia, padre, me pareció ver sus ojos como dos brasas; entonces llamé a Flósculo, quisimos atraparla y cuando mi hermano se fue al corral una luz me invadió y deslumbrado pude ver el rostro de la virgen que pronunció mi nombre.

REFUGIO: ¿Estás seguro de lo que me dices? ¿No andarías tomado? ¿No sería un sueño? (TALAVERA 1997 p.65-66)

Vamos aprofundar aqui, não só pela construção de uma represa, senão por representar o simbólico de uma política de opressão, mas o México também ficou responsável por finalizar o muro de contenção de migrantes e ser pelos gastos operativos. Assim como ficou responsável em dividir os custos do controle migratório, no caso contrário, se recusar fazer o trabalho, impostos e acanceles para o comércio internacional será de maior envergadura para eles, convertidos em uma sanção econômica por parte do vizinho. É indispensável entender que a fronteira está sendo monitorada pelos Estados Unidos, mas os gastos de uso devem pagar o governo mexicano. E em *Noche de Albores* (1997) podemos entender que a história vai em repetição constante, a água e outros recursos extraído pelos Estados Unidos para conformar uma política exterior de controle, mas a forma de operar será com pessoal de México. A água da obra sofre o mesmo destino que essa dinâmica que nos fala Horacio Almanza, está aplicada com maior força neste espaço territorial criando um território expropriado que permite a interação de capital transacional para exploração dos recursos naturais.

A pesar de tener la posesión legítima y legal de sus tierras y vivir en lo que se define como un país democrático, bajo un estado de derecho y con sólidas instituciones, las comunidades Rarámuri se han visto seriamente perjudicadas por los cauces institucionales y los procesos establecidos. De hecho, jueces y otros actores institucionales dicen realizar cumplir con su deber, sin embargo, los actores dominantes obtenían consecutivamente nuevas ganancias, mientras las comunidades acumulaban derrotas. (ALMANZA 2023 p.236)

Os territórios foram catalogados para aplicar poder como ocupação, então a fronteira é um experimento de disputa de poderes que estão tratando com maior pressão, pois de um lado temos um espaço desabitado, quase abandonando por políticas públicas nacionais, pelo outro estará estabelecida uma regulamentação de ordem vertical na administração de recursos naturais e económicos. Essa possibilidade de aplicação de um capital transnacional persiste desde a separação de Califórnia de México para ser anexada a Estados Unidos.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Sobre a temática sugiro revisar os trabalhos sobre Espaços Globais de Juan Manuel Sandoval, que fala sobre os conflitos que aplicação de capital transnacional por parte do estado mexicano, além da reforma constitucional de 200 os conflitos da região se acrescentaram por conta de expropriação de territórios e uso privado dos recursos naturais da Sierra Tarahumara. “Dentro de los Espacios Globales para la expansión del capital transnacional, el movimiento y reproducción del capital es responsable de la distribución desigual en el espacio y el tiempo de la valorización del trabajo y de los bienes naturales que devienen en recursos naturales al pasar éstos, de un valor de uso a uno de cambio. Por lo tanto, en el

Para entender o espaço territorial, a transitoriedade dos sujeitos que sempre estão de viagem para *Canción de Cuchillo Parado*, os indígenas cruzam o deserto, enquanto *Noche de Albores*, os personagens divagam entre falas de vivos e mortos, com seres que aparecem, proferem profecias que não podem ser confirmadas. Na obra, ao ficar sem água, o povo começa o processo de loucura e delírio, além disso, a água está contaminada pelo mercúrio da exploração mineira. Claro que os sonhos serão parte fundamental para Talavera, que coloca em um território onírico seres que provem de outras partes, como caso de *Santones* e *Animas* que vagam pelo deserto. Como não existe uma resposta clara do governo nacional sobre a chegada da água, os irmãos Albores decidem tomar a justiça e tiram os olhos do médico com uma faca, além de estar pensando em fazer isso com a comunidade inteira posteriormente. Um sacrifício em massa para entender que um ritual pode facilitara a convivência.

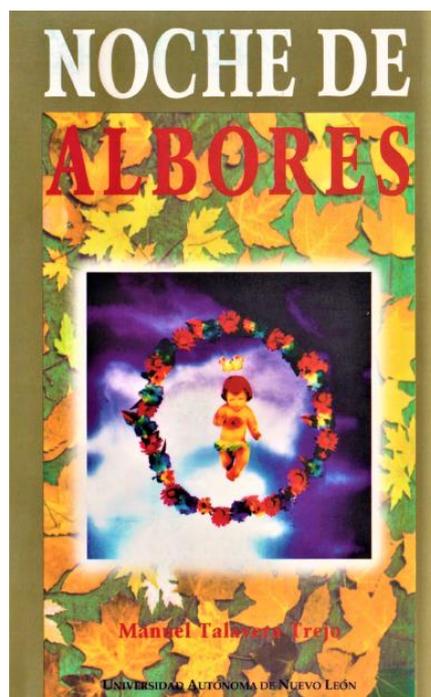


Figura 11 Capa do livro de Manuel Talavera *Noche de Albores* (1997)

*Santones* serão os que permitem delimitar o território, como indica Rocío Galicia, que em muitos casos a cultura mexicana mergulha em assombrações e outras espiritualidades que podem ser levados a uma experiência de se materializar no deserto.

---

Espacio Global se produce un proceso de desarrollo geográfico desigual y combinado, y es en este proceso que se realiza un “ajuste espacial” (SANDOVAL 2023 p. 82-83)

Aqui entendemos que a ferramenta de fabulação leva para uma nova configuração literária, a de ressemantizar o espetro e transformá-lo em um anjo vingativo que desafia a ciência com o destino divino que ele representa.

O aparecimento dos Santones hoje continua a ser um indício que exige reconhecimento pela sua persistência na cultura popular mexicana. Talvez existam tantas versões sobre a vida e os milagres das almas e dos Santones quantos devotos fiéis dispostos a testemunhar os favores recebidos, daí a sua condição nômade exibida no caos. Localizar o mito fundador seria impossível, pois ele se move continuamente à medida que é re/criado no imaginário coletivo. (GALICIA 2009 p.2009)<sup>97</sup>

A estratégia narrativa que vemos em *Cancion de Cuchillo Parado, Amores de Lejos e Noche de Albores* também nos leva a ver o desenraizamento pela terra como no caso da guerra de Irak ou as mensagens de um Santón que permitem dar respostas ao conflito da água em cada sonho que tem o personagem. Nota importante, na capa de apresentação da obra *Noche de Albores* aparece a imagem do Santo Nino de Atocha, que é o protetor das causas impossíveis como são fornecer água e comida, além de atualmente também ser cultuado como aquele que protege aos narcotraficantes. Ele com os anjos vai fazendo milagres para os mais desprotegidos.

CONSUELO: O verão acabou e a Andorinha não foi embora.  
ALMA: Se ela não partir logo, morrerá de frio.  
CONSUELO: Olha ela esperando a carta que não chega.  
ALMA: Então ficamos sonhando com a voz daquele que não volta. Sonhando as memórias e lembrando os sonhos. Vezes que vivi isso! Quantos eu vi partir e nunca mais voltar! Eu vi isso desde que mudaram os nomes das coisas. Os deuses foram embora porque nós os abandonamos... Os homens vão embora porque sempre perseguem sonhos.  
CONSUELO: Olha para ela, comendo o horizonte com os olhos. Ela assegura que vai vê-lo chegar. Ela acredita que ele vai voltar.  
ALMA: Ainda não percebeu que aí está, preso no seu coração.  
CONSUELO: Não é ele. Essa é a dor, é a dor que a está matando. Ela não quer a memória dele... ela quer o homem de carne e osso. (TALAVERA 2003 p.28-29)<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Texto original de Rocío Galicia: La aparición de los santones hoy sigue siendo un indicio que reclama reconocimiento por su persistencia en la cultura popular mexicana. Quizá existen tantas versiones sobre la vida y milagros de las ánimas y santones como fieles devotos dispuestos a atestiguar los favores recibidos, de ahí su condición nomádica desplegada en caos. Ubicar el mito fundacional sería imposible, ya que continuamente se mueve al ser re/creado en el imaginario colectivo. (GALICIA 2009 p.3)

<sup>98</sup> Original: CONSUELO: Se acabó el verano y la Golondrina no se há ido.

ALMA: Si no se va pronto se va a morir de frío.

CONSUELO: Mírala cómo espera la carta que no llega.

A viagem e o desenraizamento da terra se repete no imaginário de toda a produção do *Teatro del Norte*, desde Victor Hugo Rascon Banda, passando por Talavera e revisando as novas dramaturgias como de Perla de la Rosa e mais novos ainda como Javier Malpica. Assim como a ideia do migrante que está sem terra e deve vagar por conta de um conflito do qual não tem conhecimento claro. Talavera regressa ao ponto de partida, ao corpo ausente, e muitas vezes em um território sem existência como num pesadelo, por exemplo como em *Líbranos del Mal* onde os coyotes falam entre eles e não tem um espaço fixo, senão que se apropriam do deserto, assim são os imaginários destas obras, alcançando espaços liberados que ainda ficam sem controle da propriedade privada empresarial.

Na proposta de Geirola (2020), o modelo neoliberal tem como consigna melhorar as condições dos habitantes, que representa pagar e expropriar o que é próprio de cada um historicamente. A dramaturgia de Talavera está composta de padrões que falam sobre as mínimas formas de expropriação da terra, uma reforma agrária impossível de acreditar, comunicações interrompidas e conflitos indígenas. O corpo é representado no mundo paralelo para procurar os espaços para se refugiar e sobreviver.

### **3.1.3. Território e o desejo do Outro.**

Para falar sobre território e o desejo do Outro, vamos explorar como a dramaturgia explica essa vontade de atravessar as fronteiras. Gustavo Geirola (2018) aplica desde a psicanálise para esclarecer a necessidade de cruzar a fronteira, um dos aspectos é o desejo do Outro. Dentro desse imaginário transindividual se mantém a ideia que do outro lado da fronteira está muito melhor, a lista de obras que falam sobre esse passo é surpreendente, simplesmente cada dramaturgo tem alguma obra que inclui o passo do Norte. Mas isso é devido a uma preocupação histórica que atrapalha a comunidade que foi dividida no século XIX. Na ideia de uma vida com melhores

---

ALMA: Así nos quedamos soñando la voz del que no vuelve. Soñando los recuerdos y recordando los sueños. Veces lo he vivido! ¡A cuántos he visto partir para no volver! Lo he visto desde que les cambiaron los nombres a las cosas. Los dioses se fueron porque los abandonamos ...Los hombres se van porque siempre persiguen sueños.

CONSUELO: Mírala, comiéndose el horizonte con los ojos. Yase le figura que lo va a ver llegar. Yase le figura que regresa.

ALMA: No se ha dado cuenta que ahí lo tiene, clavadito en el corazón.

CONSUELO: Eso no es él. Eso es la pena, es el dolor que la está matando. Ella no quiere su recuerdo ... quiere al hombre de carne y hueso. (TALAVERA 2003 p.28-29)

condições econômicas os migrantes correm de um lado para outro da fronteira procurando essa solução de que o estado mexicano sempre fica na espera. Aqui Hugo Salcedo nos indica que:

La expansión de mexicanos y latinoamericanos en Estados Unidos que arriban a ese país, aprovechando la presencia de otros familiares o conocidos que les brindan la primera acogida, no aseguran en nada la exitosa o por lo menos adecuada inserción. (SALCEDO 2021 p.144)

Segundo Salcedo desde o século XIX uma imensa onda de migrantes mora no limite, inclusive tem propriedades que ficam divididas por conta da linha cartográfica, porém, desde a década dos oitenta os ESTADOS UNIDOS decidiram fazer um muro que vai desde o Oceano Pacífico até o Mar Caribe. Com materiais muito diversos, inclusive no filme de Sergio Arau *Um dia sin mexicanos*, se denuncia que o muro foi feito com material militar usado na Guerra do Golfo, deixando uma construção de quatro metros de altura. Mas esse muro se converte também em uma marca e uma lembrança do que está outro lado, é precisamente o que desejam a grande maioria dos habitantes do lado mexicano.

Com múltiplos artistas fazendo trabalhos como no caso de Enrique Carbajal, mais conhecido como Sebastian, sua Equis (X)<sup>99</sup> vermelha que marca o lugar onde tudo é possível - mistura e separação -, aqui começa o México, traz uma carga cultural espanhola e indígena que conforma a cultura atual. A escultura está localizada de um lado da fronteira e registra impunidade, onde a violência está abraçando toda atividade cultural, mas do outro existe a utopia da proteção e a segurança para quem passe. Daí que as intervenções sobre o muro estão em permanente efervescência<sup>100</sup>, o território neste caso não é uma necessidade de converter a terra em espaço físico de produção, senão na possibilidade de expressão e de aparição de elementos que estão ocultos dentro do inconsciente de cada um dos que decidem fazer um trabalho artístico.

As condições salariais que segundo os migrantes existem do outro lado da fronteira, fazem que milhares de centroamericanos e mexicanos procurem espaços para

---

<sup>99</sup> Sobre a escultura X, podem ver a explicação pelo artistas neste link:

<https://www.youtube.com/watch?v=lmWjj-UJOqQ>

<sup>100</sup> No ano 2005 David Smith um acrobata norte-americano foi lançado em um canhão de Tijuana até a praia de San Diego em um ato de quebrar as fronteiras, mas esse só é um de infinitas ações acontecidas como os performances de artistas mexicanos que podem revisar no seguinte site: <https://www.sandiegored.com/es/noticias/207977/Hombre-Bala-se-lanzo-sobre-el-muro-fronterizo-en-Playas-de-Tijuana-en-2005>

atravessar o muro em toda a sua extensão.<sup>101</sup> Se revisamos essa proposta de um muro que mantém a repressão de um sistema que olha, não só desde dentro, senão, que impede habitar perto dele já seja pelo lado Mexicano ou Estadunidense, para controlar tudo o que possa ser um risco de migrantes ilegais. Aqui o poder reside em um olho que observa sem parar, que cria as técnicas de dominação e de terror desde uma vigilância extrema e violenta.

O poder se exerce desde essa negação do espaço. O lugar torna-se uma área que serve para controlar, para punir e para eliminar o sujeito que procura um bem-estar do outro lado, na ideia foucaultiana do panóptico que permite a mirada constante para colocar condições e justificar de fazer um investimento monetário maior nas técnicas de guerra. A discriminação maior se presencia com o deslocamento de migrantes, desde a era de George Bush (1989-1993) e logo se intensificando com a administração de Donald Trump (2016-2020). As forças militares são de maior agressividade e permitem um controle do território para garantir o livre mercado e a exploração laboral.

O panóptico que observa não existe para prevenir um delito, senão para evitar algum sujeito subir no muro, além de manter a segurança de políticas de estado focadas no comercial. É de lembrar que com o Tratado de Livre Comercio, México recebe as indústrias estadunidenses na fronteira, perto das pontes internacionais, com a ideia de manter uma força de trabalho que ganha diariamente muito pouco, em comparação com a capacidade de trabalho do norte. Trabalhos como de Juan Manuel Sandoval nos permitem ver que do lado mexicano a pobreza sofre aumento enquanto do outro lado continua melhorando para quem pode atravessar ou mora lá.

...leyes y planes estratégicos, se ha incrementado el número de agentes de la Patrulla Fronteriza; el cerco fronterizo que, sumando todas las partes erigidas en diversos puntos a lo largo de la línea fronteriza, alcanza varios miles de millas; el establecimiento de modernos dispositivos electrónicos (circuito cerrado de TV, sensores de calor corporal, etcétera), pero también, se han incorporado a la vigilancia de la frontera varios cientos de aeronaves no tripuladas, denominadas “Drones”. (SANDOVAL, 2022 p.344)

Por isso a fronteira norte do México é uma grande oportunidade para os Estados Unidos experimentar um sistema de técnicas de observação, um panóptico, que possa ajudar a manter os migrantes do lado sul da fronteira, assim poderão garantir o

---

<sup>101</sup> Recomendo assistir o filme *Norteados* (2009) que fala sobre as formas engenhosas de cruzar a fronteira pulando o muro. Link para assistir o filme: <https://www.youtube.com/watch?v=1HGvhYg2fIU&t=1920s>

investimento das transnacionais, deixando do outro lado a violência desenfreada que se debate entre o narcotráfico, o tráfico de migrantes (Coyotes) e o desaparecimento de corpos.<sup>102</sup> O vigia observa cada instante, o sujeito tenta outra cruzar o muro em um jogo de perversão que vai se afinando com o passar do tempo.

O filme *Cassandra* (2023) fala sobre a história do lutador mexicano gay que mora no El Paso, Texas. Para denominar os migrantes ilegais usam o termo *Paisanos*, pois aqueles que logram passar podem virar parceiros ou colegas, essa seria uma visão romântica do fato. Também entre os migrantes entram sujeitos que trabalham para carteis ilegais de narcotráfico e tráfico de pessoas.

Outro exemplo recente é a série de Amazon prime *S.O.Z. Soldados o Zombis* (2021) que expõe um experimento de Zombies que é desenvolvido pelo exército dos Estados Unidos para controlar a fronteira, mas usam os migrantes ilegais como sujeitos de prova de medicinas de guerra. Os migrantes viram monstros, regressam ao Texas para converter o norte em território zombie. Aqui vemos que essa ideia de que no Norte existem melhores condições e que enviam a violência ao sul e ela retorna pelo muro e espalha-se por todo o território. Na primeira cena desta série, o Coyote vai trair os migrantes e ele é devorado pelos zombies. E para fechar esta parte de cinema e muro, no filme *Qué Viva México* (2023), escrita por Luis Estrada e Jaime Sampietro, os mexicanos não cruzam a fronteira, mas vendem suas terras para as companhias do norte e elas encontram ouro deixando os mexicanos atrás de uma cerca metálica eletrificada, e posteriormente no território do sul todos falam inglês.

Talavera é igualmente atravessado pelo imaginário do cruzamento do território, em *Canción Cuchillo Parado* o soldado Rarámuri regressa a sua comunidade falando um inglês quase incompreensível, deixando aberta essa possibilidade de que o desejo do Outro está alcançado, mas a cultura dele segue sendo a original, simplesmente é como uma espécie de senha que consegue, mas ele não será reconhecido como parte da cultura do outro. Além disso, ele após ser usado na guerra do Golfo estará imputado de um crime contra um norte-Americano e será executado pela justiça de Texas.

TUNDATA: Não diga coisas estúpidas! Eles vão executá-lo! Você não percebeu? Eles vão executá-lo! Não podemos mais fazer nada. Não podemos fazer nada! Não podemos! (*Desmorona*).  
CONSUELO: Vamos, vamos, você tem que ter força.

---

<sup>102</sup> Múltiplos muros se constroem diariamente no mundo como o caso de Melilla em Espana ou de Posadas em Argentina-Paraguai (paralisado há alguns anos)

TUNDATA (*Olha o relógio. Fala com a voz trêmula*): Neste momento, meu filho está morrendo.  
 ALMA: Não, não, não!  
 TUNDATA: Ele está morrendo e eu não estou ao lado dele!  
 ALMA: Tanásia!  
 TUNDATA: Disseeram-me que eu deveria estar lá. Não quis.  
 ALMA: Tanásia!  
 TUNDATA: Eu não queria, porque me pareceu cruel. Porque eu pensei que meu filho ia sofrer mais vendo a dor da mãe.  
 ALMA: Tenha piedade, Tanásia!  
 TUNDATA: Não sou criminosa, não sou assassina, mas castigaram-me pior do que se fosse.  
 ALMA (*Com voz fraca*): Tenha piedade....  
 TUNDATA: Torturaram-me pior do que se eu estivesse...  
 ALMA (*Muito fraca*): Os deuses se foram, você ainda está aqui, Tanasia, por que não me escuta?  
 TUNDATA: Meu filho... morreu na solidão... Perdoa-o, Senhor... e acolhe-o em teu seio.  
*A cena escurece lentamente* (TALAVERA 2003 p.154-155)<sup>103</sup>

Talavera denuncia a exploração do trabalho realizado para os Estados Unidos, mas que não trouxe benefício nenhum ao jovem mexicano. Na peça, o personagem Billy obrigará a sua família e namorada a se deslocarem, com ele para o Texas onde ficaram sem apoio econômico, levando-as a um estado de vida ainda pior. Ao saírem da sua terra, a mesma será expropriada pelo estado, assim elas perdem o direito da propriedade.

---

<sup>103</sup> Original: TUNDATA: ¡No diga estupideces! ¡Lo van a ejecutar! ¿No se ha dado cuenta? ¡Lo van a ejecutar! Ya no podemos hacer nada. ¡No pudimos hacer nada! ¡No pudimos! (*Se derrumba*).  
 CONSUELO: Vamos, vamos, debes tener fortaleza.

TUNDATA (*Mira su reloj. Habla con voz temblorosa*): Em estos momentos, mi hijo está muriendo.  
 ALMA: ¡No, no, no!  
 TUNDATA: ¡Está muriendo y no estoy a su lado!  
 ALMA: ¡Tanasia!  
 TUNDATA: Me dijeron que debía estar. No quise.  
 ALMA: ¡Tanasia!  
 TUNDATA: No quise, porque me pareció cruel. Porque pensé que mi hijo iba a sufrir más viendo el dolor de su madre.  
 ALMA: ¡Tem piedad, Tanasia!  
 TUNDATA: No soy criminal, no soy asesina, pero me han castigado peor que si lo fuera.  
 ALMA (*Convoz débil*): Ten piedad ....  
 TUNDATA: Me torturaron peor que si lo fuera ...  
 ALMA (*Muy débil*): Los dioses se fueron, tú sigues aquí, Tanasia, ¿por qué no me escuchas?  
 TUNDATA: Mi hijo ... murió en la soledad ... Perdónalo, Señor ... y acógelo en tu seno .  
*La escena se oscurece lentamente* (TALAVERA 2003 p.154-155)

### 3.1.4. Deslocamentos e territórios instáveis

Milhares de pessoas abandonaram a Ciudad Juarez entre os anos 2008 e 2013. Estima-se que cem mil (100) mil saíram fugindo para o interior do país procurando um espaço de convivência e as comunidades ficaram em abandono por completo<sup>104</sup>. Muitas delas atravessaram para El Paso, Texas, onde os controles contra as organizações do narcotráfico e terrorismo são de mais intensidade. Assim podemos desenvolver essa ideia que o território também será marcado pelo deslocamento massivo, um território que só serve para um trânsito, que não pode ser habitado e seu uso é simplesmente de atravessar. Assim a produção teatral e artística da região reflete como um jogo anacrônico um discurso estético que vai deslocar os espaços de ordem de um texto. Sobre isso mencionamos Susana Baez (2021), pois ela explica que uma das ideias essenciais consiste em violentar a morfologia do texto com cenas desconexas em espaço e tempo.

O sujeito criador consegue fazer uma descrição, ou como em *Noche de Albores*, onde os dois mundos se juntam durante a noite, assim Talavera deixa de manifesto que a fronteira também é um espaço para o abandono do coletivo, em um discurso perverso do estado. A falta de água causa o delírio em todos os personagens, eles confundem os vivos e os mortos em duas vertentes, a primeira à função fálica e a segunda em uma teoria sádica do coito<sup>105</sup> entrando na categoria de Freud que toma Geirola (2023) como uma maneira de levar a narrativa por ações violentas. Vemos como um mandato que se refugia na ordem do estabelecido de um *establishment* de homens e de leis deve ser

---

<sup>104</sup> No inverno de 2013 eu tive uma turnê com a companhia El Incinerador Teatro Venezuela) e uma das atividades era acompanhava os trabalhos do Telón de Arena nas comunidades que estavam junto ao muro, onde de cada dez casa só uma estava habitada e com bairros de extrema pobreza e abandono do estado, além de uma delinquência tão alta que a polícia e o exército ano entram aqui. Junto com Perla de La Rosa participamos de assistência social para as crianças com pessoal de teatro, oficinas de maneira de determinar e focalizar os problemas de convivência que eles têm. Os bairros estão localizados justo a 100 metros do muro dos Estados Unidos.

<sup>105</sup> Categoria que tomaremos do psicanalises desde o Seminário 14 de Lacan, uma categoria que Gustavo Geirola (2020) revisa com detalhe ao entender que o desejo do Outro também leva para a eliminação dos sujeitos, é dizer que aparecem diferentes formas de agressivas que segundo Lacan seria a Teoria sádica do coito, a violência sem controle para entrar em uma sequência caótica e de perversão anulando se a se mesmo. Assim funciona o imaginário da fronteira: “Não existe universo de discurso, ou então, neste universo de discurso, não há nada que contenha tudo. O que em última análise leva a distinguir claramente o Um da totalidade do Um contável, à medida que se desliza e se subtrai, para poder repetir-se pelo menos uma vez para estabelecer, fechando-se sobre si mesmo, anulando-se, uma falta .” LACAN: Seminário 14: La lógica del fantasma — Clase 1: 16 de Noviembre de 1966. Tradução do espanhol para português de José Castillo.

cumprido na totalidade, inclusive levando os irmãos Albores a castrar os demais que coexistem com eles.

No caso de *Noche de Albores* de Talavera, os territórios se delimitam pela falta de água, o conflito surge pela contaminação industrial do deserto e a escassez acontece cada vez com maior frequência na região. Aqui Talavera nos leva a pesquisar sobre o conflito de hidropolítica<sup>106</sup> entre México e Estados Unidos, pelas águas dos rios limítrofes aonde em cada setor os rios, que vão à direção norte-sul, foram represados para vender a água para as comunidades que historicamente se alimentaram destas fontes hídricas.

Aqui vemos como se mistura o fato político com mito do Santo Niño de Atocha que pode fazer um milagre para os personagens sentirem a sensação de que são donos da água e decidem fazer o sacrifício do médico. A água que chega já está envenenada e a sequência seguirá avançando, então o território regressa a esse ponto de partida onde a violência será repetida constantemente. Os *Santones* e *Animas* não logram cumprir com as demandas dos habitantes, o que levará para a morte sistemática de todos, assim o território desolado e sem uso poderia ser utilizado pela empresa transnacional que vai tomando espaço na região norte de México.

FIDEL: Não são histórias minhas, são histórias da população, Sotanita. Dizem que o corpo estava no quarto dele, já coberto de vermes, por isso cheirava tanto, por algum motivo o enterraram tão cedo. Você confessou uma alma com dor, a mesma que o diabo levou ontem à noite; por isso havia tanto vento e os cachorros uivavam.

ANGUSTIAS: Que todos os santos nos protejam!

REFÚGIO: Não se aflija, mulher. As pessoas inventam muitas coisas sem sentido. Por favor, não acredite neles! E você (*para Fidel.*) o que deveria fazer é rezar para ele pelo menos um: pai nosso. E pare de espalhar histórias do diabo. (*Ele faz o sinal da cruz.*) Louvado seja o Senhor!

---

<sup>106</sup> Sobre a Hidropolítica, nos referimos a um ponto da diplomacia internacional para definir as paridades legais do território fronteiriço, é uma prática comum na história pois ela pode definir o uso da água por parte de algum dos países que reclamam. Ela também vira em uma ferramenta política para justificar a exploração dos recursos que estão localizados em rios, lagoas ou mares. Um caso particular que corresponde a nossa posição geográfica é o Lago da ITAIPU construído para a década dos 70, o que levou para delimitar as terras indígenas e expropriação das mesmas por parte do Consorcio Binacional, além de gerar diferentes conflitos de interesses econômicos como uso da energia, investimento de capitais em cada lado da fronteira, segurança militar, entre muitas outras que derivam de uma linha não definida sobre a extensão do território que está sob as águas do Río Paraná. Para maior informação: CODAS, Gustavo. **Paraguai**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2019. (Nossa América Nuestra)

ANGUSTIAS: Assim seja! (*Oralia retorna e carrega o balde novamente. Está indo. Soledad a vê e vai atrás dela furtivamente*) (TALAVERA 2003 p.32)<sup>107</sup>

Essa cena revela um discurso perverso de gozo sobre a estrutura do Outro que segundo Geirola (2018) se mantém em um estado permanente e só acaba com a morte. E nos espaços de fronteira onde não existe um controle claro, o sujeito tem a sensação de que pode aplicar a lei, punir os outros pela força de uma lei que não tem uma origem normal, simplesmente a lei do grupo que comanda.

Esta utopia retrospectiva, tan incentivada por aquel goce casi adolescente de la rebeldía, el descubrimiento de las dimensiones del cuerpo propio, la añoranza de la tierra natal en el síndrome del exilio, en las dulzuras y murmullos mater-nales y maternizantes de la patria, en fin, la dimensión familiar en la que se inscribe todo pasado, sólo puede dejar lugar para una letanía en la que insisten las fantasías o ilusiones (fatídicas o no, pero indudablemente "siniestras" [*unheimlich*]) del revisionismo histórico. (GEIROLA 2018 p.9)

Geirola deixa uma proposta para discutir sobre uma ansiedade pelo retorno histórico quebrado pela guerra com o norte, pela revolução mexicana, os vazios políticos e de poder, que, além de criar um imaginário de reconstrução social, gera uma dissociação atual, como uma utopia ou uma ideia de organização nacional mexicana na fronteira que não se termina se consolidar. Aqui podemos revisar o texto de Juan Villoro (2011) sobre as normas do narcotráfico e os fatos de violência extrema para controlar a vontade do coletivo e manipulação das instituições de segurança. Na peça, Albores espera o milagre da água, então Talavera introduz esse elemento lacaniano da estrutura fálica de uma autoridade que controla a comunidade com o medo, seguindo o mandato das alucinações de um espectro que aparece de noite e que ele interpreta como Santo Nino de Atocha ou anjos e que lhe oferecem água pelo sacrifício. Albores concentra essa forma de controle fálica vertical de terror, e seu coito de morte está na

---

<sup>107</sup> Original: FIDEL: No son cuentos mios, son cuentos del populacho, Sotanita. Dicen que el cadáver estaba en su recámara, ya todo agusanado, que por eso hedía tanto, por algo- lo enterraron tan pronto. Tú confesaste un alma en pena, la misma que se llevó el demonio anoche; por eso hubo tanto ventarrón y aullaban los perros.

ANGUSTIAS: ¡Que todos los santos nos protejan!

REFUGIO: No te angusties, mujer. La gente inventa muchas cosas sin sentido. Por favor no las creas! Y tú (*por Fidel.*) lo que deberías hacer es rezarle por lo menos un padre nuestro. Y dejarte de difundir cuentos del demonio. (Se *santigua.*) ¡Alabado sea el Señor!

ANGUSTIAS: ¡Así sea! *Vuelve Oralia y carga de nuevo el balde. Se encamina. Soledad la vey va tras ella sigilosamente.* (TALAVERA 2003 p.32)

extração perversa dos olhos do médico da comunidade, sendo essa a primeira vítima. Para Hugo Salcedo o fato de a narrativa falar desde esses fragmentos permite entender sua obra “*Música de Balas*” (2011)<sup>108</sup> aonde as partes dos corpos narram os sucessos de uma tortura interminável, como uma espécie espiral eterno, personagens como o caso da mulher que só aparece um dente que vai contar toda a história.

SOCORRO: Do que você está falando?

SALVADOR: Você sabe disso.

AJUDA: Você está doente. Eu não sei do que você está falando!

SALVADOR: Com esta faca mato porcos. Com esta faca você vai arrancar os seus olhos.

SOCORRO (*Levanta-se*): Você está maluco, Salvador! O que você tem? (*Fiósculo o segura. Ele cobre sua boca e impede que ele se mova. Salvador coloca a faca em seu rosto.*)

SALVADOR: Arranque os olhos, Socorro! Então você não vê a vergonha do seu filho.

FLOSCULO: Arranque seus olhos!

SALVADOR: Se tu não fizer, eu farei; porque Deus me escolheu. Deus colocou a verdade diante dos meus olhos e agora coloca sua ira em minhas mãos. Pobre infeliz, você queria curar os danos de seus crimes com suas boas ações. Você sente muito, eu vejo isso em seus olhos. Se Deus tem misericórdia de você, deixe-o segurar meu braço, e se não, que seja feita a vontade dele!

*Escuro. Ouve-se um grito abafado.* (TALAVERA 2003 p.77-78)<sup>109</sup>

O horror se converte em uma ferramenta de coerção desde o silêncio que deve ser apreciado e acrescentado, o perverso cria uma grandiloquência do seu delito para silenciar as possíveis testemunhas, que simplesmente imaginam o sofrimento que experimentou a vítima antes de morrer. Assim Albores se aproxima dessa teoria do coito da morte, com uma faca de matar porcos consegue extrair os olhos do médico enquanto ele grita.

---

<sup>108</sup> Premio Nacional de Dramaturgia no México em 2011.

<sup>109</sup> Original: SOCORRO: ¿De qué hablas?

SALVADOR: Tú lo sabes.

SOCORRO: Estás enfermo. ¡No sé de qué me hablas!

SALVADOR: Con este cuchillo mato marranos. Con este cuchillo vas a sacarte los ojos.

SOCORRO (*Se levanta.*): ¡Estás loco Salvador! ¿Que te passa? (*Fiosculo lo sujeta. Le tapa la boca y le impide moverse. Salvador le pone el cuchillo en la cara.*)

SALVADOR: ¡Sácate los ojos, Socorro! Para que no veas la vergüenza de tu hijo.

FLOSCULO: ¡Sácate los ojos!

SALVADOR: Si no lo haces tú, voy a hacerlo yo; porque Dios me ha elegido. Dios ha puesto ante mis ojos la verdad y ahora pone en mi mano su ira. Pobre desventurado, quisiste curar el daño de tus crímenes con tus buenas acciones. Arrepentido estás, lo veo en tus ojos. Si Dios se compadece de ti, que detenga mi brazo, y si no ¡que se haga su voluntad!

*Oscuro. Se escucha un grito ahogado.* (TALAVERA 2003 p.77-78)

As estruturas da perversão são recorrentes nos trabalhos de cinema e teatro mexicanos dos últimos anos, assim encontramos o filme *El Infierno* (2010), de Luis Estrada, que denuncia os personagens mais violentos da fronteira de México na primeira década do século XXI, onde aparece a figura do El Pozolero<sup>110</sup>. Também a história se foca no narcotraficante e a sua rápida ascensão, vira em milionário por conta do terror infundido no povo, além de fazer referência ao migrante ilegal que serve de trabalhador fiel. Temática que anteriormente era denunciada por Luis Estrada com a obra *La Ley de Herodes* de 1999 e que se conecta com a obra *Albores de Noche* de Talavera, onde falam sobre um líder político premiado com a vaga de deputado por estafar e humilhar os habitantes do povo rural, aonde chega e compreende a dinâmica da ilegalidade contra o estado.

A quebra dos corpos e o desaparecimento deles criam um espaço de possessão territorial, a multiplicidade de mortes com o objetivo de criar o pânico e manter as vozes dos vivos silenciadas, em um país de altos índices de assassinatos de jornalistas e pesquisadores. De acordo com Villoro (2011) se refugiam nas margens para conseguir um apagamento forçado dos fatos de maneira legal, conseguindo entrar nos espaços de poder e dominando a cena política.

Para os artistas entrarem nestas representações do fantasma laciano é importante saber que o fantasma inicia pelo desejo de compreender a realidade que o sujeito percebe, seja uma interpretação marcada pelo contexto cultural ou pela violência que ele pode imaginar, e, estará sustentada sobre as ferramentas que nascem desde sua própria experiência. Caso especificado em múltiplas ocasiões pelo mesmo Talavera no prólogo ao livro sobre Território Teatral (2013) que recopila diferentes dramaturgos que mergulham na temática da violência: “Los dramaturgos del norte de México han incursionado en el extenso territorio de las tendencias posmodernas. Al recorrer su geografía desafían las fronteras” (TALAVERA 2013 p.14)

---

<sup>110</sup> Na comida mexicana existe o tradicional Pozole que é uma sopa de porco com milho, nos jornais parece um assassino chamado o Pozolero que em Tijuana conseguiu desaparecer mais de trezentos corpos derretendo os em soda cáustica e gasolina, deixando uma substância composta de pequenos ossos sobrantes que era sepultada no deserto. Para maior info <https://www.elsoldetijuana.com.mx/local/el-pozolero-seguira-en-prision-ocgueda-7903878.html>

### 3.1.5. Qual Fantasma?

Podemos entender que o Fantasma da violência (vou colocar em maiúscula, neste subcapítulo, para identificar como aquela construção discursiva lacaniana) é a ponta que resulta evidente ao se combinar o imaginário e o simbólico da triada dos corpos lacanianos, e fica se espalhando permanentemente, porque não consegue um ponto de conexão para se deter. Não existe um motivo certo dentro da narrativa para explicar ou punir o que está acontecendo com a morte e as desapareições, porém se constitui em um círculo polifônico de barulhos “sem sentido” que ao unificar cada peça da obra gera um corpo desmembrado ou isolado no deserto. Assim o corpo estará se alimentado de ruídos e barulhos de uma espécie de desconexão do contexto, mas o mesmo contexto leva para seu fortalecimento.

De acordo com Geirola (2018), torna-se um sustento de ações que nascem das frustrações e vazios que o sujeito não alcança visualizar, no caso da dramaturgia do Norte e especial de Talavera, as notícias dos jornais não narram todos os fatos pelo terror gerado na onda de violência que lhes podem levar para a morte, assim a forma de escrita cria esse território fantasmático apoiado nos fragmentos de histórias inconclusas.

¿Puede tener esto implicaciones para la praxis teatral? El concepto de teatralidad del teatro, cómplice del capitalismo, ¿también respondería a la pervivencia de una imago? ¿Será la frontera entre escenario y platea una territorialidad basada en la agresividad? Ambas alternativas erguidas sobre un dominio del espacio se fundan en la estructura narcisista en la que el yo queda subordinado al temor narcisista de la lesión del cuerpo propio. (GEIROLA 2018 p.98)

O triangulo de percepção deste fantasma será protegido pelo corpo simbólico e imaginário, colocando ele na parte superior onde emite a representação que vê dos Outros -esse que parte da alteridade- e que está mergulhado em fragmentos de desolação, assassinatos de jornalistas, vozes silenciadas de testemunhas, entre uma lista infinita que o coletivo conhece. Mas, simplesmente, o território cria uma cartografia que conecta com fios narrativos incompletos, permitindo criar a imagem da tortura que serão o centro do fantasma cujo desejo é escutar a voz do Outro, assim o imaginário gira sem parar em outras formas discursivas como lendas, historias, músicas, obras de teatro, etc.

O Fantasma da violência aparece e acrescenta o barulho discursivo para permitir que os artistas tornem e retornem muitas vezes ao território que lhes foi fechado, exemplo a obra de Perla de Rosa *El Enemigo* (2011)<sup>111</sup> onde milhares de páginas dentro de armários são vozes que não vão aparecer nunca mais. Ante a violência de Juárez, as folhas representam essa forma de apagar as denúncias, os armários criam a sensação de multiplicar o peso do estado da violência e as páginas de silenciar as vítimas. Um território de palavras que não possuem peso nenhum para o estado, pois não são investigadas as violências e injustiças. Ou como fala de silêncios intermináveis de palavras despojadas do físico e são etéreas.

David: Ela sempre usa perucas e anda como se estivesse perdida. Chamam isso de Paty Moda. Velha cara de pato

Carolina: Pelo menos eu deveria fazer uma cara, como Buzz Light Year.

Tury: Para SunlandPark e além!

Carolina: Parecia que tinham acordado ele de manhã cedo e que ele veio de El Paso quase nu. Ele certamente nem escovou os dentes. Ele sabe fazer cara de que eu não fui viu, sei lá, nem me conta.

*(Os personagens referem-se a Patricia González e José Reyes Ferriz; procurador-geral do estado de Chihuahua e presidente municipal de Ciudad Juárez de 2006 a 2012, os piores anos de nossas vidas. Mais de 10 mil pessoas assassinadas entre 2008-2010. Dizia-se que o prefeito havia abandonado Ciudad Juárez e que estava despachando da cidade vizinha de El Paso, Texas. EUA) (DE LA ROSA, 2011 p.5)*<sup>112</sup>

Esse território que estamos descrevendo, Lacan o denomina de *Cross cap*<sup>113</sup>, para efeito de nossa pesquisa sobre teatro, o leitor ou espectador sente-se convidado a

---

<sup>111</sup> *El Enemigo* escrita e dirigida por Perla de la Rosa, em Ciudad Juárez com a companhia Telón de Arena, podem revisar aqui as imagens da montagem: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.419831048070209&type=3>

<sup>112</sup> Original: David: Siempre trae pelucas y anda como extraviada. La Paty Fashion le dicen. Vieja cara de pato.

Carolina: Por lo menos debería poner cara de circunstancia, como el Buzz Light Year.

Tury: ¡Hasta SunlandPark y más allá!

Carolina: Ese sí parecía que lo habían despertado en la madrugada y que casi encuerado se vino de El Paso para acá. De seguro que ni los dientes se lavó. Ese sí sabe poner cara de yo no fui, Yo no sé, A mí ni me digan.

(Los personajes se refieren a Patricia González y José Reyes Ferriz; la procuradora del estado de Chihuahua y el presidente municipal de Ciudad Juárez de 2006 a 2012, los peores años de nuestras vidas. Más de 10 mil personas asesinadas entre 2008-2010. Se decía que el alcalde había abandonado Ciudad Juárez y que despachaba desde la vecina ciudad de El Paso, Texas. USA) (DE LA ROSA, 2011 p.5)

<sup>113</sup> Sobre o *Cross cap*, termo inserido no seminário 14 de Lacan se define como uma superfície de união que está sempre em movimento, aquela que conectaria a obra ao sujeito para procurar identificar o seu desejo e sua realidade. Pois uma é resultado da outra de maneira simultânea, como uma banda de Moebius, por enquanto se aplicamos essa teoria para a dramaturgia, será uma de muitas respostas para que o leitor prefira o escritor, porque ele estaria focado em uma parte da realidade que todos querem e

expor sua narrativa, ainda sem falar, pois os elementos que ali se expõem criam uma elipse de continuar acrescentando relatos de fatos que não se tem certeza. Para Lacan (2009), no seminário 18, o desejo e a realidade se misturam como um mesmo plano, não criam um corpo, ao contrário são o complemento do corpo o que aparece como uma referência comum para o sujeito. Assim o escritor fala de aspetos que vivencia e o leitor entra na sintonia que ele pode estar entre a realidade que ele também vivencia e como ela pode ser similar. Porém o teatro que estamos revisando, fala desde uma existência cotidiana (SAENZ, 2016), com certeza indica que pode seguir acrescentando fatos e narrações. Não falamos de obras isoladas, falamos de obras que se conectam com o imaginário e o simbólico do autor/espetador/leitor e ficam ali reconstruindo uma memória que é comum.

Esse é o desejo do Outro, ver no território do outro, o que acontece dentro território do sujeito e compreender que falam sobre os mesmos temas. As narrativas das próximas obras que vamos analisar crescem e se multiplicam e poderíamos dialogar com Lacan e sua percepção de Spinoza quando indica que “o desejo é a essência do home”<sup>114</sup> na realidade humana, e será colocada desde um imaginário resultado do simbólico que pode ter uma réplica no outro.

---

desejam compartilhar, apagar ou representar. Aqui vou deixar uma pequena explicação de Lacan para entender esse termo: é inútil fatigar-se em articular a *realidade* do *desejo* porque primordialmente o desejo e a realidade estão numa relação de *textura sem corpo*. Eles não têm necessidade de costura, ele não tem necessidade de serem cosidos. Não há mais "realidade do desejo", diríamos, que não justo dizer "O avessos do direito": há um único e mesmo tecido que tem um avesso e um, direito. Ainda, esse tecido e tecido de tal maneira -se passa - sem se aperceber disso, porque ele e sem corte e sem costura- de uma outra de sus faces e é por isso que eu considerarei tanto diante de vocês uma estrutura como aquela dita do *plano projetivo, representado no quadro* pelo que se chama a *mitra* ou *cross cap*.

Isso nos indica que Lacan pode dar uma resposta para essa teoria que estamos procurando de um território que possa ser desenvolvida desde as imagens específicas do lugar, como de fato vão concordar pesquisadores como Talavera, Mijares, Galicia, Trevino, Partida Salcedo, Ramsom entre muitos outros sob a projetividade que realmente é a construção da cultura como uma relação tácita e transindividual. Para isso posso sugerir a leitura de dos trabalhos de Rosaura Martínez Ruíz, especificamente desde “*Freud y Derrida: escritura em el aparato psíquico*”. MARTÍNEZ RUIZ, R. Freud y Derrida: escritura en el aparato psíquico. Revista de filosofía DIÁNOIA, [S. l.], v. 57, n. 68, p. 65–79, 2012. DOI: 10.21898/dia.v57i68.152. Disponível em:

<https://dianoia.filosoficas.unam.mx/index.php/dianoia/article/view/152>. Acesso em: 23 ene. 2024.

<sup>114</sup> Frase que poderíamos encontrar em diferentes momentos de Lacan como “O desejo é a própria essência do homem na medida em que é concebido como determinado a fazer algo em virtude de qualquer condição que ocorra nele” tomada de Ética demonstrada segundo a ordem geométrica, Parte III, “Sobre a origem e a natureza dos afetos”, Edições Orbis, Buenos Aires, 1984, p. 227.

### **3.2 SEGUNDA PEGADA, A CULTURA POPULAR: DONDE CANTA LA GALLINA (1999), MI DULCE COMPAÑÍA (2009)**

Tempo e espaço são ferramentas comuns na técnica narrativa de Manuel Talavera e dentro desta forma particular nasce uma categoria dos corpos ausentes, que de acordo com Susana Báez, se refugia nos fragmentos dos discursos. Sobre a temática já trabalhamos com anterioridade, mas aqui vamos fazer algumas referências sobre o trabalho da pesquisadora Juarene.

Segundo Baez (2020) existem cinco formas de se inserir nas poéticas da violência, tema que será recorrente na terceira parte deste capítulo, como são: 1) Quebra da linha dramática, 2) Criação de imagens violentas / abjetas, 3) Cenas desconexas, 4) Quebra da Morfologia do Texto e; 5) as Didascalias que fazem parte do texto mesmo: Imprensa, documentos oficiais, testemunhas. Essas formas nos levam a pensar que a maioria dos pontos o trabalho do *Teatro del Norte* está totalmente inserido e que não precisamente aparecem nessa ordem. Dentre as quais vamos tomar algumas formas da poética da violência como o uso do tempo e espaço para criar um ambiente agressivo, sabendo que a estrutura da maioria das obras de Talavera se iniciam com um sonho ou a visita de algum espectro, para depois levar o espectador a um tempo presente e, ao final regressar ao ponto de partida. Aqui teríamos uma sequência repetitiva de forma estruturada sobre a que vai se desenvolver a história completa. Coloca as imagens dos sonhos, que no real tonam-se pesadelos e servem de prologo para o que vai acontecer nas próximas cenas de cada espetáculo. Sobre essa fundamentação considero que o autor precisa manter uma linha estética e sabe o caminho para desenvolver um discurso que é cotidiano.

#### **3.2.1. Contexto, cultura e corpo feminino**

Nas obras de Talavera constatamos que ele recorre a ferramentas retóricas, próprias do contexto que repete constantemente, canções, ditos do povo, chistes, poemas e notas jornalísticas que servem de ponte para encontrar o ritmo da obra. Na entrevista de Rocío Galicia ele expõe essa parte de sua experiência além de fazer referência aos processos de renovação e atualização que vai tratando de encaminhar. Cito em extenso:

Manuel Talavera no se había atrevido antes a hacer eso porque no había hallado el modo, porque muchas veces al escribir partimos de una concepción demasiado formal. En cambio en el taller de Enrique Mijares arrancamos de definir: ¿de qué quiero hablar? ¿cómo lo voy a decir? y ¿a quién se lo voy a decir?”. La trama se va estructurando conforme vas escribiendo, en cambio cuando tienes establecida previamente la concepción formal te limitas. Al tener una estructura previa, luego el trabajo consiste en ir acomodando cositas. En el taller de Enrique me sentí mucho más libre, sin miedo a soltar las ideas y emociones. (TALAVERA, 2018 p.37)

As conexões de um imaginário de fronteira aparecem de novo em nossa pesquisa, mas vamos encontrar aspetos que não se visualizam na maioria das obras como o caso da polarização do discurso, onde a mulher é a protagonista e as ações que ela desencadeia são as que vão determinar o final trágico em cada um dos casos que estamos revisando. São duas obras *Donde canta la gallina*, publicada em 1999 e *Mi Dulce Compañía* de 2009, onde a violência doméstica é parte de um cotidiano na região e que é reflexo do que acontece em outras localidades mexicanas e sobre a qual temos muitas pesquisas que colocam essa agressão sobre o corpo feminino.

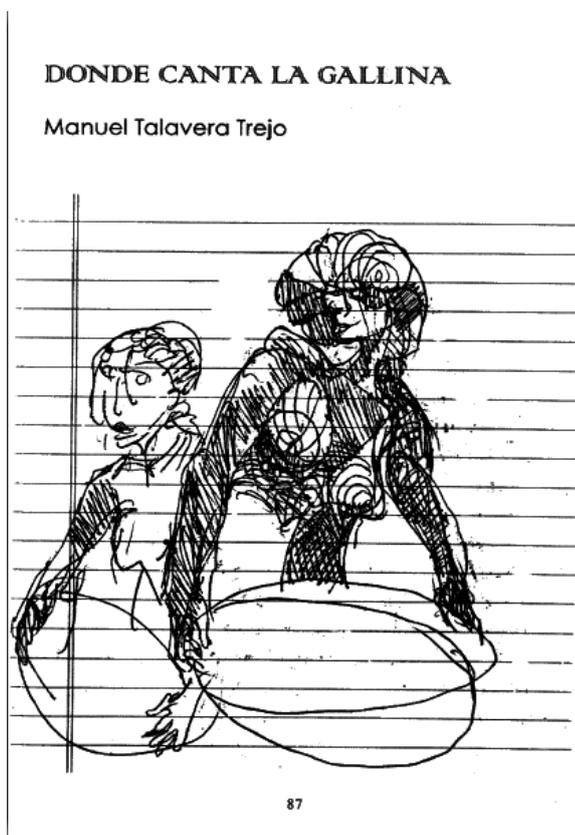


Figura 12 Ilustração de *Donde canta la gallina* de primeira publicação de 1998

No caso das duas obras, além da diferença de dez anos entre elas, acontecem diferentes variáveis narrativas. Na primeira com flashback de um acidente fatal com um carro, na segunda um anjo no paraíso que se apaixona por um homem na terra. *Mi Dulce Compañía*<sup>115</sup> teve a oportunidade de ver a encenação com Manuel Talavera como ator, no Congresso Ibero-americano de Teatro Universitário, 2005, na cidade de Coro-Venezuela<sup>116</sup>. O trabalho no palco desta peça contava com uma cenografia que lembrava um conto infantil, pelas cores e texturas, que transitavam entre os azuis e brancos, além músicas nortenhas. O discurso sobre a temática de violência de gênero estava nas entrelinhas, enquanto os personagens faziam piadas a mulher ia quase desaparecendo. Era a violência de um homem contra sua esposa, presa dentro da casa, enquanto ele estava em festa com amigas.

Aqui podemos fazer uma sinopse, o que realmente tornou-se centro de atenção, numa obra que parecia se encaminhar para um desenlace óbvio, mas que surpreende a plateia com a castração do homem, com uma faca, e a posterior punição da mulher pela lei.

As duas obras que escolhemos para esta parte falam sobre o que acontece dentro da casa do *ranchero*, e que Talavera vai denunciando, sobre essa figura do “macho” e como o foco vira para as bordas da narrativa e deixa a mulher como centro de discussão.

Se va el tipo y la deja ahí todo el día y la noche. Él se va de parranda mientras la mujer se queda encerrada deseosa de divertirse. Em otra parte el corrido dice: “Le hallaron una pistola y una navaja de muey”<sup>117</sup>. Decidí que la navaja le podría servir para quitarle los genitales y luego lo balaceaba. (TALAVERA, 2018 p.38)

Na cena, o fato da mulher matar o marido constitui-se em um detalhe que nos leva a entender que Talavera mergulha na psicologia do personagem e cria um universo de conflitos para questionar as políticas públicas sobre proteção das mulheres na região

---

<sup>115</sup> O elenco original de *Mi Dulce Compañía* em 2005, contava com a participação de: Sandra Ruiz, Mabel Morales, Liz Loya, Cynthia Fernández y Hernán Hernández.

<sup>116</sup> O dia 19 de setembro de 2023 nas 5 *Jornadas Manuel Talavera Trejo* o elenco original apresenta cenas separadas onde se colocam de novo as músicas e ditos que o autor ia recolhendo da cultura popular, podem revisar desde o minuto 25 até 30 uma das canções interpretadas por Lizzet Loya no seguinte link [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=848944963253366](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=848944963253366)

A seguir a info colocada na internet: *Re-montaje de Obra: "Mi dulce Compañía" a cargo de Teatrulia MX Álvaro Perea, dialoga con el elenco original: Sandra Ruiz, Mabel Morales, Liz Loya, Cynthia Fernández y Hernán Hernández quienes nos deleitaron con recuerdos, anécdotas, lectura de escenas y canciones. ¡Gracias por acompañarnos! Teatro, letras y música para recordar.*

<sup>117</sup> Muey: faca automática.

de fronteira e abre uma nova linha de sua pesquisa teatral sobre a violência doméstica e de gênero.

O debate sobre Cultura Popular desde as formas narrativas de Talavera, nos leva para uma área de revisão dos direitos dos corpos femininos na região e encontramos essa temática que está no centro da discussão jurídica no México. Se revisam então os múltiplos casos de violência e como ela reflete em obras desde a ironia e a comédia.

Segundo a Dra. Rosa Ojeda Rivera (2021), do Observatório de Violência contra Mujeres Hannah Arendt (OVICOM), fundado em 2005, do estado de Guerrero, México, existe um alto índice de violações de direitos contra as mulheres, herança de uma cultura desenvolvida a partir do machismo, o qual coloca em vulnerabilidade os corpos das mulheres. Como consequência da carência de políticas públicas em quase todo o território nacional elas conseguem se organizar e desenvolver no estado de Guerrero a *Política Pública de Alerta de Violência de Género e a Lei Geral de acceso a las mujeres de 2007*<sup>118</sup>, além de sabemos que os feminicídios na fronteira norte estão sob observação por grupos de ativistas e outras organizações políticas como no caso de *Nuestras Hijas de Regreso a Casa*. Já em 1999 o dramaturgo Humberto Robles apresenta a obra *Mujeres de Arena*, que fala sobre as desapareções de Ciudad Juarez, lugar onde acontece com maior frequência o desaparecimento e a tortura de mulheres que trabalham como operárias em indústrias. Segundo as denúncias de Perla de la Rosa (2023), as autoridades querem vincular com redes de prostituição a maioria das vinte mil desaparecidas, como uma forma de colocar um discurso oficial e mascara a situação, utilizando-se ou formulando preconceitos em torno da prostituição. Mas as ONGs<sup>119</sup> e ativistas participam diariamente de campanhas e sites de internet exigindo o regresso dos desaparecidos que hoje espalham-se por todo o país.

Assim a palavra feminicídio entra no discurso da Cultura popular e evidencia esse crescimento hiperbólico de número mulheres assassinadas, incluindo as ondas de violência desatadas por organizações criminosas como os *Zetas* e as fações do

---

<sup>118</sup> Podem assistir na seguinte link da plataforma CLACSO [https://www.youtube.com/watch?v=ErJXiqk5\\_v0&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=ErJXiqk5_v0&t=1s)

<sup>119</sup><sup>119</sup> Site de interesse sobre a situação dos feminicídios em México: Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio <https://www.observatoriofemicidiomexico.org/> ; **Observatorio de Participación Política de las Mujeres en México** <https://observatorio.inmujeres.gob.mx/> **Observatorio de Violencia Contra las Mujeres “Hannah Arendt”**; <http://ovicom.iipea.uagro.mx/inicio/> ; *Nuestras Hijas de Regreso a Casa* [www.nuestrashiasderegresoacasa.blogspot.com](http://www.nuestrashiasderegresoacasa.blogspot.com)

narcotráfico que vão recair diretamente sobre migrantes ilegais. Desde a década dos 1990, com a construção do muro fronteiro, os números de mortos subiram consideravelmente nestas condições, porém o termo feminicídio se insere com a necessidade de evidenciar os diferentes focos de agressão que são naturalizados e que vamos revisar em duas linhas de percepção: uma primeira pelo desaparecimento de milhares de mulheres no deserto e nas áreas urbanas das cidades em toda a fronteira; a segunda, visibilizar os grupos armados que operam as migrações ilegais desde sul ao norte favorecendo um espaço para a impunidade o que, para a atriz e dramaturga Perla de la Rosa, essas duas razões ficam em arquivos e relatórios que vão se apagando na memória burocrática –palestra na UNAM o dia 12 de outubro de 2023, que vamos analisar na seguinte parte-.

Os feminicídios são a consequência imediata da ausência de direitos das mulheres ante a cultura do macho *ranchero* –caso na fronteira norte de México- pois as comunidades (famílias, educação, costumes) naturalizam a violência e o corpo da mulher fica como um objeto dentro de uma propriedade para ser explorado. E é precisamente onde Talavera coloca um elemento específico da cultura popular, que parte da discriminação do corpo silenciado, para isso faz uma série de imagens como próprias da fala cotidiana como, por exemplo, as comparativas com animais domésticos como no caso de *Donde Canta la Gallina*.

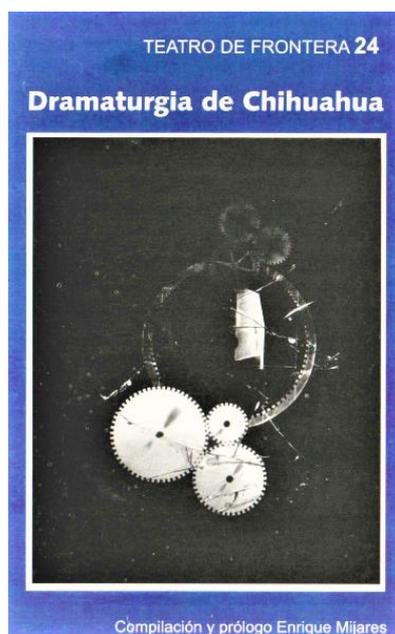
Sí, por ejemplo cuando escribí *Donde canta la gallina* estaba en Hermosillo, había ido a dar un curso a la Universidad de Sonora y estaba hospedado en un hotel y ahí mismo me daban el servicio de comida. Mientras esperaba que me sirvieran vi a dos señores mayores platicando, alcance a oír que uno estaba invitando al otro a salir ano sé dónde y él le respondió que le iba a preguntar a su mujer. “¿Le vas a pedir permiso?” “No, no, es una atención que le tengo a mimujer”. “¿Tu mujer te manda?” Lo empezó a criticar fuertemente y el otro se defendía. Finalmente se escuchó: “Desgraciado del corral donde canta la gallina y el gallo cacarea”. Me dio mucha risa, nunca había escuchado esa frase y justo ahí surgió el detonante para la escribir la obra. (TALAVERA, 2018 p.38)

Para compreender este depoimento de Talavera vamos nos referir as formas técnicas da narrativa, mas também acrescentar com a proposta que faz Manuel Valenzuela (2020), com os estudos sobre a Cultura popular. Para Valenzuela essa Cultura que nasce na faixa territorial é totalmente dinâmica e se alimenta de um contexto histórico patrimonial que possui cada comunidade, mas também ela é o centro

de trânsitos migratório. Como no caso da fronteira norte do México onde existe uma marca particular que se espalha fisicamente, mas ao mesmo tempo se converte em uma mistura de culturas que podemos denominar de “popular”. O que nos leva para compreender que Talavera, ao manter esse horizonte sobre os mecanismos de fabulação ou como indica Rosa Maria Saenz, é “Existência cotidiana”, ele vai identificar temas que são adotados pelo inconsciente transindividual, como no caso do machismo e as condições de agir nos Direitos Humanos.

Lo popular implica una condición situacional definida por la adscripción social de las clases subalternas, y una dimensión simbólica desde la cual se establecen límites de identificación/diferenciación con los elementos culturales de las clases dominantes. (VALENZUELA 2020 p.73)

Mas não podemos abrir uma discussão em campos sem compreender as ferramentas narrativas e para isso vamos tomar duas obras que estão separadas por dez anos de criação, a primeira *Donde Canta la Gallina* (1999), que inicia com uma viagem onde o personagem no instante de morrer regressa ao passado, e depois finaliza com sua morte na estrada e, a segunda *Mi Dulce Compañía* (2009), onde um anjo em espaço e tempo não definido, desce na terra para se casar e depois matar ao seu marido. Assim vamos com cada etapa da divisão e conseguiremos entender como o corpo ausente se manifesta ainda dentro desta poética.



**Figura 13** Capa de livro que inclui *Mi Dulce Compañía* e *Libranos del Mal* (2009) de Manuel Talavera Trejo, compilação e prologo de Enrique Mijares.

Vamos dividir a reflexão sobre as obras de Talavera em fusão com a cultura popular do Norte de México em quatro blocos, que são: primeiro o território como mundo acéfalo do pai –teoria que vamos regressar para Lacan-; segundo, o controle da fronteira e a hegemonia cultural arbitrária; terceiro, os discursos populares das vítimas e os relatórios oficiais; e quarto, a fragmentação do mundo neoliberal como estereótipo do país –a ideia de exploração dos corpos-.

O território como mundo acéfalo do pai, nessa teoria tomamos do seminário 20 de Lacan (2022 p.82-83) a liberação do falo que significa que o sujeito anula a autoridade e fica em caos procurando novas formas de se castrar, mas como estamos procurando a incidência no teatro e literatura, poderíamos questionar se Talavera encontra essa emancipação desde a morte como resposta imediata para a ausência da legalidade?

Na maioria das entrevistas e palestras veiculadas pelos representantes do estado (segurança pública principalmente) pelas mídias sociais que analisamos percebemos que não há, nos discursos, condenação ou punição para os fatos violentos, além de evidenciar uma agressividade que causa o silêncio por parte dos que observam. Talvez essa seja uma das grandes perguntas que estamos fazendo nesta tese, e que Gustavo Geirola (2018 p.23) indica que para essa morte do pai, se vinculam as formas como se vai isolando a região, deixando um caminho aberto para sistemas de vigilância que se refugiam na ilegalidade para controlar cada um dos sujeitos que ali habitam ou transitam. O que nos leva para compreender que a morte e o desaparecimento dos corpos femininos no deserto estão conectados com a presença de um pai (falo lacaniano) que respira desde outras posições de poder, como no caso de viaturas de migração estadunidense do lado mexicano, *Coyotes* que operam de cada lado do muro, cartéis de narcotráfico que isolam regiões e cidades completas, o muro que vigia e agride, complementando com um sistema de educação familiar que exige uma verticalidade de ordem entre o poder masculino, como ilustra a série de entrevistas da Dra. Rocío Galicia onde todos os dramaturgos falam só do pai e quase nenhum da mãe.

Regressando para nossa proposta da cultura popular, percebemos que se estabelecem padrões de convivência na fronteira, desde a estrutura da ordem. Quando falamos do conceito transindividual vamos entender que as formas de comportamento são naturalizadas pelo sujeito em uma maneira de ele se inserir no contexto cultural que o rodeia. Assim se manifesta e se encontra com os outros, em uma troca de

conhecimentos e de padrões específicos. Como estamos aplicando esta perspectiva para Talavera, é centro de atenção compreender que ele, sendo habitante da fronteira, nasce e consome a cultura “*ranchera*” para manter um espaço de comunicação com seu espectador. Aqui o “pai” –que o vamos a substituir pela figura da autoridade governamental- será o meio onde está crescendo, com as condições de ordem, educação, etc. Assim coexiste com uma série de espaços únicos de convivência, porém o autor vai escrever sobre essas falências de um pai que organize ou sancione o que está saindo das margens.

### **3.2.2. Discursos introjetivos e projetivos:**

Para focalizar os motivos no teatro de Talavera, da violência e da morte, podemos refletir a partir de uma proposta que Geirola (2021), em um trabalho mais recente, na qual mergulha na linguagem usada por um sujeito e é a que gera a dialética da relação Introjetiva e Projetiva, que será aplicada dependendo do contexto ou perspectiva do espectador, ou do leitor que enfrenta a obra.

Na primeira, a introjetiva, o espectador se identifica e se coloca a frente da situação<sup>120</sup>. Ao explorar os motivos que impulsionam Talavera para criar as obras observamos que repete constantemente uma morfologia da história, começa como uma brincadeira, de chistes, canções e lugares comuns, de maneira que o espectador fica confortável ao sentir que fala do seu mesmo jeito com palavras e frases que podem resultar agradáveis. Assim Talavera cria essa espécie de “paisagens” naturalistas, de respirações simples e de risadas e muita rítmica, -que inclusive nos permite abrir um espaço de discussão sobre as músicas em Talavera-, pois ele precisa falar do meio em que vive, das experiências da sua vida e mostrar suas marcas autobiográficas, –cada uma com maior profundidade- que indicam que está narrando desde o deserto e a fronteira. A introjeção que estamos procurando como categoria nos apresenta um panorama que pode resultar de histórias simples com uma linha discursiva de fácil compreensão para o espectador.

---

<sup>120</sup> Recomendo ler o capítulo 4, p. 73 a 77, do Seminário 5 de Lacan sobre a construção de um chiste, que desde a proposta de Freud, se concebe que o chiste entra em uma negação do espaço, para depois agir com um reflexo do que acontece com o objeto referencial, criando uma grande dissociação no receptor, é dizer fica em uma risada no sujeito, além de trazer uma carga agressiva. LACAN, Jacques. (1957-58) O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

Adão, um dos personagens de *Donde Canta la Gallina*, é vítima de piadas por seus amigos porque a mulher controla a casa, mas, é Eva, a mulher de Olaf, o macho definido como padrão da obra, quem decide abandoná-lo para morar sozinha. Rocío Galicia nos deixa em evidencia um Talavera que toma as frases do que escuta e cria. Para isso Rocío Galicia indica que “*era um home de fronteira e vivia a a fronteira em todo momento, era do norte o que nos permite fazer um mapeamento de costumes e cultura própria do interior de Chihuahua*”<sup>121</sup>

BARBARA: Senhores, vou cantar.  
Uma tragédia horrível,  
Como ela se tornou uma assassina  
Aquele que foi primeira esposa.  
De pedras muito brilhantes  
Rua Palma Real,  
o casamento viveu feliz  
que terminou em um funeral. (TALAVERA 2009 p.175-176)<sup>122</sup>

Em *Mi Dulce Compañía* um *corrido* é o detonante da história, em um ritmo cotidiano comum na região que nasce da cultura popular.

Na segunda linha de trabalho que estamos desenvolvendo encontramos a Projetiva, o espectador esquizoide –termo que Geirola toma de Lacan- está sempre na expectativa de um realismo crítico, o autor consegue aplicar desde o mesmo conceito da obra, feminicídios, assassinatos, migrações forçadas, mortes violentas levando o sujeito para um espaço de reclamação e reflexões que se espalham e crescem consideravelmente. Nesta ordem Talavera cria o discurso com duas obras que mencionamos, que aparentemente tem a estrutura de uma comédia, mas o espectador fica atento ao desenvolvimento dessa linguagem oculta, e é surpreendido com uma atitude impactante da mulher em relação ao homem.

EVA: Olha ela: linda, linda, sem um grama de gordura, parece uma verdadeira modelo. É assim que eu gostaria de ser.  
OLAF: As maricas emagrecem as modelos, com as suas dietas emagrecem-nas para que fiquem feias.  
EVA: É para elas exibirem as roupas.  
OLAF: É para fazê-los parecer feias, porque as odeiam.  
EVA: Mas que ocorrências. Então você presume que todas as costureiras são bichas e que todas as bichas odeiam mulheres.

---

<sup>121</sup> Entrevista de Rocío Galicia para as Jornadas Manuel Talavera de 2022, organizadas pela Universidad de Chihuahua. <https://fb.watch/pMHV89grHb/>

<sup>122</sup> Original: BÁRBARA: Señores voy a cantar/Una tragédia espantosa,/Como se volvió asesina/ la que primero fue esposa./ De piedras muy relucientes/ Calle de la Palma Real,/ feliz vivía el matrimonio que terminó en funeral. (TALAVERA 2009 p.175-176)

OLAF: É claro que eles os odeiam. Eles os odeiam porque não podem ser como eles. E em troca, eles os transformam em cabides. Porque sabem que os homens não gostam de cabides. Não entendo como eles acham que mulheres magras podem ter uma aparência melhor. Vamos ver, Adam, você gosta das mulheres? É verdade que você não gosta delas magras?

ADÃO: Não muito.

OLAF: Claro. Nós, homens, não gostamos de roer ossos... gostamos de morder uma carnezinha. Toque ela, sint-a, aperte ela, chupe seu suquinho... (TALAVERA 1999 p.139-140)<sup>123</sup>

Em *Mi Dulce Compañía* a mulher corta o pênis do marido, e em *Donde canta la gallina* acontece a morte do marido por ciúme, em um carro em alta velocidade que cai em um precipício. Mas antes disso existem falas que indicam o que está acontecendo como, por exemplo,

ANGÉLICA: Esse é o jeitinho de chegar ao meu Paraíso...

JOSÉ: Se você me amasse, como eu te amo...

ANGÉLICA: Aqui posso cortar o suspiro. Um breve momento, um breve momento de felicidade total...e pronto.

JOSÉ: Lembre-se que eu a amei com frenesi, sim, sim.

ANGÉLICA: Pode cortar o suspiro, como você a vê? Posso cortar aqui...

JOSÉ: O suspiro? Sim, claro, deixa-me sem fôlego!

ANGÉLICA: O que aconteceria com você se eu cortasse a parte do seu corpo que você mais ama? Seria fácil, bastaria apertar o pequeno botão da sua faca, um movimento rápido, e num piscar de olhos transformaria você em um eunuco. Então! (Escuro, ouve-se o grito de José e depois um tiro). (TALAVERA 2009 p.208-209)<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Original: EVA: Mírala a ella: fina, exquisita, sin un gramo de grasa, parece una verdadera modelo. Así me gustaría estar.

OLAF: A las modelos las enflacan los maricas, con sus dietas las hacen enflacar para que se vean feas.

EVA: Es para que luzcan la ropa.

OLAF: Es para que se vean feas, porque las odian.

EVA: Pero qué ocurrencias. Así es que tú das por hecho que todos los modistas son maricas y que todos los maricas odian a las mujeres.

OLAF: Claro que las odian. Las odian porque no pueden ser como ellas. Y en desquite, las convierten en percheros. Porque saben que a los hombres no nos gustan los percheros. Yo no entiendo cómo piensan que flacas pueden lucir mejor. A ver, Adán, ¿a tí cómo te gustan las mujeres? ¿Verdad que no te gustan flacas?

ADAN: No mucho.

OLAF: Claro. A los hombres no nos gusta roer huesitos .. nos gusta morder camita. Tocarla, sentirla, apretarla, chuparle su juguito ... (TALAVERA 1999 p.139-140)

<sup>124</sup> Original: ANGÉLICA: Este es el caminito para llegar a mi Paraíso...

JOSÉ: Si usted me quisiera a mí, como yo la quiero a usted...

ANGÉLICA: Aquí puedo cortar el suspiro. Un breve instante, un cortísimo instante de felicidad total...y ya.

JOSÉ: Recuerde que yo la amé con frenesí, sí, sí.

ANGÉLICA: Se puede cortar el suspiro. ¿Cómo la ves? Puedo cortar aquí...

O sinal ainda mais complexo, a morte violenta do homem, e Talavera consegue inverter a polaridade. Suzana Báez (2021)<sup>125</sup> nos indica que desde uma notícia da imprensa os dramaturgos fazem um panorama amplo da situação.

No México um dos países mais violentos contra as mulheres, tem múltiplas histórias de feminicídios, de corpos de mulheres que não são reconhecidos, fragmentos e desaparecimentos que não se sabe oficialmente o que está acontecendo, como o resultado da guerra do estado contra o narcotráfico, que deixa mês a mês cifras elevadíssimas de vítimas.

Entendemos que as poéticas do Teatro del Norte se baseiam em um mundo acéfalo de autoridade e de impunidade dos crimes. Assim, podemos compreender Geirola (2018) quando nos fala sobre a orfandade do sujeito ante os fatos sólidos de estatísticas, os quais estão presentes na dramaturgia sobre a morte do Pai<sup>126</sup>, no estrito sentido lacaniano. O assassinato é substituído por outra manifestação violenta, dentro de um território carente de leis. Porém em uma peça como *Donde Canta la Gallina*, os homens querem reproduzir sua forma de criar uma família com uma mulher que ficaria em casa a vida toda, chamada Eva, e ele se chama Olaf. Mas ele, sem pai, exacerba o discurso do macho que não permite a sua mulher se perfilar como um ser independente. Em *Mi Dulce Compañía* o marido deixa o anjo na casa e vai para a festa, ela não consegue nem abrir as janelas da casa. Talavera faz uma alegoria a uma sociedade patriarcal vertical da vida do “macho” com mulheres em conflitos que se degradam em

---

JOSÉ:¿El suspiro?;Sí claro,déjame sin aliento!

ANGÉLICA:¿Qué sería de ti si te cortara la parte de tu cuerpo que más quieres? Sería fácil, no más le aplasto el botoncito a tu navaja, un movimiento rápido, y en un tris te convierto en eunuco. ¡Así! (*Oscuro, se oye el grito de José, y luego un disparo*). (TALAVERA 2009 p.208-209)

<sup>125</sup> No artigo capítulo escrito por Susana Baez *Fronteras habitadas por dramaturgas: la fuerza de su rebeldía* de 2021, para o livro *Poéticas escénicas en tiempos contingentes*, podem revisar a proposta sobre o subalterno onde o corpo da mulher fica em uma defensiva que não é simplesmente de oprimida senão que resposta violenta desde a própria palavra.

<sup>126</sup> Neste fragmento da tese vou colocar a palavra Pai com maiúscula, só para fazer uma marca específica, pois precisamos identificar o Forclusion de Lacan como aquela morte do pai e que deve ser substituído por outros elementos que possam controlar os sujeitos que domina esse poder. Geirola retoma o termo lacaniano para explicar as violências que vamos encontrando nas poéticas de fronteira. O Forclusion representa morte do pai, que será substituído pela lei ou as normas de ordem que o sujeito esteja experimentando. Para Lacan no seminário 20 essa autoridade repousa sobre o “falo”, que é simboliza a autoridade explicada no capítulo sobre o gozo da mulher das páginas 70 a 83. Porém quando considero pertinente essa leitura, pode ajudar a esclarecer a multiplicação de ações impunes, da arbitrariedade machista e a opressão agressiva sobre o corpo feminino como em uma espécie de procura de um controle desde o medo sendo o ponto culminante o medo.

flashback com lembranças de outros tempos. Para Maria Sanchez (2020)<sup>127</sup>, esse recurso pertence a uma linha oculta de criação, de um medo ante o que pode acontecer se a voz da outra (a mulher) se posiciona no primeiro plano.

Talavera segue colocando sua intenção ao denunciar os planos da inversão da polaridade quase de maneira permanente, é dizer que o discurso vai se deslocar de uma sequência introjetiva a uma projetiva para gerar um caos no espectador.

Em *Mi Dulce Compañía*, que nasce de um corrido<sup>128</sup>, *Conchita la Viuda Alegre*<sup>129</sup> podemos mencionar Geirola que explica como a *Pluralidade discursiva* (2023), que são múltiplas vozes em uma voz que, neste caso, será o personagem do anjo. A ausência do pai para o anjo que mora em um território anacrônico sem uma voz de ordem, acredita que ao chegar à terra será tratado igual que os humanos e confia na honestidade dos outros personagens. Ela consegue substituir a falta de autoridade divina com a presença do marido, criado em uma cultura do macho *ranchero*.

Mas, aqui não vamos fazer uma apologia à violência doméstica, senão que evidenciamos a presença de uma violência de verbo constante, que o autor vai resolver com a morte do marido, igualmente ela será punida pela lei humana e não poderá regressar ao paraíso.

Que acontece com esse vazio do discurso? Talavera aborda o desaparecimento de corpos de mulheres, manifesta uma preocupação sobre a sepultura de vozes e sobre os silêncios de corpos oprimidos.

JOSÉ (*Sonolento*): Pare de brincar.

ANGÉLICA: Por que você não vai dormir bem? (*Tira as botas*).

JOSÉ: Sim, mas procure meu celular, porque tenho que fazer essa ligação. É importante. (*Ela agora tira a calça dele e joga os lençóis por cima dele*).

ANGÉLICA: Mais importante que eu?

JOSÉ: Está tudo bem.... está tudo bem. Já entendi. Ah, mas que velha esperta eu sou! Com essas armas você sempre me verá derrotado!

Vamos então, gostosa, minha rainha, faça o que quiser! Mas lembre-me mais tarde que preciso falar com Compa. (*Silêncio. Juana olha para ele*): Diga-lhe então, faça o que ele quiser.

---

<sup>127</sup> Entrevista de María Sanchez para La opcion, de Chihuahua, titulada “Hacer teatro es una manera de hacer política” 26 de 06 de 2020. <https://tramoyam.blogspot.com/2014/09/hacer-teatro-es-una-manera-de-hacer.html>

<sup>128</sup> Marco esse fato porque é muito importante dentro da construção do imaginário da obra para isso podem revisar a entrevista de Rocío Galicia. Revista Fronteiras N1. <https://drive.google.com/file/d/1TcAdVJcjTD9PnPqNpWmW5CdXG86DGBG/view>

<sup>129</sup> Tema de Conchita la Viuda Alegre (1968), Artista: Irma Serrano Accompaniment: con El Mariachi Tenochtitlán De Heriberto Aceves. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=WL0h1hUv4gc>

ANGÉLICA: Quiero ir para o Paraíso, José. (*Tira a faca*). (TALAVERA 2009 p.206-207)<sup>130</sup>

Se aplicamos a categoria do Pai morto, que vamos tomar diretamente desde o discurso psicanalítico, para determinar a ausência dos corpos, nos encontramos com a referência de Angel Hernandez ou Hugo Salcedo que colocam cabeças que falam ou de corpos que falam sem cabeça, pois não tem marco jurídico que respalde a busca dos assassinos em cada caso. Talavera discute sobre a vingança da mesma forma que cria uma confusão de linhas que transcorrem em tempo anacrônico e espaços não definidos.

OLAF: Casei-me com uma mulher muito mais jovem do que eu para fazer as coisas à minha maneira. Eu a agarrei quando ela era pequena justamente para que ela pudesse fazer do meu jeito. Para que ela tivesse respeito e obediência para mim. Uma mulher que me olhasse com admiração, com devoção. Que ela nunca seria capaz de me machucar. Que ela poderia ser o que é por causa de quem eu sou para ela. (TALAVERA 1999 p.145)<sup>131</sup>



Figura 14 *Donde canta la gallina* (2015) Compañía de Actores "Traspunte Teatro" sob direção de Martín Hernández Molina

<sup>130</sup> Original: JOSÉ (*Adormilado*): Déjate de bromas.

ANGÉLICA: ¿Por qué no te acuestas bien? (*Le saca las botas*).

JOSÉ: Sí, pero búscame el celular, porque tengo que hacer esa llamada. Es importante. (*Ella le saca ahora los pantalones y le echa las sábanas encima*).

ANGÉLICA: ¿Más importante que yo?

JOSÉ: Está bien.... está bien. Ya entendí. ¡Ah pero qué vieja tan mañosa tengo yo! ¡Con esas armas siempre me verás rendido!

¡Ándele pues, en caliente, mi reina, haga lo que quiere! Pero acuérdate después que le tengo que hablar al Compa. (*Silencio. Juana lo mira*): Órale pues, haga lo que quiere hacer.

ANGÉLICA: Quiero ir al Paraíso, José. (*Saca la navaja*). (TALAVERA 2009 p.206-207)

<sup>131</sup> Original: OLAF: Me casé con una mujer mucho más joven que yo para hacerla a mi manera. La agarré jovencita precisamente para que se hiciera al gusto mío. Para que me tuviera respeto y obediencia. Una mujer que me mirara con admiración, con devoción. Que jamás fuera capaz de herirme. Que pudiera ser lo que es por lo que soy para ella. (TALAVERA 1999 p.145)

Olaf de *Donde Canta la Gallina* está confuso pela forma de agir de Eva e em *Mi Dulce Compañía* a família funcional e patriarcal de marido e mulher fica em desequilíbrio pela ruptura de um contrato de convivência. Se não existe a possibilidade de um poder que controle a responsabilidade de alguma das partes, a resposta será a violência. A forma da *Pluralidade do discurso* será referenciada pelo assassinato do pai antes mesmo da escrita da obra. Talavera experimenta as tensões ao ter esse contato com a cultura popular *ranchera* de fronteira e depois projeta a violência colocando como principal referente a casa, o lar, a felicidade estereotipada do casamento.

### 3.2.3. e... a Cultura Popular?

Manuel Valenzuela (2020) nos fala que a estrutura da Cultura Popular tem uma organização específica dentro das comunidades da fronteira, no meio da ausência da autoridade legal a família conforma esse pai que termina por castrar seus membros. Só que no momento de uma rebelião eles mesmos serão a réplica da violência, será como em Freud, em *Totem e tabu*, os filhos devoraram o pai para serem alimentados por ele e se projeta de novo a imagens do que o pai esperava. Segundo Valenzuela (2020) essa resposta a uma vingança está estruturada desde as profundezas históricas da região.

Por lo tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados em términos de la cultura dominante son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente (cultural tanto como social) de alguna formación o institución social y cultural anterior. Es fundamental distinguir este aspecto de lo residual que puede presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante, de la manifestación activa de lo residual (siendo esta su distinción de lo arcaico) que ha sido total o ampliamente incorporado a la cultura dominante” (VALENZUELA 2020 p.70).

Surge de novo uma pergunta que nos serve de bússola para manter a sequência sobre essa cultura popular: e será que a violência sobre o corpo da mulher é incentivada dentro do imaginário do sujeito e ele ao mesmo tempo cria um corpo fragmentado para manter o controle da situação?

Essa é uma fronteira que fornece histórias e narrativas sobre violências extremas, regressemos à poética de Talavera que nos apresenta obras de homens que dominam seus lares de forma arbitrária como *Mano Dura, la Vuelta, Amores de Lejos*

ou *Amnios* com ausência total do pai e o caos domina a situação. O inconsciente do sujeito constrói uma série de ações que possui uma marca de aspectos próprios que ele ainda não identifica rapidamente, mas sabe que existem dentro de sua criação.

Para Lacan (2022)<sup>132</sup> esse *lalange*, a suma total dos corpos, a língua e tudo o que o sujeito está vivenciando e vai se formando e criando em diferentes camadas de pensamento e posicionamentos. Aqui aparecem os vazios e a solidão que agem na obra dos artistas mesmo sem que eles tenham uma consciência clara do que sentem, mas não age de maneira obrigatória, simplesmente as marcas nascem e se desenvolvem em cada traço e imagens que sempre regressam. Aqui vemos essa repetição de uma estrutura familiar e comunitária que mergulha e coexiste com a cultura popular que naturaliza a morte, onde o discurso do pai é substituído pela violência e Talavera faz esse questionamento ao traçar cenas de um universo de mulheres que são silenciadas e punidas<sup>133</sup>.

O resultado dentro do trabalho de Talavera estará se apoiando na risada, mas termina por punir a mulher que fala com sua própria voz e a condena ao isolamento e a solidão, como resultado das dinâmicas de uma cultura abertamente discriminatória. Finalmente podemos entender que Talavera evidencia o que acontece com essa cultura mexicana de fronteira, instaurada no inconsciente que aflora e que forma parte da construção transindividual de marcas que a representam.

### 3.2.4. Mulheres que falam sobre feminicídios

Vamos trabalhar com outros exemplos para esclarecer nossos embasamentos teóricos, primeiro revisamos o discurso de Perla de la Rosa que no dia 12 de outubro de 2023<sup>134</sup>, em uma intervenção na Ciudad de México, convidada pela Universidad

---

<sup>132</sup> *Lalange* para efeitos desta pesquisa estamos baseados na proposta de Lacan desde o Seminário 20 no capítulo sobre *O rato e o labirinto* especificamente nos títulos sobre *A linguagem é uma elucubração de saber sobre a língua* (p.148-149) e em *A unidade do corpo* (p.150-152). Devemos ressaltar que o conceito de *Lalange* abordado pelo autor no Seminário XXI: *Les non-dupes-errent* (1973/74), no Seminário XXIII – *O sinthome* (1975-76), e na *Conference et entretiens dans des universités nord-américaines* (1975) no Seminário XXVII – *Dissolution, Le Séminaire de Caracas (Venezuela)*, de 12 a 15 de julho de 1980. A seguir a versão que usamos para a nossa tese: LACAN, J. Seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973) / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2022.

<sup>133</sup> Sugiro ler *Mano Dura* e entender que as mulheres são oprimidas inclusive se faz um casamento obrigatório e as famílias devem ser cúmplices para evitar uma tragédia social de escárnio e de manipulação de histórias.

<sup>134</sup> Ensemble ANTÍGONAS LATINOAMERICANAS (modalidad híbrida) Coordinado por Maya Aguiluz Iburgüen (CEIICH-UNAM) y Claudia Cabrera Sánchez (Centro de Investigación Coreográfico-

Autônoma de México, comenta que a naturalização do silenciamento das vozes das mulheres nasce com o objetivo de ter um controle, daí que a violência sobre seus corpos se incrementa com os anos.

Perla de la Rosa está a frente da instituição *Telón de Arena* que denuncia a insuficiência de políticas públicas que respondam rapidamente na busca dos corpos desaparecidos e violados. Ela percebe que a orfandade do estado leva a um caos e todos devem se calar para não serem punidos. Alerta que “*no podemos avanzar, inclusive existen métodos de punición como amenaza e asesinatos para os que denunciam*”.

Para a dramaturga juarense as vozes das mulheres ficaram ali sepultadas nas areias do deserto, porque resulta muito mais fácil sepultar que investigar. De novo essa pluralidade discursiva que Geirola nos convida a pensar e que nos permite evidenciar essa visão do Pai que, nesse caso, será o estado que permite os fatos violentos. Ante a ausência da punição, além da busca pelos corpos desaparecidos no deserto, aumenta o número de mortes, o que nos leva a perceber que dentro das imagens e vozes de representação desses corpos se estabelece a crítica à conivência do Estado, a inércia e a reprodução de novas violências pelo sistema geopolítico e cultural.

Na obra *Antígonas as vozes que incendian el desierto* (2003), com diferença de vinte anos, ela escreve:

ANTÍGONA: Você está de luto, minha cidade. Você deve estar de luto. Eles mataram toda a esperança. A lei abandonou você. A única lei que é irmã da vida e do amor com a qual se tecem os laços que nos unem. Seus governantes traidores entregaram você à ignomínia, eles enriquecem com suas misérias. E não satisfeitos com as vossas lamentações e as vossas lágrimas, querem o sangue dos vossos filhos e das vossas filhas. Querem subjugar-te com horrores, querem subjugar-te com terrores, até que não haja nenhum canto da tua alma que não trema, até que as tuas vozes de protesto sejam silenciadas. Até que você seja uma escrava por sua própria vontade. Chore pelos seus pecados e pelos pecados daqueles que a governam, permitindo que a areia beba do seu próprio sangue. A justiça te abandonou, você percebe? Não há justiça. E não haverá até que todos os seus cidadãos, todos eles, ouviu? Lave a culpa por esses crimes. Até que todos os seus filhos chorem as lágrimas amargas dos mortos do deserto.

*Final sombrio.* (DE LA ROSA 2004 p.20)<sup>135</sup>

---

INBAL) do dia 12 de outubro de 2023,. Podem revisar do min 1.35.54 ate 2.08.00. link <https://www.youtube.com/watch?v=0HujO9kCO2U>

<sup>135</sup> Original: ANTÍGONA: Estás de luto ciudad mía. Debes estar de luto. Han asesinado toda esperanza. Te ha abandonado la ley. La única ley que es hermana de la vida y el amor con que se tejen los lazos que nos unen. Tus traidores gobernantes te han entregado a la ignominia, enriquecen de tus miserias. Y no satisfechos de tus lamentos y tus lágrimas, quieren la sangre de tus hijos y tus hijas. Quieren con horrores doblegarte, quieren subyugarte con espantos, hasta que no quede de ti rincón del alma que no tiemble,

Nesse teor da *Antígona* e sua denuncia, no ano 2015 quando fazíamos a montagem da *MEDEA*... em parceria com a pesquisadora e artista María Sánchez, colocamos em discussão para o público uma série de testemunhos de mulheres, nos quais elas questionavam o poder, e a resposta sempre era a mesma, elas se colocavam dentro de uma utopia familiar. Isso nos indicou que os relatos sempre estavam marcados sobre quem é o Pai como estrutura fálica, aquele que controla na ausência da ordem e que se manifesta nas agressões. Uma dúvida surge de imediato, precisamos sempre estar procurando o Pai? Mas aqui não falamos do macho senão de uma forma cultural de organização (governo, autoridades, políticas públicas, etc.) que dê repostas e justiça de tudo o que vai acontecendo e não fique confortável e inerte diante da impunidade.

No caso de Talavera percebemos uma inversão, ele coloca as mulheres como uma espécie de juízes, elas terminam dentro de um círculo sem controle porque a mesma cultura vai puni-las, permitindo de novo a aparição de limbo legal onde a injustiça será o normal e o naturalizado. Em *Donde canta la gallina* e em *Mi Dulce Compañía* os corpos das mulheres estarão ausentes ao fazer suas reclamações, elas desaparecem da cena evidenciando que o desafio à ordem fálica sempre leva ao isolamento e a castração.

### **3.2.5. A fronteira cultural que mortifica o corpo**

A fronteira cultural mortifica o corpo, conforme analisa Gustavo Geirola (2018), para inserir a categoria de crime dentro do teatro do norte, compreendendo que as formas de se manifestar no inconsciente estão na possibilidade de aparecer em cada frase ou linha que se escreve e se discursa. O inconsciente vai aparecendo desde diferentes situações e, para Lacan, esse inconsciente se reflete no imaginário e no simbólico, naquela triada onde o corpo se refugia no real<sup>136</sup>. Talavera ao pertencer ao território do norte do México está mergulhado dentro da dinâmica cultural, pratica um exercício de *parresia*, onde coloca muitas ideais dentro da mesma peça para criar um

---

hasta que no enmudezcan tus voces de protesta. Hasta que seas esclava por voluntad propia. Lloro por tus pecados y los pecados de quienes te gobiernan, permitiendo que la arena beba de tu propia sangre. Te abandonó la justicia ¿Te das cuenta? No hay justicia. Y no la habrá hasta que todos tus ciudadanos, todos, ¿lo oyes? Laven las culpas de estos crímenes. Hasta que todos tus hijos lloren las amargas lágrimas de las muertas del desierto.

*Oscuro final.* (DE LA ROSA 2004 p.20)

<sup>136</sup> A triada do corpo de Lacan podem procurar no seminário 11

caos semântico, assim o conceito que era sobre o corpo da mulher, vai se disfarçar dentro de outros elementos com técnicas provenientes de “barulhos narrativos”, nas didascalias que ele mesmo indica sobre o movimento dos personagens.

Barulhos das músicas e das vozes do deserto, elemento que Talavera repete em um corpo escrito, imaginário e simbólico, que é percebido pelo público de Chihuahua. Talvez poderíamos fazer referência a Mabel Morales (2023 min 1.13.30 a 1.18.30)<sup>137</sup> na palestra sobre os mecanismos de fabulação de Talavera, que nos diz que, consegue entrar em um espaço de convivência caótica para logo deixar um fio que será seguido por algum espectador. Assim o que pode ser um caso de femicídio também resulta em uma complexa denúncia da estrutura familiar “rancheira” onde se discrimina os outros pelas condições socioeconômicas.

Os espectadores da região entraram nesse jogo simbólico fazendo uma ressemantização dos textos. Montagens que outros artistas se aventuram fazer na cidade se encontram com esses fios parrésicos e os levam para ressaltar algum elemento dentro da sua polifonia. Numa pesquisa como essa, com foco em fronteiras do norte, ela precisa ser entendida desde os elementos literários do autor e, por isso, focamos em corpos de mulheres desaparecidas ou silenciadas e como essa violência é representada em outro contexto fazendo uma série de comparações e detalhes “parresicos” para entender que pode resultar em uma ferramenta para mapear a fronteira.

Talavera gera uma grande confusão e não apresenta uma narrativa linear, gira e retorna em múltiplas direções do discurso, com fragmentos, cortes e silêncios. A morte do pai, que falamos no segmento



**Figura 15 Mi Dulce Compania (2005). Atuum: Lizeth Loya, Sandra Ruiz, Mabel Morales, Cinthia Fernández y Hernán Hernández. Técnico Jaime Félix. Direção Manuel Talavera Trejo. Foto: Hernan Hernandez**

<sup>137137</sup> Pode revisar a palestra no link das Jornadas Manuel Talavera organizadas pela Universidad Autónoma de Chihuahua: <https://www.facebook.com/METCUU/videos/942711199815630>

anterior, está de volta nessa parresia, entra no inconsciente e se espalha em forma de palavras para perfilar os personagens e as cenas, definindo conceito inicial que se alimenta dos dispositivos literários que aparecem em quanto acontece e desenvolve cada fragmento todo texto. A *Pluralidade discursiva* que nos fala Geirola será uma substituição a esse pai ou poder que está sendo questionado.

Hay, sin embargo, otro teatro que calibra la distancia entre el Ideal y el objeto a fin de que el público pueda desamarrarse de dicho ideal, afrontar su falta y la falta en el Otro, un teatro del no-todo que abre la posibilidad de articularle a ese Otro demandas tal como hace un sujeto del deseo, las cuales en su pluralidad discursiva depejan el campo político para la construcción de hegemonía y transformación de la ley. (GEIROLA 2018 p.138)

Um dispositivo recorrente é a temporalidade dentro da obra, as mulheres estão presas no passado ou em espaços anacrônicos que paralisam as cenas cotidianas e ajudam para desenvolver cenas em simultâneo e avançar para uma nova reflexão. A hegemonia do poder opressor que castra o corpo da mulher na fronteira norte pode ser mencionada como Melancolia do coletivo?

Esse Pai que parece ausente nasce como uma resposta a uma impunidade. A Melancolia que Lacan trabalha como um estado de não-retorno pela falta do luto e, que Iliana Dieguez (2016) menciona como uma representação do inconsciente ante o luto, gira sem cessar, leva a substituição de um imaginário pela perda da referência a uma cadeia de significações dentro do cotidiano do sujeito. Se ressemantizam os elementos da cultura popular e cria-se uma nova presença do corpo<sup>138</sup>, porém a melancolia estará presente desde as palavras que cobrem os vazios do que não está nesse lugar.

ANGELA: Perdemos você, Angélica. Não podemos fazer nada por você. Sua condição humana não quer dizer que não podemos. Você não pode voltar. E também não sabemos o que será de nós. Os mestres nos marcaram uma consulta.

ANGELINA: Temos que ser responsabilizadas. Espero que eles não sejam duros conosco. Nós estamos aprendendo. Eles têm que entender que estamos aprendendo. Nós, alunas, podemos cometer erros. Eles têm que perdoar nossos erros. Ou não?

ANGÉLICA: Mas o que vai acontecer comigo?

---

<sup>138</sup> No trabalho sobre *Cuerpos sin duelo Iconografías y teatralidades del dolor*, fala sobre as mulheres que recolhem os corpos do rio Magdalena em Colômbia, ali os fragmentos do inconsciente se juntam a criam um imaginário de palavras, canções e histórias que se narram colocando outro valor ao copor do desaparecido anteriormente, então estaremos ante a substituição do Outro que narra ao primeiro. Maior info em Dieguez (2016).

ANGELA: Os homens vão julgar você.  
ANGELINA: E vão inventar um corrido para você. (*Eles desaparecem*). (TALAVERA 2009 p.210)<sup>139</sup>

Nesse fragmento de Talavera Em *Mi Dulce Compañía* a mulher mata o marido em um fato simbólico de reivindicação da sua voz, de novo entramos o luto no lugar da autoridade e faz referência a uma condição de tristeza que se reflete na violência do desenlace final das obras.

Perla de la Rosa (2023)<sup>140</sup> neste sentido é categórica quando indica que as mulheres procuram uma resposta da justiça porque não podem fazer o luto do corpo de suas irmãs e amigas desaparecidas, elas criam as narrativas de manifestações com discursos de carga emocional complexa que arremetem contra as estruturas desse estado conivente com a impunidade. Como acontece na obra *ANTIGONA vocês que incendian el desierto*, que coloca como centro o corpo da mulher ante um grande vazio de vozes que já não tem respostas e os ecos morreram faz muito tempo.

E o *teatrero*<sup>141</sup> é um disseminador de ideias. Ajuda as pessoas, o espectador, a compreender que não é louco, que temos uma grande oportunidade no teatro de dar às pessoas o significado do que estão vivenciando e dizer-lhes: 'Sua filha existiu', que esses têm sido os meus temas. Diga ao espectador: 'O que te conta a imprensa vendida, o que te conta o governador, o que te contam os empresários, o que dizem os poderes desta cidade, que sua filha foi passear, que você está mentindo, que você é um oportunista, não é verdade, e o cenário pode dizê-lo" (PERLA DE LA ROSA 2022)<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> Original: ÁNGELA: Te hemos perdido, Angélica. No podemos hacer nada por ti. Tu condición humana no es decir, no podemos. Tú no puedes regresar. Y nosotros tampoco sabemos qué va a ser de nosotros. Los maestros nos dieron una cita.

ANGELINA: Tenemos queir a rendircuentas. Yo espero que no sean duros con nosotros. Estamos aprendiendo. Tienen que entender que estamos aprendiendo. Los aprendices podemos cometer errores. Tienen que perdonar nuestros errores. ¿O no?

ANGÉLICA: Pero, ¿qué va a ser de mí?

ÁNGELA: Te van a juzgar los hombres.

ANGELINA: Y te van a inventar un corrido. (*Desaparecen*). (TALAVERA 2009 p.210)

<sup>140</sup> Entrevista feita em Juarez para o Jornal CRONICA o dia 26/06/2023 <https://www.cronica.com.mx/cultura/perla-rosa-teatro-forma-blindar-infancias-violencias.html>

<sup>141</sup> Teatrero: forma comum de falar para os artistas do teatro.

<sup>142</sup> Original: Y es que el teatrero es diseminador de ideas. Sirve para que la gente, el espectador, entienda que no está loco, que tenemos la gran oportunidad en el teatro de darle a la gente el sentido de lo que está viviendo y decirle: 'Tu hija sí existió', que esos han sido mis temas. Decirle al espectador: 'Lo que te dice la prensa vendida, lo que te dice el gobernador, lo que te dicen los empresarios, lo que dicen los poderes de esta ciudad, que tu hija se fue de paseo, que estás mintiendo, de que eres un oportunista, no es cierto, y el escenario lo puede decir" (PERLA DE LA ROSA 2022)

Assim como Perla de la Rosa expõe esse conflito da violência naturalizada, eu junto com Maria Sanchez, em Chihuahua no espetáculo *MEDEA...* (2015), colocamos vídeos de mulheres no primeiro plano e ela perguntava diretamente sobre o poder, cada uma delas interage de maneira particular, só com os movimentos da boca elas conseguem evidenciar que o poder está dentro de sua própria estrutura familiar e pessoal. O rosto se anula e só nos interessa a boca que tem palavras que configuram um novo corpo, esse que está ausente<sup>143</sup>. Porém podemos responder que a melancolia gira infinitamente, pois as respostas não estão definidas, só aparecem por estereótipos em ações que elas são obrigadas a repetir pois não têm outra referência<sup>144</sup>.

Talavera, neste mesmo teor, desenvolve a trilogia familiar, coloca os personagens principais como elementos de emancipação sempre ao redor do corpo feminino, que termina mortificado. *Donde Canta la Gallina*, Eva é uma voz que se mantém como referente para os personagens da obra, precisa de um impulso ainda maior para falar atrás de uma porta ou desde um telefone, será aqui onde a voz torna esse corpo que desaparece, mas fala sobre suas liberdades e de seus sonhos. Para Geirola o fantasma lacaniano estará sempre ativo nesta dramaturgia, nele emerge desde o gozo do corpo que está apagado, em um exercício retórico de escritura para o dramaturgo, espaço para denunciar no cotidiano, quase ao ponto de uma perversão. Só que esse gozo da escrita, será controlado por uma lei tácita, inscrita no sujeito, que cria a história, que coloca esse gozo corporal do fantasma como um eco que reclama.

Aqui Talavera deixa seu fantasma cultural aparecer para colocar nos parlamentos de Eva o gozo de seu reclamar, porém coloca a voz como sinônimo de uma corporeidade que se ausenta. Mas ela segue impulsando as ações, desde as narrações dos outros personagens e, ela mesma se posiciona atrás de uma porta, a qual funciona como uma barragem de seu novo mundo. Uma ferramenta que serve para colocar em evidência o constante apagamento do fantasma lacaniano, desde a imagem da mulher,

---

<sup>143</sup> Outro exemplo o grupo Yuyachkani Teatro de Lima Perú com uma trajetória de 50 anos de montagens e pesquisas, desenvolveram no ano 2003 com a performance de *Casaste com a verdade*, as mulheres vestidas de noiva iam para a igreja e os espaços públicos de Lima dispostas por respostas dos mortos e desaparecidos que deixou a ditadura de Fujimori, ante esse fato Miguel Rubio diretor da agrupación sinala que: “Los cuerpos de nosotros los peruanos, se degradaron a tal punto que comenzó a ser cosa corriente verlos masacrados, mutilados y expuestos a la intemperie, enterrados clandestinamente en fosas comunes o, peor, desaparecidos” (Cita tomada do artigo de Jorge Dubatti: MIGUEL RUBIO, ARTISTA-INVESTIGADOR: uma leitura de *El cuerpo ausente como produção de conhecimento a partir da práxis teatral*. p. 36-37 publicada na *Revista*).

<sup>144</sup> Podem ver imagens do espetáculo neste link: <https://josecas99.wixsite.com/josecastillo/medea>

em um jogo de palavras que erigem em discursos e deixa a mulher em evidência de sua própria emancipação da estrutura familiar.

VOZ DE OLAF: Pervertido! Traidor! Adúltera! (Adão acorda).  
VOZ DE EVA: Vá embora, Olaf, me deixe em paz!  
VOZ DE OLAF: Venho pelos meus filhos! Eu venho pela minha esposa! Eu não vou deixar você pervertê-la!  
VOZ DE EVA: Ana foi embora!  
VOZ DE OLAF: Mentirosa!  
VOZ DE EVA: Adão! Adão! (Adão corre para a janela).  
VOZ DE OLAF: Você e muito macha? Era assim que eu queria ver você, correndo e assustada.  
VOZ DE EVA: Me deixe em paz, estúpido! Sai daqui na hora!  
VOZ DE OLAF: Ana!! Eu vim por você!! Filhos, venham para o seu pai! (TALAVERA 1999 p.174)<sup>145</sup>

Talavera, nesta cena, se aproxima da visão foucaultiana – termo que vamos usar como referência ao poder que pune- podemos aplicar o poder do centro, o qual empurra para as bordas os corpos que falam ou tentam se emancipar. Como um panóptico, a figura vigia e ele mesmo se vigia em uma supervisão de milhares de olhares e de percepções. Se o corpo se emancipa esse olhar entra em caos, se descentraliza e entra com maior força arrasando com os sujeitos, por isso na dramaturgia desta peça, Talavera coloca Eva como esse corpo que se recusa a seguir o panóptico e agora procura autonomia. Por outro lado, Olaf, inserido em um mundo de possessão panóptica de controle familiar e de machismo, não suporta a situação e decide colocar limites ainda mais fortes que terminam com a morte dele.

A cultura popular marca essas formas de agir, e a narrativa sempre será parte de uma fronteira que tem uma olhada unilateral. De acordo com Manuel Valenzuela (2020) coloca no centro do poder a construção de uma cultura popular que aflora com uma marca específica que a identifica, mas também que ela mesma se dinamiza dentro de cada sujeito, como uma espécie de caos giratório onde as novas estruturas serão resistidas e daí que nascem espaços para a violência.

---

<sup>145</sup> Original: VOZ DE OLAF: ¡Pervertida! ¡Traidora! ¡Adúltera! (*Adán despierta*).  
VOZ DE EVA: ¡Vete, Olaf! ¡Déjame en paz!  
VOZ DE OLAF: ¡Vengo por mis hijos! ¡Vengo por mi mujer! ¡No voy a permitir que la perviertas!  
VOZ DE EVA: ¡Ana ya se fue!  
VOZ DE OLAF: ¡Mentirosa!  
VOZ DE EVA: ¡Adán! ¡Adán! (*Adán corre a la ventana*).  
VOZ DE OLAF: ¿No que muy macha? Así te quería ver, corriendo y asustada.  
VOZ DE EVA: ¡Déjame en paz, estúpido! ¡Lárgate!  
VOZ DE OLAF: ¡¡Ana!! ¡¡Vengoportí!! ¡Hijos, vengan con su padre! (TALAVERA 1999 p.174)

### 3.2.6. Cadê o corpo feminino?

Manuel Talavera escreve dois textos –que tomamos de maneira arbitrária- procurando colocar o discurso do feminino no centro, as linhas de estilo vão se cruzar e posicionam o leitor em uma situação de juiz, que tenta armar o quebra-cabeça sobre as possibilidades de entender a forma de agir das personagens. O espectador aqui simplesmente segue a linha que o leva para uma cultura que oprime, fecha a narrativa com desenlace de morte, além de referenciar de novo com canções e outras dicas populares para que o espectador converse com sua obra.

Não pretendemos fazer um estudo de gênero sobre Talavera, mas, sim, poderíamos falar de um escritor que desenha um caminho para compreensão desde o corpo feminino, apagado e silenciado pela voz do poder masculino, somando a uma temática recorrente historicamente entre as dramaturgas do *Teatro del Norte* (Elena Garro, Josefina Hernandez, Marta Urquidi, Perla de la Rosa, Jisell Arroyo, María Sanchez, entre muitas outras) ao denunciar a opressão do poder, que de acordo com Lacan, seria o falo que controla, e que a sua vez é representado pela família, o estado, a convivência diária que não permite um corpo feminino emancipado.

Assim podemos dizer que esta parte da obra de Talavera se converte em uma referência sobre esse tratamento em relação ao corpo feminino, sem esquecer que também em obras como *Mano Dura*, *Novenario*, *Libranos del Mal e Amnios* –essa última será revisada no capítulo 4 por sua característica específica- procura descrever e expor as dinâmicas da cultura popular.

### 3.3 TERCEIRA PEGADA, OS CORPOS AUSENTES: CLARIN DE LA NOCHE (2003) e LIBRANOS DEL MAL<sup>146</sup> (2010)

Noite de 08 de outubro, de 2015, caminhávamos ao noroeste da cidade de Chihuahua, na região dos mercados, perto do centro, para entrar na sala da companhia La Bodega Teatro. Ali estávamos prontos para assistir um espetáculo que apresentava múltiplas resenhas, mas quando chegamos à porta não podemos entrar porque lá havia vários homens com armas e uma viatura da polícia conversando com eles. Todo o público estava na calçada e na rua, com o frio do inverno do deserto, que é muito forte. Assim, iniciou a montagem *Rompe-cabezas*, de Antonio Zuniga, sob a direção de Rubén

Jordan um jovem diretor da cidade.

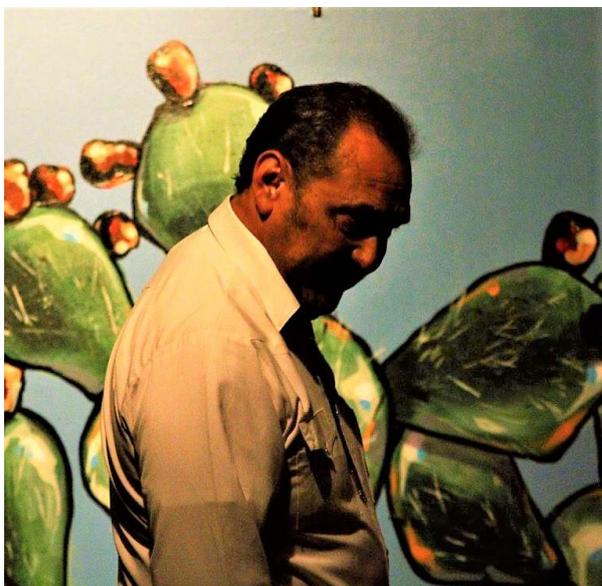


Figura 16 Manuel Talavera em *Rompecabezas* (2015)  
foto de Rubén Jordan.

Antonio Zuniga é considerado um dos dramaturgos mais prolíficos do Norte do México, além de ter recebido prêmios nacionais e internacionais como reconhecimento pelo trabalho como artista e gestor cultural. Assim começou a obra, as cenas da violência já estavam colocadas sobre a calçada, os policiais, os homens armados. A seguir abriram-se as portas da sala para que o público pudesse presenciar cada uma das sete cenas que conformam o

trabalho e ao final o espectador precisou se organizar e procurar os fios comuns em cada situação. O caminho dentro do prédio levou o público a se colocar em qualquer canto ou local para ver as cenas. Embaixo da escada de concreto estava a imagem de um homem já de idade avançada, ele fez seu monólogo sobre um conflito com um fato violento, coloca a arma na sua cabeça e descarrega uma bala. Esse ator era Manuel Talavera interpretando um dos personagens de *Rompe-cabezas*, com muita energia e dentro dos silêncios e pausas de grande calma e profundidade.<sup>147</sup>

<sup>146</sup> Publicada em 2010 como resultado do Taller de Chihuahua, organizado por Ruben Almeida. Lin da estreia o dia 31 de julho de 2020 nas Jornadas Virtuales Manuel Talavera Trejo - Obra de pelo Grupo 8 Búhos Teatro de Chihuahua, sob direção de Leobardo Ramos com alunos do Colegio de Bachilleres de Chihuahua.

<sup>147</sup> Imagens da montagem de 2015 podem ver neste link do Teatro La Bodega <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1040819389263332&type=3>

Manuel Talavera além de ser um escritor e diretor de teatro também se desenvolveu como ator e trabalhou com temáticas abordadas pelos criadores do *Teatro del Norte*. Podemos compreender que mergulhou em uma ação para evidenciar a violência que estamos descrevendo desde o início do trabalho, mas aqui, nesta faceta, a consideramos como uma extensão de sua profissão. Nesta parte do capítulo sobre a categoria dos corpos ausentes no teatro de fronteira, vamos revisar como Talavera conseguiu construir universos de personagens que divagam entre mundos e sobre a ferramenta constante como é o uso do tempo para gerar uma situação de fragmentação e de barulho dentro da linha narrativa.

*El Clarín de la noche* (2003)<sup>148</sup> apresenta o conceito de um corpo sem sepultura, com dispositivos cênicos de cortes no tempo para definir os perfis de cada personagem. Nesta peça, Talavera regressa ao tema das mulheres desaparecidas, mas transporta o imaginário a outro espaço geográfico via fronteira sul, incluindo o Exército Zapatista de Chiapas, na fronteira de México com Guatemala e Belice. Ao usar flashback como ferramenta retórica permite a aparição de ritmos fragmentados. Um elemento importante que colocamos em discussão é que ao iniciar a obra já todos os personagens estão mortos ou estão em um pesadelo do qual sempre despertam e estão dentro de outro pesadelo ainda maior.

A linha argumental se desloca às vezes em uma história de luta pela propriedade da fazenda, ante a grande pressão do estado para explorar os recursos mineiros que ali estão guardados. Outras vezes a obra retrata a história de amor de Clarín e o Sureño que a quer levar para o combate na selva de Yucatán, prostrando uma utopia. Outra linha

---

<sup>148</sup> Texto de identificação da obra *Clarín de la noche*, facilitado pela Dra. Rosa María Saenz:

Dramaturgo: Manuel Talavera Trejo

Fecha de composición: 2001

Género/tono: realista, denuncia, histórico, sobrenatural, suspenso

Temas: resistencia campesina (activismo), modernidad (ciudad, maquila), post revolución, migración, violencia

12 personajes: José Juárez, Clara, El Sureño, Lucha, Pedro, dos borrachos, Figura, Paz, Patricia, Lupe, Sofía. Actores sugeridos: 8-10

Publicada: sí

En Dramaturgia del norte: antología, ed. Enrique Mijares. Monterrey: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2003. 331-379.

Estrenada: sí

Talavera Trejo, Manuel, dir. *El clarín de la noche*. Instituto de Bellas Artes de la UACH, estelarizada por Eduardo Alcalá, Yadira Banda, Marissa Chávez, Carlos Díaz Robles, Laura Domínguez, Jaime Mariscal, Karina Rascón y Miguel Serna. Segundo Congreso Iberoamericano de Teatro Universitario, dic. 2001, Teatro del Instituto de Bellas Artes, Chihuahua.

Alcalá, David, dir. *El clarín de la noche*. Estelarizada por Andrés Morales, Prisma Bustillos, Luis Gómez, Conrado Martínez y Samantha Pérez. 8 sep. 2018, Teatro de Cámara de la Facultad de Artes, Chihuahua.

Reestreno: 2019, Teatro de la Ciudad, Chihuahua.

narrativa inserida na peça instaura a dúvida sobre a existência de um grupo de bêbados que servem como uma espécie de parcas mitológicas que decidem a vida dos humanos. Obra polifônica e caótica, *El Clarín de la noche* cria esse universo característico do *Teatro del Norte* abre a discussão sobre uma violência que se espalha a outras regiões muito distantes do México.

Em *Libranos del Mal* (2010) os personagens viram coyotes, com toda a simbologia que isso representa para os migrantes da fronteira-. Seres que são expropriados não só das terras senão de sua humanidade, suplantada pela agressividade e violência. Talavera coloca frases e estereótipos que constroem um mundo repetitivo de palavras e ações históricas. Na proposta de Lacan, para analisar a repetição do discurso, a repetição nos permite entrar na revisão de uma estrutura morfológica que regressa sempre ao mesmo ponto de partida, porém os corpos reconstroem sua história muitas vezes e, em cada uma das sequências Talavera acrescenta um diálogo ou recorta uma fala para perfilar o universo criado. No seminário 14 Lacan indica que “a repetir não é volver a encontrar a mesma coisa” (2018, p.11) porque a linguagem muda constantemente de contexto semântico e simbólico. Sendo assim, podemos seguir a linha da repetição que revela o fantasma lacaniano e que funciona como único suporte ao entrar no jogo de palavras, que terminam por deixar abertos os vazios de uma poética que cobre com silêncio os corpos que desapareceram.

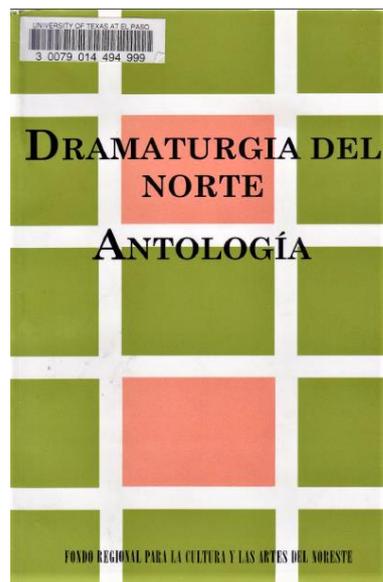


Figura 17 Publicação de Clarín de la Noche (2003)

### 3.3.1. Fantasma lacaniano no corpo e a repetição

As reflexões trazidas nesta etapa da tese analisam que o fantasma obriga o autor a se focalizar como sujeito para manter a forma conceitual, a ideia que leva para a escrita do corpo ausente, baseado em dispositivos literários de repetições que se traduzem em palavras desconexas, personagens que simplesmente aparecem sem rosto, em uma polifonia que faz referência a uma poética da cultura rancheira. No entanto, colocamos o questionamento sobre o leitmotiv porque o fantasma impulsiona o sujeito para alimentar seus vazios e dar suas próprias respostas.

Em Talavera vamos ver esse fantasma da repetição em uma viagem que fazem todos os personagens e, que nunca termina de encerrar, porque os corpos deles desaparecem e não têm certeza do seu destino. Por exemplo, em *El Clarín de la noche*, as cenas de Clarita com o Sureño sempre estão elaboradas a partir de um amor que parece mais de sonho. O pai dela escuta o clarim da manhã para começar a jornada de trabalho, além de pernoitar sem dormir, e Talavera coloca a polaridade inversa de novo, aqui o clarim não serve para avisar que amanhece, senso que marca maior escuridão.

CLARA: (Ainda dormindo.): Não é uma fazenda, é uma maquila<sup>149</sup>.  
JOSÉ: Bem, é o mesmo para mim.  
SUREÑO: O que você está dizendo?  
CLARA: Não é uma fazenda, é uma maquila, vão colocar uma maquila aqui.  
PEDRO: Isso ainda está para ser visto.  
SUREÑO: Ela está falando enquanto dorme.  
JOSÉ: Você também lhe dirá que José Juárez o aprecia, porque ele não vale nada. Se pudesse, ele próprio me traria todos os rebeldes para defender a sua conspiração.  
SUREÑO: Ela está respirando com dificuldade. Olhe para ela, está suando demais.  
PEDRO: Você diz que ela estava cavando um buraco. Ela está procurando por algo?  
SUREÑO: O que eu sei? É muito estranho.  
JOSÉ: Já está amanhecendo. Quero atingir a alvorada, mas por quê? Aqui quem não dorme é surdo. E o Pedro não precisa de alvos porque é tambor principal. (TALAVERA 2001 p.368-369)<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Maquila: Fabrica industrial.

<sup>150</sup> Texto original: CLARA: (*Dormida aún.*): No es hacienda, es maquila.

JOSE: Pos pa' mí es lo mismo.

SUREÑO: ¿Qué dices?

CLARA: No es una hacienda, es una maquila, van a poner aquí una maquila.

PEDRO: Eso está por verse.

SUREÑO: Está hablando dormida.



Figura 18 Clarin de la Noche (2019). Dirección David Alcalá.

O fantasma lacaniano surge desde a imagem sem rosto de figuras que procuram um significado, desde as formas do discurso que se identificam com uma particularidade regional, as quais abordamos no capítulo anterior, e cria uma imagem específica em uma continuidade entre o autor e seus espectadores. Para Talavera essa particularidade é o centro de atenção dos dispositivos narrativos e, baseados em Lacan, denominaremos de significantes e que terão um retorno no leitor ou espectador desde as palavras ou imagens. Como exemplo a cena em que Clara e os homens ao seu redor, tendo como complemento músicas e outros elementos como aparições, armas e sempre a figura do pai que cuida das terras, mesmo depois da morte. Mas também percebemos que se conecta com situações similares que estão acontecendo em outras regiões do país, como Chiapas e as incursões do exército Zapatista na fronteira com Guatemala e Belice.

Essa ferramenta retórica também encontramos em trabalhos como *Amores de Lejos* ou *Noche de Albores*, onde prevalece a ideia da viagem de um corpo que não tem certeza onde foi sepultado ou abandonado, assim sempre os personagens regressam para lutar contra seu destino, desde o passado. Geirola (2018) indica que essa repetição do

---

JOSÉ: Le dirás también que José Juárez le tiene aprecio, porque es pela'o de valer. Que si pudiera, orita mismo me traiba a todos los alzados pa' defender su parcela.

SUREÑO: Está respirando muy fuerte. Mírela cómosuda.

PEDRO: Dices que estaba haciendo un hoyo. ¿Anda buscando algo?

SUREÑO: Yo qué voy a saber. Anda muy rara.

JOSÉ: Ya está rompiendo el alba. Ganas tengo de tocar diana, pero pos pa' qué. Aquí los que no duermen están sordos. Y Pedro no necesita dianas porque es tambor mayor. (TALAVERA 2010 p.368-369)

fantasma sempre acontece no sujeito, que surge desde o inconsciente e se manifesta dentro da estrutura lacaniana da tríada corporal<sup>151</sup>, permitindo que as formas de construir um personagem sejam a constante, o que Talavera aplica com flashbacks. Vamos entrar em um universo literário composto, neste caso, com aspectos da desigualdade social mexicana, pois em *El Clarín de la noche* os personagens participam do movimento guerrilheiro zapatista para reivindicar os conflitos geopolíticos e sociais do sul do país, derivados da revolução mexicana que ainda hoje não logra seu objetivo.

Sobre esse fato histórico, os enfrentamentos guerrilheiros de finais do século XX acrescentaram a brecha entre os donos das terras, os indígenas e os camponeses, que se converte em um projeto de liberação que não tem sucesso, obrigando os indígenas a vagar pelos territórios expropriados que anteriormente eram seus. Talavera faz essa réplica do conflito da fronteira sul do México, narrando a história de Clara e o Sureño que vão para o combate mas são assassinados na floresta antes de chegar ao ponto de encontro. Porém ela deve regressar ao norte com seu pai já morto, por conta dos enfrentamentos pela terra na fronteira norte.

#### CENA 42

SUREÑO: Eles querem nos matar só porque sim.

BEBADO 2: É por isso que ele está com medo.

BÊBADO 1: Clara Clarines saiu mais corajosa que ele.

SUREÑO: Eles nos deram carona, não eram pessoas conhecidas.

BEBADO 2: Eles dizem que estão procurando por eles.

SUREÑO: Eles simplesmente nos deram carona. Todos vieram muito quietos.

---

<sup>151</sup> A tríada corporal de Lacan está composta por o corpo real, o imaginário e simbólico, que é um reflexo do inconsciente e forma o objeto a, e ela pode furada pelo fantasma que provem do inconsciente, tal e como podemos ver no Seminário 11 (LACAN 2009) que fala sobre a manifestação da angústia. Recomendo revisar a constituição do objeto a, pois ela fornece um suporte teórico para manter a sequência discursiva e que permita compreender que a repetição é esse fantasma que ainda depositado no inconsciente está se manifestando desde ações de palavra e gesto que será a linguagem. Em conversações realizadas dentro do Grupo de leitura sobre Teatro Psicanalise que iniciamos em 2023, Gustavo Geirola indica que todo é parte de esse parlettre que todo se manifesta e que não só teríamos um único semblante do corpo senão que teríamos múltiplas corporeidades, porem quando revisamos as estéticas do ator, do dramaturgo ou do diretor, encontramos que os corpos emanam de diversas e infinitas posições culturais criando essa amalgama complexa. (Não coloco as referências destas conversações, pois são encontros quinzenais onde se levam os textos desenvolvidos pelos diretores de teatro para ser discutidos em conjunto, além que vou deixar alguns autores de interesse para o leitor da tese) sugiro revisar os trabalhos de Iris M. Zavala (2011) em *Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas* que fala sobre a necessidade de falar no-falar do fantasma e torna se uma experiência de vertigem em um fato erótico que leva para a morte como prioridade, também podem consultar o trabalho de Rosaura Martínez (2012) *Freud y Derrida: Escritura y Psique* as pegadas mnêmicas que se manifestam no aparato psíquico da escrita no momento de se manifestar ante um estímulo específico dentro da experiência do sujeito.

BÊBADO 1: Clara Clarines encontrou algumas moedas de prata e nem contou ao marido.

SUREÑO: De repente paramos porque havia um tronco cruzado. E aí estava...

BEBADO 2: Mais cedo ou mais tarde a vida cobra seu preço, ou paga.

BEBADO 1: Aí vem sua esposa.

BEBADO 2: Então vou embora.

BEBADO 1: Vou para a cidade ver o que podemos fazer.

SUREÑO: Alguns homens saíram do meio das árvores e atiraram em nós. Caí em cima de Clara. E então os mortos caíram em cima de nós. Foi um dreno de sangue quente que nos encharcou. Tive que cobrir a boca de Clara para ela não gritar. Não deixe ninguém escapar, disseram eles. Eles correram para lá, os seguiram aonde quer que fossem e acabaram com eles. Ficamos lá até meia-noite. Até que o sangue esfriou em nossos corpos. Saímos o melhor que pudemos, um deles olhou para mim com olhos de vidro e um coágulo de sangue entre os dentes. Nós nos escondemos na selva. E foi assim que escapamos. Não sei quanto eles lhes deviam, mas não tivemos nada a ver com eles. (TALAVERA 2001 p.376-377)<sup>152</sup>

Igualmente em *Líbranos del Mal* os homens se transformam em coyotes desterrados pelos latifundiários, além de serem considerados como uma peste que vaga entre os “ranchos”, devem fugir para a fronteira norte. Assim Talavera coloca o corpo deslocado para o corpo animalizado que termina sendo apagado e desaparecido, simplesmente fica uma voz que será o latido do cachorro nos fundos do deserto. Desta maneira o fantasma da expropriação da terra e da migração forçada regressa na poética de Talavera. Como indica Iris M. Zavala em *Escuchar a Bajtin* (2001), aparece um fato

---

<sup>152</sup> Texto Original: ESCENA42

SUREÑO: Nos quieren matar nomás porque sí.

BORRACHO2: Por eso tiene miedo.

BORRACHO1: Clara Clarines salió más valiente que él.

SUREÑO: Nos dieron un aventón, no era gente conocida.

BORRACHO2: Dicen que los andan buscando.

SUREÑO: No más nos dieron un aventón. Todos venían muy callados.

BORRACHO1: Clara Clarines se halló unas monedas de plata, y ni al marido le dijo.

SUREÑO: De repente enfrenamos porque había un tronco atravesado. Y allí fue...

BORRACHO2: Tarde o temprano la vida te cobra, o te paga.

BORRACHO1: Allá viene tu mujer.

BORRACHO2: Entonces ya me voy.

BORRACHO1: Yo voy a la ciudad, a ver qué tranza hacemos.

SUREÑO: De entre los árboles salieron unos hombres y nos dispararon. Yo me eché encima de Clara. Y luego luego cayeron los muertos encima de nosotros. Era una escurridera de sangre caliente que nos mojaba. Tuve que teparle la boca a Clara para que no gritara. Que no escape ninguno, decían. Por allá corrieron, síganlos a donde vayan y acábenlos. Allí nos quedamos hasta la medianoche. Hasta que la sangre se nos enfrió en el cuerpo. Salimos como pudimos, uno de ellos me miraba con ojos de vidrio y un cuajarón de sangre entre los dientes. Nos escondimos en la selva. Y así fue como escapamos. Yo no sé qué les debían, pero nosotros no teníamos nada que ver con ellos. (TALAVERA 2001 p.376-377)

que acontece e impressiona o autor, ele se coloca como narrador do que lhe impressiona e conseguimos ler “entrelinhas” que não só o corpo estará composto de forma arbitrária, mas também está fragmentado e precisamos unificar cada uma das partes para ver na totalidade. Tais percepções nos deixa evidência que os corpos não somente estariam dentro da escrita e definição dos personagens, mas que ao fazer a imposição de um problema que está no sul do México, que igualmente está se desenvolvendo no norte, Talavera adverte sobre as réplicas dos problemas comuns em cada uma das fronteiras, deixando aparecer fantasmas de conflitos que se projetam no tempo. (cita in extenso)

RAMBO: Espere! Eles não ouviram? Alguém está se aproximando. Fique quieto, não faça barulho, não fale, não respire.

PRETO: Cheira a Llanero<sup>153</sup>.

ROCKY (*cheirando*): Sim, você está certo, ele é um homem da planície.

RAMBO: Silêncio!

ROCKY: Está chegando perto.

RAMBO: Não fale! (*Eles se agacham, o Llanero aparece, saltam sobre ele, o Llanero tenta se defender*).

NEGRO: Por que você está nos batendo? O que você sabe que somos seus amigos?

LLANERO (*dando golpes*): Saia! Fora! Fora daqui!

ROCKY: Relaxa, amigo!

LLANERO: Não somos amigos! (*Ele continua dando golpes, mas os cachorros começam a dominá-lo*): Eles estão se infiltrando na minha trama! Quem lhes deu permissão? Ei, saia! Me soltem, valentões! Deixe-me ir, eu te digo! Com que lei? Que direito você tem de invadir minha propriedade? Por que eles vieram me atacar na minha própria casa?

RAMBO: Não estamos atacando você. Estamos defendendo você.

ROCKY: Estamos aqui para salvá-lo.

LLANERO: Salvar-me de quê, malditos cães?

ROCKY: Do seu chefe que te escravizou!

NEGRO: Do seu chefe que se enriquece com o seu trabalho.

LLANERO: Deixe-me ir!

NEGRO: Do seu chefe que está criando lobos.

LLANERO: Deixe-me ir, eu te digo! (TALAVERA 2010 p.223-224)<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Llanero: nome que se dá em espanhol para as pessoas que moram nas planícies o Llano, e que tem como trabalho principal o setor agropecuário.

<sup>154</sup> Texto original: RAMBO: ¡Esperen! ¿No oyeron? Alguien se acerca. Quédense quietos, no hagan ruido.No hablen,no respiren.

NEGRO: Huele a Llanero<sup>154</sup>.

ROCKY(*Olfateando*): Sí, tienes razón.Es un llanero.

RAMBO: ¡Silencio!

ROCKY: Se está acercando.

RAMBO: ¡No hables! (*Se agazapan, aparece el llanero, saltan sobre él, el llanero trata de defenderse*).

NEGRO: ¿Por qué nos pegas? ¿Qué nos sabes que somos tus amigos?

LLANERO (*Tirando golpes*): ¡Sáquense! ¡Fuera! ¡Largo deaquí!

ROCKY: Tranquilo, amigo!



**Autor: TALAVERA, MANUEL**

**Lugar de edición:** México

**Editorial:** Paso de Gato (Cuadernos de Teatr  
Cuadernos de Dramaturgia Mexicana; 7)

**Año de edición:** 2007

**Figura 19 Libranos del Mal (2007) edição  
da editorial Paso de Gato.**

O fantasma lacaniano dos corpos deslocados permite mergulhar no estilo literário que aparece em mais de uma obra de costumes, próprias do “rancho”, com ditos e aparições, permite analisar esse sistema de fabulação que menciona Talavera em repetidas ocasiões. As quantidades de significantes espalham-se nos espectadores que conseguem se posicionar como um dramaturgo. A lógica deste discurso se aproxima aos Santones, que serão representados pelos bêbados que cantam músicas sobre a revolução ou coyotes que correm sem parar, além de sempre colocar um pai morto que ainda tem poder sobre seus filhos, o que nos indica que os corpos desmembrados da narrativa se unificam a cada instante.

Nessa ordem de ideias vamos revisar e aplicar as formas como se mobiliza o fantasma lacaniano que está dividido em cinco aspectos fundamentais, os quais são: a articulação lógica do fantasma, a estrutura do fantasma, a lógica em si mesmo, o universo do discurso, a escritura como forma: as indicações e a linguagem e o inconsciente.

**a) Primeiro a articulação da lógica do fantasma;** se estamos procurando os corpos ausentes dentro desse discurso estético, devemos entender a diferença entre realidade e o real/simbólico/imaginário. Um ponto importante aqui é o da palavra

---

LLANERO: ¡No somos amigos! (*Sigue tirando golpes, pero los perros comienzan a dominarlo*): ¡Se están colando a mi parcela! ¿Quién les dio permiso? ¡Órale, lárguense! ¡Suéltenme, abusones! ¡Que me suelten les digo! ¿Con qué derecho? ¿Com qué derecho se meten em mi propiedad! ¿Cómo vienen así nomás a atacarme em mi propia casa?

RAMBO: No te estamos atacando. Te estamos defendiendo.

ROCKY: Venimos a salvarte.

LLANERO: ¿Salvarme de qué, perros malditos?

ROCKY: ¡De tu patrón que te tiene esclavizado!

NEGRO: De tu patrón que se enriquece con tu trabajo.

LLANERO: ¡Suéltenme!

NEGRO: De tu patrón que está criando lobos.

LLANERO: ¡Suéltenme les digo! (TALAVERA 2010 p.223-224)

“realidade” que vamos usar nesta parte como contexto referencial do autor e não como um conflito epistêmico, mas sim para entender os movimentos do fantasma quando se manifesta. O sujeito tona-se cultural desde o momento em que tem contato com os outros, fato que Lacan chama de *Letra*<sup>155</sup> que será essa marca específica que o identifica como um sujeito e que pode pensar e sentir para se adaptar em diferentes circunstâncias. O corpo literário, para nosso caso, cria uma série de imagens que conformam esse fantasma do vazio que se repete, não só nas obras senão nos planejamentos teóricos de Talavera, pois ele escreve desde as bordas da cultura popular, da fronteira e as migrações com descrições específicas. Os corpos se enraízam em uma parrésia que se multiplica em visões e observações que podem resultar confusas e até caóticas. Dentro dessas possibilidades retóricas a repetição é evidente. Isso não implica que as propostas sejam de fragilidade epistêmicas ou estéticas do discurso, ao contrário estão marcando uma diferença própria de um aspecto regional e particular.

Existe aqui uma linha de percepção que cobre o trabalho de Talavera como escritor, diretor e ator, como comentamos na experiência de *Rompe-cabezas* de Antônio Zuniga. O fantasma está recoberto de experiências provenientes da *Letra* que nos fala Lacan, a qual pode fazer um tema se relacionar com outros corpos evidenciando a imagem de um corpo completo. Esse aspecto se articula com o espaço no qual o autor interage. Por exemplo, Talavera escreve obras de teatro ambientadas no deserto e na fronteira, apresenta para seus interlocutores e públicos esse espaço e eles também compartilham esses fantasmas dos corpos que estão no esquecimento.

Podemos complementar esta parte da articulação do fantasma na imagem do corpo desaparecido com uma ideia que trazemos da semiótica, a *corposfera*. Criada por Jose Enrique Finol (2020), teoria baseada nas *semiosferas* de Lotman que representam os fios de conexão de elementos em um sistema cultural, onde emergem uniões e desencadeiam uma série de ações específicas desde o ponto de vista simbólico. As *corposferas* serão vistas como unidades corporais que marcam uma série de sequências de valores e significantes para entrar em comunicação, o que permite mapear os corpos por identidades culturais específicas. Aqui as *corposferas* se adicionam às maneiras de permitir aparecer um corpo ausente, em sintonia com a possibilidade do interlocutor

---

<sup>155</sup> A Letra em Lacan a podemos revisar desde o seminário 18 onde ele especifica as características deste acontecimento humano desde a linguagem e o leva desenvolver uma série de categorias que vão desde o *Semblant* até a *Parlettre* que já revisamos com anterioridade.

compreender, sendo assim uma possibilidade de abrir novos significados no momento que se refletem uns com outros.

la *corposfera* (...) el conjunto de los lenguajes que se originan, actualizan y realizan gracias al cuerpo, entendido este como un complejo semiótico de numerosas posibilidades que requieren de una visión fenomenológica para su mejor comprensión. La *Corposfera* sería esa parte de la *Semiosfera* propuesta por Lotman y abarcaría todos los signos, códigos y procesos de significación en los que, de modos diversos, el cuerpo está presente, actúa, significa. (FINOL 2014 p.165)

Ao analisarmos a *corposferas*, entendemos que as companhias de teatro, assim como outros dramaturgos de Chihuahua, criam sobre o que o público vivencia e querem denunciar, articulam os fantasmas dos ausentes em conjuntos de corpos. O que nos indica que o fantasma permite construir um corpo ausente, mas está sendo interpretado e dá uma resposta ante o que está incerto.<sup>156</sup> Pela lógica podemos pensar que o público participa de um teatro que fala e denuncia.

As *corposferas* e suas conexões com o fantasma lacaniano projetam as imagens dos corpos ausentes em uma constante inovação, porque eles se adaptam com as dinâmicas culturais, o que nos indica que estas poéticas não são fixas, haja vista que os vazios, angústias, ansiedades e polifonias estão se manifestando em cada frase. Ao colocarmos esta teoria em uma montagem teatral, as implicações e motivos para que cada membro da equipe de trabalho participe, entendemos que todos estão unificados por interesses similares, seja por temáticas, abordagem política ou atividade econômica. Assim as *corposferas* são espaços simbólicos que se ativam permitindo de novo ver esse fragmento da triada corporal real/imaginário/simbólico que se recicla e se re-escreve. Em Talavera essas características se evidenciam no trabalho literário, onde coloca o tema

---

<sup>156</sup> Neste ponto é muito importante fazer uma chamada sobre o trabalho Gustavo Geirola sobre o diretor de teatro e o público, pois ele toma o *Discurso da Histérica* de Freud, e nesse lugar coloca o público, para permitir compreender as pulsões que esses corpos foram empurrados para entrar na sala de teatro ou para uma apresentação em qualquer espaço físico ou digital. Para S. Freud a Histérica procura buscar no outro o discurso que ela quer ouvir, teoria que ele vai afinar como uma forma de entender o paciente e sua permanente busca de falar só de seus interesses, então Geirola muda a categoria e em lugar de falar sobre um paciente coloca esta nomenclatura ao público, assim o diretor estará procurando uma temática específica para seu espectador. Exemplo: as inclinações do público em massa por espetáculos teatrais de comédias comerciais de franquias (muito comuns nos circuitos de produção de TV), musicais, stand up comedy, etc, em contraposição com espetáculos derivados dos conflitos diários como teatro do pânico, performances, teatro da posditadura, releituras dos clássicos com aspetos contemporânea, entre muitos outros. Mais info: GEIROLA, Gustavo. *El Director Y Su Público: La Puesta En Escena Y Las Estructuras Espectatoriales*. *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, Vol. 8, n.º 15, julio de 2012, pp. 231-54, doi:10.34096/tdf.n15.9012.

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/9012>

das migrações em primeiro plano, além de outras linhas de pesquisa próprias do norte como os conflitos das terras e a reforma agrária, mas dentro de sua concepção como diretor, em reproduzir os fragmentos da vida cotidiana com atores e atrizes que mergulham nos conflitos culturais e como ator que expõe a violência e a impunidade. Além de colocar em discussão novas formas de dramaturgia, como *Âmnios* (1999) que se desloca a ambientes digitais, o que Enrique Mijares chama de Realismo Virtual e que vamos desenvolver com mais detalhes no próximo capítulo desta tese.

O fantasma emerge e se transforma em um sistema de símbolos que definimos como *corposferas* para se comunicar com seu leitor ou espectador. Assim como em Talavera acontece esse fenômeno, também podemos ver em outras poéticas que coexistem no mesmo espaço, como o caso do Teatro Bárbaro, sob a direção de Luis Bizarro. Ele denuncia em cada uma das montagens as vivências na fronteira, igualmente Lunajero Teatro de Alonso Lopez, Telón de Arena de Perla de la Rosa ou os trabalhos de María Sanchez, confirmando mais uma vez a proposta de Susana Baez que nos indica que os teatristas do Norte não têm fixação com a violência, mas eles colocam a temática porque ela aparece em cada instante, e poderíamos justificar como esse universo dos corpos, que se enraízam como ausentes, emergem em cada trabalho.

Em uma entrevista feita para a Universidad Autónoma de Chihuahua no programa *Fundadores* (2014 min 14.24 a 16.50)<sup>157</sup>, Talavera marca um território de corpos que não tem certeza de seu destino, quando faz a comparativa de Édipo como aquele herói que, por conseguir uma resposta, pode inclusive mutilar seu próprio corpo. Ou quando menciona *La Bestia*<sup>158</sup> e coloca no centro esse sujeito que sobe no trem e fica no esquecimento dele mesmo, como acontece na obra *Líbranos del Mal* quando os *coyotes*, em sua fúria por atravessar a fronteira, se esquecem de seus próprios corpos, nomes e existências.

**b) segundo, a estrutura do fantasma.** O autor escreve imagens de maneira aleatória e depois coloca personagens e particularidades em cada obra mantendo como horizonte um conceito artístico que regularmente é sobre o conflito das terras na fronteira e as migrações. Para isso podemos ver como esse processo surge desde o mesmo contato com alunos e atores que o levam para afinar um estilo de fabulação repetitivo, o qual absorve o contexto e cria uma estrutura similar em cada criação. O

---

<sup>157</sup> Programa Fundadores da Universidad Autónoma de Chihuahua com Manuel Talavera, 14 de agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=eqL4PpVmkpk>

<sup>158</sup> Para maior info por favor revisar o documentário *La Bestia*, la tragedia de migrantes centroamericanos en México (2012) de Pedro Ultreras <https://www.youtube.com/watch?v=Ou8nVzKY5H0>

fantasma consegue perfurar desde o inconsciente o corpo real e se coloca dentro do imaginário e simbólico, para determinar sempre a estrutura linguística, as variantes culturais, e as formas de denúncia que estão focalizadas no deslocamento de migrantes. Inclusive na teoria de fabulação ele coloca sempre uma referência para o conflito histórico do Norte e os personagens de Pancho Villa e Zapata desde as primeiras obras históricas, além de se fortalecer em trabalhos como *Noche de Albores* que fala sobre essa população abandonada pelo estado, vítimas de um envenenamento das águas dos rios e que leva para um sacrifício. Assim, o marco que está focalizado nas terras, o leva a escrever a obra *El Clarín de la noche*, colocando como argumento o corpo feminino, na representação de Clara, que vai de militante para o sul pela mesma causa que foge do norte, como é a reivindicação dos ideais da Revolução Mexicana, mas aqui ela não chega, pois é assassinada na floresta antes de alcançar seu objetivo. Voltamos aqui para a imagem desta estrutura repetitiva de Talavera que regressa também para a ideia do pai, aquele que morre e será posteriormente suplantado por outros motivos políticos. Em *Líbranos del Mal* os personagens animalizados já correm pela fronteira tentando passar para os Estados Unidos, pois no seu próprio território estão sendo perseguidos com declaração de morte pelos novos proprietários da terra.

Nos casos mencionados, a estrutura do fantasma recai sobre esses corpos que criam mundos paralelos com uma imagem que desaparece e que é parte do que entendemos como um mecanismo repetitivo. Algo que, de acordo com Gustavo Geirola (2018), é resultado de um processo de criação que coloca uma série de aspectos e depois vai limpando até ficar no meio de uma poética definida, ou como nos indica Rocío Galicia (2022 min 36.31 a 39.25)<sup>159</sup> que as obras do *Teatro del Norte* sempre traduzem uma carga emocional e as linhas de pesquisa de uma condição política que ainda não foi resolvida e que muitos escritores estão refletindo sobre tais condições. Assim, o fantasma lacaniano que possui essa estrutura simbólica e imaginária, se coloca frente a diversas ferramentas de uma viagem que não tem um destino certo. Para isso, Hugo Salcedo (2021)<sup>160</sup> indica que dentro das poéticas do Norte a cultura *ranchera* sempre

---

<sup>159</sup> Primera colaboración entre Teatrulia y las Jornadas Manuel Talavera Trejo 2022, entrevista a Dra. Rocío Galicia. Link: <https://fb.watch/qf9smfZsj3/>

<sup>160</sup> Sobre essa ideia da cultura rancheira que fala Salcedo podemos encontrar em sua obra uma variada forma de exposição, inclusive recomendo ler a obra *La Ley del Ranchero* que trata sobre dois cowboys gays que fazem striptease como uma forma de se contrariar em uma cultura baseada no machismo como eixo vertical de autoridade. Salcedo desmonta o mito do macho estereotipado e questiona as estruturas tradicionais de educação e organização institucional do norte do México. Aqui um fragmento da obra *La*

regressa em procura de um espaço que pertence à região que agora está modificada, além de uma briga interna dos personagens para tentar reconstruir aquele passado no qual eles viveram.

Selfa Chew, dramaturga mexicana, em obras como *Odisea, a Ulises feminina*, *La Ilegala ou Rieles* (publicados em *Voces al Sol* em 2015) coloca a viagem na s suas obras como essa repetição de um caminho sem retorno. Como indica Enrique Mijares (2023)<sup>161</sup> existe uma variante de um corpo que nunca termina de fechar o que nos permite visualizar que o fantasma tenta se desmarcar desde a angústia e termina por aparecer o caráter sacrificial do escritor. Porém, o corpo ausente está sendo escrito em um ato de parrésia, que desencadeia uma série de confrontações com o ideal que, para Freud se reflete desde a auto-observação e a consciência moral que será a culpabilidade do autor por não determinar ser um elemento ativo na resolução do conflito sobrepasa, além de criar um sentimento de inferioridade. Porém vemos que nas obras sempre aparecem os habitantes das bordas, os que estão nas periferias e que não conseguem entrar em contato com as mínimas condições de vida.

**c) Terceiro e quarto, a lógica do fantasma e o universo do discurso**, tal e como indica Geirola ao trabalhar sobre as dramaturgias do crime, o conceito artístico do trabalho estará dividido por fios narrativos fragmentados, como aparece no texto de Perla de La Rosa, inclusive ela mesma faz um exercício com sua obra *King Tiger* (2019) composta de muitos fragmentos independentes que podem ser revisados cada um como único, mas quando se consegue levar a conformação completa ela fala de um corpo integrado em uma poética de vazios, silêncios e linhas que a travessam umas com outras. Assim o discurso conforma um corpo onde o significante se coloca no centro da discussão e se revisa para gerar novos significados que podem criar uma nova obra em cada leitura ou representação. Em Talavera essa ideia das cenas fragmentadas não aparece como elemento específico, mas ele deixa que seus trabalhos falem sempre os sonhos e pesadelos, deslocando desde o passado até o presente em um traço interminável.

---

*Ley de Ranchero* da companhia Lunajero Teatro sob direção de Alonso Lopez, na sala do Teatro Bárbaro em agosto 2023. <https://fb.watch/q9MRNbRwwG/>

As obras podem parecer labirintos que abrem novas portas para novos labirintos para permitir que seus espectadores desenvolvam um significado para cada elemento que está em discussão. Nesse ponto Jorge Alemán (2016, p.56-57) nos indica que a forma estilística resulta de uma apropriação dos nomes que neste caso seria de uma situação, que está evidenciando como um acontecimento, que para nosso caso o dramaturgo vai denominar e sublinhar, virando em novas marcas de identidades culturais ou de agrupamentos. Retornamos ao cinismo como ferramenta retórica da violência do verbo que se desloca em dois pontos, como o tempo inconsciente, como espécie de espelhismo da realidade e como uma dramaturgia da ausência, que resulta da falta de sentido. Sobre esse tema comenta Hugo Salcedo (2021) analisa ser um dos centros mais importantes do teatro del Norte. Mas para Jorge Alemán a consolidação destes três aspectos mencionados permite a criação de um discurso desde o vínculo amoroso (como explica Barthes sobre as pulsões que levam ao escritor para criar), mas que toda narrativa leva para um fim, o de se sentir ouvido, porém é inevitável a denúncia ao procurar dentro da realidade do sujeito que escreve e que em Talavera será constante.

JOSÉ: O antes e o depois são a mesma coisa. O mesmo gato, apenas chafurdando. Clara! Cara de lua clara! Aqui está José Juárez novamente! Ele vem perguntando pelo seu próprio nome! Você quer ter paz! Para onde foi o nome de José Juárez? Clara! Por que não colocaram meu nome na cruz? (*Olha para Pedro.*) Você conhece, Pedro Luna? (*Ele permanece em silêncio e faz o sinal da cruz.*) O teu ontem também se fundiu com o agora, Pedro de todos os sóis.

CLARA: (*Sonolenta.*): Vá descansar em paz, José Juárez. Eles vão fazer uma lápide para você e escrever seu nome nela.

JOSÉ: (*Ainda olhando para Pedro.*): Quando fizerem isso, não vão lembrar quem foi. É melhor você gravar na minha cruz, colocar meu nome bem gravado nela para que não se apague, para que não seja esquecido.

CLARA: Você está falando com ele?

JOSÉ: Ele não está mais lá. Eu já olhei nos olhos dele e não, não há ninguém lá dentro.

CLARA: (*Aproximando-se de Pedro com medo.*): Tio...

JOSÉ: Vou procurá-lo, deve estar vagando pelas montanhas.

CLARA: Meu Deus!

JOSÉ: Ele simplesmente deixou a fúria como um espantalho. E também te deixo o meu, cuidado para não esquecer.

Final sombrio. (TALAVERA 2010 p.379)<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> Texto original: JOSÉ: El antes y el después son una misma cosa. La misma gata, nomás que revolcada. Clara! Carita de luna clara! Aquí está otra vez José Juárez! Viene preguntando por su nombre propio! ¿Quiere tener sosiego! ¿Adónde quedó el nombre de José Juárez? Clara! ¿Por qué no pusieron mi nombre

O nome próprio que Talavera coloca para seus personagens fala deste espelhismo que nos abre a lógica do discurso. Clarita, em *El Clarín de la noche*, quer abrir um caminho prolixo, mas está na morte e ainda não sabe, Angélica, em *Mi Dulce Compañía*, um anjo que cai do céu para se apaixonar por um homem, será sua própria antítese, pois termina assassinando o marido. O corpo ausente fica ainda mais evidente com a denominação Rambo e Rocky, os coyotes de *Líbranos del Mal*, pois os homens tornam-se animais para atravessar a fronteira, colocando uma metáfora sobre as migrações e as causas que os obrigam a passar do outro lado do muro da fronteira. Também poderíamos falar de Trinidad (Trini), de *Amores de Lejos*, que regressa desde outro mundo como ressuscitado, mas seu corpo não está mais dentro do mundo que quer entrar, ou no caso de Olaf e Eva, em *Donde canta la gallina*, que fazem um cruzamento de tempo para que os corpos fiquem presos sem possibilidade de superar sua condição, além disso, muitos outros personagens que vamos nomeando neste trabalho.

Manuel Talavera se desenvuelve en ese multiverso en una suerte de libertad amplia y sin ningún tropiezo, que le permite trasladar al papel la experiencia de su mirada y enseguida volcar al escenario esa sabiduría del texto. (MIJARES 2018 p.44)

Na realidade esse fenômeno existe pelo que Talavera sempre vai ressaltado que são as vivências do sujeito entre a realidade que ele mesmo questiona, para isso regressamos para Jorge Alemán que agrega “*Mantenerse em uma causa sin idelizar implica soportar las apuestas sin garantias que toda causa conlleva al retorno de lo reprimido os la repeticion de lo mismo*” (2016 p. 31)

---

en la cruz? (*Mira a Pedro.*) ¿Lo sabes tú, Pedro Luna? (*Guarda silencio y se persigna.*) También a ti se te juntaron tus ayerés con el ahora, Pedro de todos los soles.

CLARA: (*Adormecida.*): Ya vete a descansar en paz, José Juárez. Te van a hacer una lápida y van a escribirle tu nombre.

JOSÉ: (*Sin dejar de ver a Pedro.*): Para cuando hagan eso, ya no se van a acordar pa' quién era. Mejor grábalo tú en mi cruz, ponle mi nombre bien grabadito para que no se borre, para que no se olvide.

CLARA: ¿Estás hablando con él?

JOSÉ: Él ya no está allí. Ya me asomé por sus ojos y no hay naide adentro.

CLARA: (*Acercándose temerosa a Pedro.*): Tío...

JOSÉ: Voy a buscarlo, debe andar vagando por el monte.

CLARA: [Dios mío!

JOSÉ: Nomás dejó su furia como un espantapájaros. Y yo también les dejo la mía, cuiden que no se la trague el olvido *Oscuro final.* (TALAVERA 2010 p.379)

Para Geirola (2018) esse resultado nasce de outro material, se refere a uma autobiografia, que evidencia Talavera nos mecanismos de fabulação, além de seguir procurando o ideal do Eu (Freud) como autoridade, evidenciando a decadência das instituições, além de descentralizar dos eixos econômicos mais importantes do território, que será primeiro o vínculo com as doutrinas econômicas e geopolíticas do México com a fronteira norte, e como segundo, transformar esses discursos particulares e regionais em um estilo literário e artístico permanente. (GEIROLA 2018, p.140)

**d) Quinto, a função da escrita além da linguagem.** Para Lacan o inconsciente atravessa o corpo e se espalha (seminário 20). Assim dentro do universo estético de Talavera esta visão retorna como parte de um discurso que cria a imagem simbólica de um corpo que reclama, pois consegue se liberar do fracasso da revolução social (GEIROLA 2018, p.149), a qual nunca aconteceu e que sempre aparece dentro do cotidiano do norte. Mas os trabalhos teatrais regressam neste ponto como uma pressão ao poder político que age na fronteira para problematizar o conflito econômico e o modelo neoliberal que transformou o campo em fazenda e a fazenda em indústria. Falamos aqui de um Talavera que descreve histórias que compõem um corpo literário que se desvanece em si mesmo, como *El Clarín de la noche*, onde a narrativa da resolução impossível como o triunfo da revolução Zapatista ou a devolução das terras, coisa que ainda não tem um desenlace.

AMELIO: Eles têm Rocky prisioneiro e Rambo está perdido, mas posso garantir que ele ainda está vivo e bem.

SENHORA: Aí estão os cães, aí estão os caçadores...

AMELIO: E continuarão lá até que seja necessário. Pronto. Não discuta mais isso. Entre em casa...

SENHORA: Mas...

AMÉLIO: Entre em casa!

SENHORA: Tudo que eu quero é que você entenda...

AMELIO (*tirando o cinto*): Você vai entrar? (*A senhora faz beicinho e corre para entrar em casa*): E você, Negrito, vai se recuperar logo, porque temos que resgatar o Rocky...

NEGRO: Sim, senhor.

AMÉLIO: Vou te dar um ossinho gostoso para você se sentir forte e amanhã acordar como novo, pronto para a caça.

NEGRO: E procurar Rambo...

AMÉLIO: Isso mesmo, meu bravo lutador. (TALAVERA 2010 p.242)<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Texto original: AMELIO: A Rocky lo tienen prisionero, y Rambo sólo está perdido, pero te puedo asegurar que sigue vivo y coleando.

SENORA: Allá tienes a los sabuesos, allá tienes a los cazadores...

AMELIO: Y allá seguirán hasta que sea necesario. Punto. No se discuta más. Métete a la casa...

SEÑORA: Pero...

A ideia da obra serve para colocar os fantasmas sob corpos ausentes não só na organização do território, senão no corpo punido que reflete sobre os seres humanos animalizados como em *Líbranos del Mal, os quais* cumprem uma função dupla. A primeira de anular o sujeito com discursos do animal e a vingança, mas aí estão inscritas as palavras Rambo e Rocky, em uma metáfora pela influência globalizada neoliberal do cinema dos Estados Unidos, além de colocar as figuras como selvagens nomeados sem sua autorização pelo dono da fazenda e agora vagam pelo deserto como uma palavra que é simplesmente uma imagem banal. O corpo desaparece do contexto e agora emerge como um barulho de um animal e ou como um delinquente que transporta migrantes do sul a norte, *Líbranos del Mal* permite a um corpo que mudou de simbologia que agora torne-se presente.

No segundo lugar fazer uma linha narrativa que coloca o que está na periferia como centro de atenção, caso que vimos em *Cancion de Cuchillo Parado*, do título anterior, mas aqui não são simplesmente seres que sobrevivem, são feras que agem contra tudo o que se move no deserto, com esse recurso literário Talavera se espalha no simbólico e imaginário do deserto e o desenha desde o violento, o agressivo e os corpos desaparecidos.

### 3.3.2 Corpos ausentes

Seguindo a linha do fantasma lacaniano, se abre a categoria clara do que é um corpo ausente como estamos aplicando essa teoria psicanalítica<sup>164</sup> dentro da poética de Manuel Talavera. Se as imagens que o autor delimita, além dos vazios que permanecem

---

AMELIO: Métete a la casa!

SEÑORA: No más quiero que entiendas....

AMELIO(*Quitándose el cinturón*): ¿Tevas a meter?(*La señora hace pucheros y corre a meterse en la casa*): Y tú, Negrito, te vas a recuperar pronto, porque tenemos que rescatar a Rocky...

NEGRO: Sí, señor.

AMELIO: Te voy a dar un sabroso huesito para que te pongas flerte y mañana amanecerás como nuevo, listo para la cacería.

NEGRO: Y para buscar a Rambo...

AMELIO: Así es, mi bravo peleador. (TALAVERA 2010 p.242)

<sup>164</sup> Resulta fundamental referenciar que estes métodos que vamos desenvolvendo está sustentado por uma linha de pesquisa que procura a existência de um corpo que descreve o cotidiano e cria um novo corpo, não só orgânico, senão cultural, e que a teoria triada de Lacan ajuda para ter um horizonte há aonde vamos nos orientar.

abertos, permitem ver essa representação dos corpos ausentes, formulamos três perguntas.

A primeira consiste em revisar as construções narrativas no teatro de Talavera, essa corporeidade que emerge desde diversos espaços e pontos de referência. Aparecem os corpos ausentes nas imagens literárias, na estrutura morfológica do texto, nas referências e argumentos do autor?

A segunda, o contato de Talavera com o contexto da cultura popular o obriga a desenvolver uma estética da repetição que compõe por elementos similares que trazem o estereótipo da região?

E, como terceira questão, a discussão sobre uma dramaturgia fragmentada cria um corpo polifônico para escutar as vozes dos fantasmas da fronteira?

O corpo reclama a sepultura pelo destino que tomou e agora não sabe como regressar ou talvez o corpo torna-se um animal abandonando da sua forma humana, então aqui vamos encontrara com uma delimitação que estará respondendo às três perguntas antes formuladas. Para Manuel Talavera em *El Clarín de la noche* as paisagens de imagens correspondem ao contraste deserto-floresta, mas com o mesmo destino, onde Clarita e os Sureño fogem dos militares, mas já estão mortos desde antes e ainda não sabem, são migrantes entre dois mundos. Curiosamente Talavera denuncia os problemas das terras em horizontal, é dizer que a situação do Norte se repete no Sul do país. A resistência do exército Zapatista de Chiapas que pode resultar de grande valor de organização contra os ruralistas.

Aqui não é uma simples polarização da descrição, senão que coloca mais um elemento como é o deslocamento dos habitantes do campo para indústrias. O universo *El Clarín de la noche* altera o sentido, pois faz uma réplica no norte com o pai de Clarita que enfrenta figuras que aparecem de noite cantando para ilhe avisar que morreu, para fechar com um encontro dos dois mortos e sem terras. Para Geirola pode ser a unificação de um sistema de imagos, explicados desde o espelho convexo de Foucault, onde a imagem que tem o sujeito sobre o outro, reflete sobre uma ideia de incerteza ao não saber onde está e o que aconteceu, então, o primeiro imagina ao segundo em um episódio ou fragmento de algo que talvez aconteceu, mas sempre com a ideia da violência.

Para Ileana Dieguez, em *Cuerpos sin duelo* (2016), as mulheres que moram na região do rio Magdalena, em Colômbia, recolhem os corpos que, a correnteza traz e

colocam um nome e roupas com a ideia de permitir que eles sigam seus caminhos e descansem em paz. Essas mulheres são vítimas, pois filhos e familiares morreram na guerra interna do país<sup>165</sup>, o que nos indica que essas imagens que retornam estão distorcidas por um novo imaginário de rituais que o sujeito cria e coloca um valor de corpo simbólico, como resultado tem-se uma comunidade que cresce com corpos inertes.

Los ritos realizados son prácticas generadoras de nuevas mitologías em las que el muerto es bautizado para “revivir” en otra historia, para devolverle una vida simbólica. Es el regreso de lo que se ha pretendido aniquilar, la construcción de una mitología que permite también sostener anhelos en torno a los afectos perdidos. Tales ritos podrían entenderse dentro del conjunto de prácticas funerarias que instrumentalizan lo que Elsa Blair ha denominado como “otras formas de expresión” u “otras narrativas de la muerte”(2004, XVII) en las que intervienen procedimientos ficcionales y estrategias estéticas. (DIEGUEZ, 2016 p.166)

Baseados nestes rituais que nos indica Dieguez podemos indicar que, no ano 2017, na publicação do segundo número da revista *Fronteras*, resultado das pesquisas feitas pelo *Proyecto Fronteras: Teatro em las Fronteras*, o pesquisador e performer

---

<sup>165</sup> Importante revisar o conto de Gabriel Garcia Márquez *El ahogado mas hermoso del mundo* (2011), - publicado em 1968, mas para efeitos da pesquisa usamos a publicação de 2011- baseado nos corpos que arrastra o rio Magdalena até o mar, além que no fio narrativo não fala sua procedência. Aqui os meninos jogam com um corpo na beira do mar e as mulheres decidem levar para a comunidade, onde elas o vestem e colocam um nome “Esteban”, para que ele não sinta que é um estrangeiro. A aparição do morto dá uma vida nova a um povo abandonado, que muda de ânimo e cores, permitindo ver que desde esse imaginário do luto a comunidade cobre a violência dos desaparecidos que são recorrentes na poética de Garcia Márquez. Esse corresponde a um dos múltiplos relatos baseado na guerra das bananeiras de princípios do século XX na Colômbia, que inicia com um corpo inerte e desenvolve uma sequência de ações que gera uma nova vida, experiência que podemos analisar como um corpo sem luto ainda mantém dentro do imaginário a presença deste como sujeito que precisa de contar sua própria história, sobre isso podemos revisar a Julia Kristeva em *Poderes de la Perversion* (1989), que fala de um corpo abjeto que tem uma série de fluidos e secreções que cria uma narrativa, para armar uma história que ainda pode ser estruturada dentro dos sujeitos que observam. Essa categoria dos corpos inertes que podem falar o encontramos também no trabalho *A Peste* (2001) Antonin Artaud sobre os corpos podres que criam uma nova forma de expressar e se conectam para se expressar ante seu observador, Categoria que posteriormente Deleuze e Guattari (2004) chamaram de *corpo sem órgãos* em uma proposta de justificar a *presencialidade* do corpo, desencadeando uma nova leitura desde sua própria decomposição orgânica em um discurso cultural. Sobre esse trabalho já trabalhei no artigo *Cuerpos sin Órganos o Realismo Digital*. (2021) sobre os corpos que se espalham ainda sem ter uma estrutura absolutamente orgânica e enviam informações desde a redes digitais. Mas regressando a García Marquez esse tema de um corpo que está inerte e cria uma grande comoção o encontramos em obras como *Un señor muy viejo con unas alas enormes* de 1968, *Los funerales de la mamá grande* de 1962, *Cronica de una muerte anunciada* de 1981 ou *Cien años de soledad* de 1967, onde os corpos inertes ganham um valor simbólico para expor as sofrimento que padeceram antes de morrer, mas o relato estará elaborado dentro do narrador que na maioria das vezes, não sabe a procedência do morto ou seu destino. Podem ler nesta bibliografia: García Márquez, Gabriel. *El ahogado más hermoso del mundo* en *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011, pp.47-54.

venezuelano Ender Rodríguez desenvolveu um trabalho de ação artística com as famílias dos refugiados na comunidade de La Fría, na fronteira entre Venezuela e Colômbia. Os participantes da ação são vítimas da guerra interna da Colômbia, perderam familiares em ataques armados. Nesse sentido as oficinas carregam uma linha de representação simbólica dessas vítimas e como são considerados colocando um valor a sua participação. Os resultados são fotografias de anulação dos corpos e aparecem os rostos dos filhos que suplantam a cabeça dos pais. O corpo do sujeito se anula, se apaga, para dar forma a um novo sujeito que não aparece. A voz do familiar constrói novos corpos simbólico que permite a eles falarem e denunciarem a seus agressores.<sup>166</sup>.

En tales experiencias, éstas se conectan estructuralmente con una realidad de cambio de manera continua, con seguimiento, con organizaciones o equipos multidisciplinares a la manera de intervenciones que pudieran conectar procesos artísticos simbólicos (expresivos y visualidades diversas) a procesos sociales sostenidos en tiempo y espacio. Y no como una mera, oportunista o irrespetuosa utilización o manipulación de los trabajos estéticos logrados por grupos comunitarios para fines personales o de búsqueda de “fama”, poder o status por parte del investigador, compilador o artista que hace algún tipo de intervención comunitaria o de cualquier tipo. (RODRÍGUEZ, 2017 p.10)

Efetivamente, nesse mecanismo de criação, Talavera trabalha os personagens que transitam entre os mundos dos vivos e dos mortos, sempre ressaltando a figura que provem da escuridão, ou a voz do deserto na noite, de um anjo que atravessa desde a luz para a sombra ou simplesmente de almas que vagam pelas estradas.

No campo do Norte do México a incidência do projeto neoliberal avança com maior força. A venda de terras de parte do estado para as empresas transnacionais traz como consequência o deslocamento obrigatório dos habitantes. A negativa destes a abandonar suas propriedades termina em morte ou desaparecimento. Conforme o *Seminario Permanente de Estudios Chicanos y de Fronteras (DEAS-INAH), Grupo de Trabajo “Fronteras, regionalización y globalización”* de CLACSO de 2022<sup>167</sup>, o fenômeno acrescentou as migrações no século XXI, e que hoje por compromissos

---

<sup>166</sup> As imagens do trabalho de Ender Rodriguez está publicado no ensaio *Hacia la No Frontera Entrecruzamiento “de quiebre” y re-configuración*, que está disponível no seguinte link <https://drive.google.com/file/d/1IPxzkdu7WGxGAtQiIOVxy483lptbf5HW/view?usp=sharing>

<sup>167</sup> Para acrescentar a informação sobre o Trem Maia, podem entrar no *Cuaderno 3 do Seminario Permanente de Estudios Chicanos y de Fronteras (DEAS-INAH), Grupo de Trabajo “Fronteras, regionalización y globalización” del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y Red Mexicana de Acción frente al Libre Comercio* coordenado pelo Dr. Juan Manuel Sandoval <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/249304/1/Cuaderno-de-Trabajo-3-act.pdf>

financeiros ante os credores do estado devem liberar espaços para a “modernização” como o caso do Trem Maia do sul, em Yucatán. Nesse contexto é preferível a contratação de trabalhadores estrangeiros, deixando a população indígena nas bordas para trabalhos informais e como beneficiários indiretos. É importante ressaltar a renda que produz a região, visitada por meio milhão de turistas diariamente. Aqui é onde a poética de Talavera entra de novo e Clarita acredita que sua luta serve para deter o processo de industrialização neoliberal.

SUREÑO: E por que você não deixa isso aí? (*Para Clara.*) Volta jogar terra nele e que fique aí.

CLARA: Não.

JOSÉ: Por que você não me joga vc, *pendejo*<sup>168</sup>? Porque nem mesmo pa' isso que você serve. Você tem sacos grandes e um coração fraco demais.

SUL: Por que não? Nós apenas sabemos disso. Ninguém precisa notar.

CLARA: Tenho que cumprir uma promessa.

SUREÑO: Para quem?

CLARA: (*ignorando o Sureño, dirige-se a Pedro e Paz.*): Querem vir vê-lo?

PAZ: Primeiro você tem que beber alguma coisa.

CLARA: Tenho que terminar o que comecei. (*caminha.*)

SUREÑO: Clara! (*Clara o ignora e vai embora. Pedro e Paz a seguem. O Sureño hesita e depois vai atrás deles. Ele para com medo.*) Volte aqui! Não faça isso comigo! Não faça isso comigo!

JOSÉ: Por isso eu não queria que ele soubesse. Este só vai nos atrapalhar. Mas quem acredita e prefere ficar embaixo do berço.

Escuro. (TALAVERA 2010 p.370)<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Pendejo: ofensa mexicana de grande ressonância, uma palavra usada simplesmente quando já não tem mais capacidade de diálogo.

<sup>169</sup> Texto original: SUREÑO: ¿Y por qué no lo dejan ahí? (*A Clara.*) Vuelve a echarle la tierra encima y ahí que se quede.

CLARA: No.

JOSÉ: ¿Por qué no me la echas tú, pendejo? Porque ni pa' eso sirves. Tienes las talegas grandes y el corazón enclenque.

SUREÑO: ¿Por qué no? Nomás nosotros lo sabemos. Nadie tiene por qué darse cuenta.

CLARA: Tengo que cumplir una promesa.

SUREÑO: ¿A quién?

CLARA: (*Ignorando al Sureño, se dirige a Pedro y Paz.*): ¿Quiéren venir a verlo?

PAZ: Primero tienes que tomar algo.

CLARA: Tengo que acabar con lo que dejé empezado. (*Se encamina.*)

SUREÑO: ¡Clara! (*Clara no le hace caso y se va. Pedro y Paz la siguen. El Sureño duda y luego va tras ellos. Se detiene temeroso.*) Vuelve aquí! ¡No me hagas eso! ¡No me hagas eso!

JOSÉ: Por eso no quería que lo supiera. Éste nomás nos va a estorbar. Pero quién quita y Prefiera meterse debajo del catre.

Oscuro. (TALAVERA 2010 p.370)

Em *Líbranos del Mal* os coyotes correm pelo deserto atravessando as terras abandonadas em um ato de vingança, eles consideram que a fronteira é só um espaço que lhes pertence no seu mundo. Talavera evidencia a figura de quem lucra com a passagem dos migrantes ilegais pelo muro, túneis e caminhos perigosos com a ideia de chegar aos Estados Unidos. Eles são vítimas de caça de quem os despeja de suas terras, os fazendeiros perseguem os coyotes e os humilham para fazerem o que eles decidam. Talavera aqui coloca em prática os quatro mecanismos de fabulação que desenvolve em toda sua obra, conforme estudos feitos por García Canclini: 1. O processo de assimilação e integração dos modelos externos; 2. Intensificação de recursos formais e estilísticos; 3. Renovação temática, e; 4. Processo de identificação ante a problemática viva do país, que posteriormente vai acrescentar, em 2016, com a inserção da metalinguagem desde o mitos, lendas, contos de caminho em sintonia com os discursos cotidianos. Talavera, na entrevista do ano 2014, fala sobre a procura de mitos universais colocados dentro da cultura rancheira para espalhar uma visão regional em mundial, como no exemplo do Édipo que desenha em *Noche de Albores* e *El Clarín de la noche* com a ideia sacrificial, na entrevista de Rocío Galicia (2018).

Otra de mis preocupaciones es la globalización, los campesinos cada vez son más pobres mientras unos cuantos se enriquecen. A mí me han marcado los objetivos no cumplidos de la Revolución Mexicana. Me duele la injusticia social. En *La madrugada*, de Juan Tovar se dice que la Revolución no murió de muerte natural, la mataron a mansalva. Siento que el teatro es un espacio para decir lo que otros se callan, como alguna vez dijo Enrique Mijares. En *Líbranos del mal* hablo de la invasión, el abuso de poder y claro, de la frontera. (TALAVERA, 2018 p.35-36)

Os corpos ausentes em Talavera, entram em discussão dentro de seus mecanismos de fabulação. Vamos encontrar na organização escrita das obras um primeiro ponto que será o processo de assimilação e integração dos modelos externos. Aqui Talavera opta por colocar uma mesma estrutura morfológica do texto, assim cria um cenário imaginário próprio que será como uma marca, desde um desajuste na estrutura de ordem da linha dramática: o filho que abandona a família, o marido que é infiel, a mulher que procura vingança, o espectro que vem do deserto coberto de miséria. Em *El Clarín de la noche* ele coloca a mulher independente que procura ser militante em diferentes regiões, Clarita vai para sul e deixa seu pai com as ameaças de ser

expropriado das terras. Ou talvez ele já morreu no momento de ela partir para se unir com o exército Zapatista.

Estrutura que encontramos igualmente em *La Vuelta*, *Amores de Lejos* e *Libranos del Mal*, que mergulha em uma conexão dos personagens em uma reivindicação do seu estado econômico e condição social. Um modelo que encontramos com autores como Victor Hugo Rascón Banda ou Emilio Carballido, além da referência direta ao universo de Juan Rulfo. Armando Partida (2018) indica que podemos encontrar um Talavera que se alinha aos clássicos, tenta não transgredir a forma morfológica do texto e que parece uma estrutura básica de um conflito que desencadeia um final entre as punições e os prêmios pelo valor colocado. Talavera vira totalmente e transgrede a cena com elementos fantásticos e movimentos abruptos de tempo e espaço, assim consegue desenvolver uma linha múltipla e divergente de várias histórias e diferentes finais.

Situaciones relatadas por Talavera a través de un discurso dramático metafórico, ligado estrechamente a la tradición de la narración popular, producto del cotidiano e imaginario regionales, que lo há caracterizado estilísticamente; abandonando del todo el costumbrismo, como lo señalara Enrique Mijares (PARTIDA 2018 p.75)

Essa é uma forma de desenvolver as dramaturgias de quase todos os escritores de Teatro del Norte, pois existe o questionamento da cultura conservadora em uma cultura vertical e tradicional de uma lei própria. Não fica aqui como uma estética do caos, mas sim como uma alternativa de falar desde outras versões dos fatos que relata.

No segundo ponto dos mecanismos da fabulação estão presentes a intensificação de recursos formais e estilísticos que Talavera usa para escrever e desenvolver as sequências e referências a outras obras e autores, como Enrique Mijares e sua influência nas obras:

Enrique Mijares me enseñó que la estructura puede aparecer por si sola una vez que estás escribiendo. Aprendí a relajar la mano, el diálogo; de pronto te das cuenta de que el personaje exige hablar por sí solo y no tienes que ser tú el que hable detrás de él. Aprendí a darle su palabra, a dejar que el personaje hable por si solo y no estar queriendo conducir o controlar lo que el personaje dice. Lo que quiero decir es que los personajes no tienen esa gramática estricta que uno les quiere imponer. Uno tiene que darse cuenta de que el personaje tiene su propia voz. Es muy feo cuando en teatro a través del personaje se

oye al autor, eso creo que no debe ocurrir, el personaje tiene su vida y le exige expresarse por sí mismo. (TALAVERA 2018 p.30-31)

Uma preocupação de Talavera era a de cair na repetição da forma, porém coloca elementos e tempos múltiplos para tentar não se estruturar, mas aqui vamos referenciar que Mijares vai delimitando o movimento de *Teatro del Norte*, também ele coloca normas para terem uma comunicação entre todos como o caso das temáticas e origem dos autores ou autoras que podem ser de outras regiões do país. Podemos mencionar alguns casos particulares como Selma Chew, Hugo Salcedo, Medardo Trevino, Perla de la Rosa, Jissel Arroyo entre muitos outros. Talavera entra nesse grupo de pesquisadores dramaturgos e mergulha em um estilo que vai diferenciar de toda sua produção anterior, como na obra *Libranos del Mal*, onde polariza a discussão dos homens que se transformam em animais ferozes e agressivos.

*Libranos del mal* es una obra muy distinta a todo lo que había hecho antes. En ese texto me atreví a enfrentar a seres humanos con animales y funcionó. Manuel Talavera no se había atrevido antes a hacer eso porque no había hallado el modo, porque muchas veces al escribir partimos de una concepción demasiado formal. En cambio, en el taller de Enrique Mijares arrancamos de definir: ¿de qué quiero hablar?, ¿cómo lo voy a decir? y ¿a quién se lo voy a decir?”. La trama se va estructurando conforme vas escribiendo, en cambio cuando tienes establecida previamente la concepción formal te limitas. Al tener una estructura previa, luego el trabajo consiste en ir acomodando cositas. En el taller de Enrique me sentí mucho más libre, sin miedo a soltar las ideas y emociones. (TALAVERA 2018 p.30)

No terceiro lugar vamos com a renovação temática, que consiste em procurar novas formas de se expressar, de criar uma narrativa na dramaturgia que não só fala de um conflito de fronteira senão que vai dentro dos personagens que questionam o contexto no qual ele vai se desenvolvendo. Aqui vemos que as obras vão desde as históricas que fazem referência a da Revolução Mexicana, até aquelas que internam nos problemas de violência doméstica ou educação familiar como na comédia *Mano Dura* (2006)<sup>170</sup>. As temáticas se desenvolvem desde uma particular criação de corpos que viram e refletem em outros, como *Libranos del Mal*, que são animais que falam e com

---

<sup>170</sup> *Mano Dura* foi apresentada pela companhia “TRASPUNTE TEATRO” do 7º semestre do curso de Artes cênicas da Universidad Autónoma de Chihuahua, no dia 11 de dezembro de 2014, sob a direção de Martín Hernández Molina. Podem ver no link: <https://tramoyam.blogspot.com/2014/12/dura-escrita-por-manuel-talavera-trejo.html>

trechos de grandes desconexões que ajudam para remarcar que esses coyotes são homens que perderam terras.

No ano 2006 se exhibe, em Chihuahua, o curta-metragem *Infierno Grande*<sup>171</sup> (2006), sob a direção de Octavio Gasca, em uma versão do romance de Alfredo Espinosa Aguirre de um fato real que aconteceu na fronteira. Os corpos dos incapacitados são abandonados no meio do deserto garantindo sua morte lenta e dolorosa, a imagem é de uma sequência de ações que repetem desde sempre no espaço árido que borda a fronteira, como um território estéril e sem lei. Os personagens serão o suporte do discurso como na obra de Talavera, são vítimas do isolamento e abandono sem uma estrutura legal que passa lhes acompanhar, estrutura de renovação que vamos presenciar em trabalhos de Angel Hernandez em *Padre Fragmentado em una bolsa* (2013)<sup>172</sup> que diz que *el texto no pretendía hacer apología de este dolor, sino indagar, mediante una investigación que sostuve entre familiares de personas ejecutadas, el modo de entender las etapas sucesivas de la vida frente al derecho de tener un luto*, igualmente Hugo Salcedo em *Musica de Balas* (2011) e *Winter\_Invierno* (2002), Antonio Zuniga *Rompecabezas* (2007), Perla de Rosa *King Tiger* (2019), autores que colocamos como referentes de um universo maior.

E como quarto motivo, a conexão de Talavera com as problemáticas do país, pois todas as peças dramáticas revisam os aspectos violentos. Como diz Enrique Mijares, não podemos simplesmente colocar um jogo poético sem nos comprometer, pois desde a chegada dos espanhóis a briga pelo território será colocada no primeiro plano, além de passar pela Independência do México, e a expropriação pelos Estados Unidos no século XIX, além de uma reclamação constante da revolução mexicana, no século XX, que atentou contra ela mesma e que simplesmente ficou atenta a manter vivos interesses de caudilhos regionais. Para encerrar, nos últimos anos do século esse abandono político do centro, permitiu a articulação de fatos violentos como medida de controle da população, que inclui a construção do muro na fronteira, a impunidade contra o narcotráfico e os desaparecimentos dos migrantes ilegais.

Estos y estas oficiantes del teatro fronterizo, conscientes de que tanto la dramaturgia como la dirección son acciones de la mirada,

---

<sup>171</sup> *Infierno Grande* (2006) Dirección: Octavio Gasca. Atuam: Joaquín Cosío, Juan Manuel Bernal, Giovanna Zacarías, Antonio Zúñiga, Evangelina Martínez. Produção: Instituto Chihuahuense de la Cultura. Link do filme Infierno Grande: <https://www.youtube.com/watch?v=1VthfjP49rA&t=2s>

<sup>172</sup> Texto online para ser descarregado: <https://www.archivoentreguerras.com/padre-fragmentado>

apropiación y reinterpretación de la realidad circundante, inestable, volátil y efímera, que se antojaría inasible, en caso de que no mediaran los recursos de la virtualidad hipertextual que cultivan con pericia los hacedores del teatro en el norte de México. Construyendo sus textos en la abundancia de opciones y la multiplicidad de posibilidades, frente a un dilema matriz dado, en espera que el director implícito en toda obra dramática, casi siempre la misma persona que los escribe, encuentre suficiente tela de donde cortar con tal de realizar el concepto de puesta en escena que mejor le convenga. (MIJARES, 2018, p.43-44)

Talavera acrescenta um novo elemento de fabulação que será mais uma ferramenta literária que se identifica como metalinguagem, revisa elementos do inconsciente de todos os que criam e reproduzem o cotidiano com imagens de lendas, mitos, Santones, contos da estrada, além da continuidade de uma cultura popular. Esse fenômeno Paulo Fabri denomina como semiótica sincrética que empurra os artistas a se apropriarem de elementos culturais e transforma-os em espaços complexos de símbolos que criam a metalinguagem. Termo que, para Iris M. Zavala consiste em *ler entrelinhas*, ou desvelar o fantasma.

### **3.3.3 Final do corpo ausente?**

Ainda faltam muitas obras para revisar e analisar desde nossa ferramenta epistêmica, pois ela pode gerar uma discussão sobre as perspectivas temáticas, além de se posicionar desde a interdisciplinariedade na que está baseada completamente a pesquisa desta tese. Assim, poderíamos dizer que Manuel Talavera desenvolve uma linha estética e poética atravessada pelos corpos ausentes dos migrantes e dos conflitos internos da fronteira norte do México, mas também é muito importante ressaltar que ao pertencer ao movimento de *Teatro del Norte* ele coloca uma nova visão particular, desde o espaço que habita, e faz uma revisão crítica dos contextos culturais e políticos que traz como consequência a exacerbação da violência. Nesse sentido encontramos um autor que mergulha nas variações culturais criando uma teatralidade que ressignifica e evidência os conflitos de espaço e história, regressando para esses corpos sua voz e uma possibilidade de consolidar um teatro que nasce e é assimilado pelos habitantes da fronteira. Assim podemos fechar este capítulo três, e deixar aberta as dúvidas e outras inovações para novos pesquisadores. Por enquanto abriremos um quarto capítulo onde Talavera experimenta uma nova fronteira, a digital, que de acordo com Enrique Mijares

é uma categoria de Realismo Digital, para ver esses corpos em outras fronteiras e sua constate inovação, tal e como indica o mesmo Talavera nos mecanismo e fabulação.

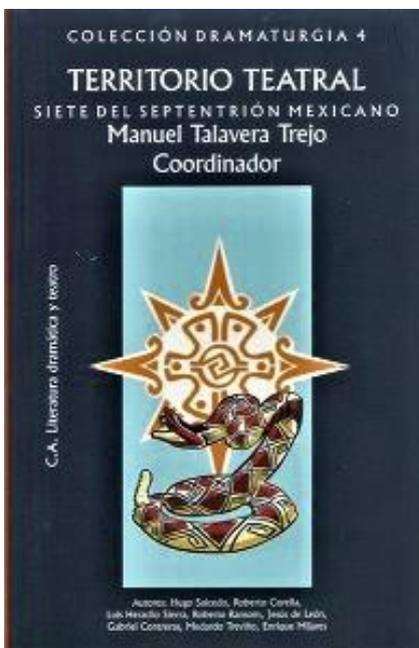
## CAPITULO 4

### METALINGUAGEM, UMA PROPOSTA DE TALAVERA

*Aunque también hay quienes siguen explorando territorios conocidos;*  
*Manuel Talavera*

*El cuerpo humano está en movimiento,*  
*orientado y expandido en relación a los*  
*planos espaciales. En él, lo orgánico*  
*y lo mecánico se acoplan.*

*Rocco Mangieri*



**Figura 20** Capa do livro **Territorio Teatral (2013)** coordenado por **Manuel Talavera**.

Em Março de 2020, a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou uma pandemia global devido ao vírus Covid-19, resultando na implementação de medidas sanitárias drásticas para conter a sua propagação, incluindo o confinamento doméstico e encerramento das fronteiras nacionais. Este novo panorama de isolamento social acelerou as possibilidades de aplicar sem controle um modelo económico e financeiro neoliberal. Dessa maneira facilitou uma troca virtual que hoje observamos com maior força, ou seja, através de ferramentas e plataformas digitais, a incidência de políticas públicas e de cuidado do estado diminuíram na maioria dos países da

América Latina –que será nosso espaço de estudo-. Os corpos, isolados pela pandemia, só tenham como espaço de convivência suas casas, e recorreram às redes digitais como única forma de expressão e comunicação, tentando realizar as atividades que até aquele momento eram presenciais. No início, a situação marcada pela incerteza gerou elevados níveis de ansiedade, mas com o passar dos dias foi surgindo a criatividade e as suas formas de adaptação a este novo contexto global.

Vinte anos atrás, especificamente 1997, Manuel Talavera, desde suas teorias de teatro de fronteira, visualizava uma forma de fazer teatro em uma via inovadora usando

as novas tecnologias<sup>173</sup>. Publicou um artigo titulado *El Teatro del Norte ante la modernización* onde começa a expor os mecanismos de fabulação, levando para uma reflexão sobre a *Metalinguagem* derivada de uma metateatralidade, que se refere a esse processo de adaptação dos artista ante as constantes mudanças nas manifestações da cultura popular “*la renovación concebida como actualización de viejos temas: también puede hablarse de un metalenguaje que comprende o trata de comprender al cinematógrafo, los mitos literarios y teatrales*” (1997 p.32). Neste termo ele desenvolve o que será sua ideia conceitual de formas de elaborar um discurso estético, além de apontar sempre na elaboração de um contexto que seja parte de sua vida cotidiana, o que nos permite ver que os métodos e técnicas de criação estariam sempre veiculados pelos movimentos que vivenciava.

Porém, compreendemos que a produção teatral sempre foi centro de pesquisa para compreender como esses corpos, se abrem na presencialidade e na proximidade (GEIROLA 2021), o que para Talavera será esse uso de novas tecnologias e inovação dos dispositivos cênicos. Assim a poética teatral baseada no corpo ausente como consequência da violência cotidiana no Norte de México, agora será revisada desde os diferentes meios para chegar até um público, que vai estabelecer suas próprias regiões e suas particulares maneiras de interagir com a arte.

Não é casualidade que todas as obras teatrais de Talavera, além de manter a estrutura morfológica do rompimento das cenas, de experimentar com os flashbacks ou de descrever vozes que regressam do outro mundo, são a suma dos mecanismos de fabulação que ele coloca para a discussão, mas acaba abrindo a possibilidade de buscar uma *metalinguagem* que corresponde a seguir o fio do objeto observado e a realidade que o sujeito estaria sentindo. Essa teoria consta na dissertação de mestrado intitulada *Filosofia del drama. Conocimiento y verdad en la experiencia teatral* de 2012, especificamente no capítulo quatro (4), baseado na revisão dos mitos e como eles se projetam na forma estilística do escritor ao incorporar as inovações da cultura popular: “*De esta manera la realidad es trascendida por el teatro mediante su lenguaje que es metalenguaje de la vida, que es fuerza comunicativa y magia*” (TALAVERA 2012 p.144). Talavera espalha mais sua percepção sobre as configurações dos corpos literários e poéticos, analisa os ajustes na experimentação de

---

<sup>173</sup> Sobre o tema da inovação tecnologia vamos regressar para Enrique Mijares em 1994 cria o conceito de Realismo virtual, que revisaremos profundidade neste capítulo.

temas que estão cada vez mais vinculados com inovações tecnológicas, além de coexistir com uma carga história que está depositada no inconsciente dos artistas.

Podemos ler múltiplos depoimentos sobre a experiência de atores que trabalhavam em conjunto com seu método de criação<sup>174</sup>, mas aqui o foco está em seguir essa teoria que Talavera chama de metalinguagem e que se torna posteriormente em *verdade cênica*. A mesma será reforçada com uma sequência de afirmações como no prólogo de livro *Territorio Teatral, siete del septentrión mexicano* de 2013, onde explica a percepção e a ideia de um teatro localizado dentro da categoria –que ele mesmo questiona- e ressalta que as construções narrativas dos dramaturgos ao definir limites para outras fronteiras em outros espaços, com tempos muito complexos, “*toda literatura dramática (...) pone en juego las fronteras entre dos géneros literarios, un reto para el director de escena lograr un buen espectáculo a partir de un texto donde predomina el relato*” (2013 p.14). Por isso cada obra que vamos revisando são elaborações discursivas que Talavera persegue desde sua própria práxis teatral, dentro e fora do cenário.

Tal prática está exposta no artigo *Procesos creativos y verdad escénica*, que publicamos em 2018, para o número especial da *Revista Frontera*<sup>175</sup>, no qual abordamos sobre os motivos que inspiram os processos criativos e compromissos dos artistas com a renovação de conceitos artísticos e os dispositivos cênicos para ver e expor sua realidade subjetiva. Observamos que Talavera coloca no primeiro plano a percepção de uma verdade e uma realidade particular dentro da produção do *Teatro del Norte*, que se caracteriza por temas similares, mas ele entra em um caminho de maior elaboração dessa metalinguagem que se traduz nos conflitos dos sujeitos com o contexto, além de incluir a tecnologia.

Talavera, coloca a ideia de se observar em toda sua produção teatral, e permite entender esses corpos artísticos da dramaturgia como uma amalgama de textos, ideais e fricções, incluindo as inovações tecnológicas. Assim a *metalinguagem* permite decifrar as repetições de frases e personagens, além das aparições do fantasma lacaniano.

---

<sup>174</sup> Na edição especial da Revista Fronteras os depoimentos dos métodos de trabalho são desenvolvidos por artistas que trabalharam por muitos anos com Manuel Talavera nos diferentes grupos que se formaram na Universidad de Chihuahua, assim podemos encontrar os nomes de Mabel Morales, Laura Doci, Raul Valles, Luis Heraclio Sierra e Rosa Maria Saenz. Podem revisar no link: <https://fundacionproyector9.wixsite.com/proyectorfronteras/fronteras-ne1>

<sup>175</sup> Texto inédito facilitado pela Mtra. Rosa María Saenz, esposa de Manuel Talavera em 2018 para a publicação do número especial da Revista Fronteras, que posteriormente seria publicado no livro *La puesta en escena y el espacio teatral* (2018) coordenado pelos professores Roberto Ransom Carty y Raúl Valles González da Universidad Autónoma de Chihuahua.

Também podemos abrir três eixos de discussão: primeiro, a estrutura interna das obras; segundo, os conceitos do autor; e, a terceira, os contatos e retornos dos atores/leitores/espetador com as obras.

Essa ideia vai se configurando em toda a sua produção. Neste capítulo vamos ver algumas teorias que dão suporte a sua pesquisa. Assim, a *Metalinguagem* permite ler “entrelinhas” – termo que falamos no capítulo anterior- dentro do contexto da obra, que nos leva a duas formas de ver a criação teatral. A primeira sobre como Talavera concebe um teatro desde o aspecto interno e organização discursiva e, outro, aspecto externo, na construção do corpo simbólico da obra.

Para Talavera o aspecto interno está nas linhas discursivas que obrigam o interlocutor a entrar no seu universo artístico, com marcas específicas, ressaltando nomes próprios, lugares comuns, palavras da região e formas morfológicas aplicadas no texto. E no aspecto externo esse relacionamento com outras representações que se subdividem em múltiplos elementos imaginários e simbólicos, como são os silêncios e barulhos, espaços em branco ou na mesma montagem com músicas que constituem uma nova imagem. Sobre isso aparece em 1999, a obra *Amnios* (1999), onde vemos um Talavera ainda mais experimental, tanto com espaços anacrônicos quanto com corpos fragmentados que falam. Cabe destacar que, além de ser uma obra publicada há mais de 24 anos, ainda se relaciona com os conflitos atuais de mundos, onde impera a falta de autoridade do estado e permite o sequestro de crianças e mulheres por parte dos grupos criminosos. Assim vemos uma *Metalinguagem* que entra na renovação do discurso e as imagens se colocam no primeiro plano para se inserirem em um conflito.

Para reforçar essa reflexão vamos destacar uma proposta teórica importante para o Teatro Mexicano, porque no final do século XX o pesquisador mexicano Enrique Mijares, propôs uma maneira de perceber o fenômeno da violência na era digital dentro do teatro. Aparece então um conceito que ele chama de *Realismo Virtual*, (MIJARES, 1997 p.101)<sup>176</sup>. Refere-se a recursos tecnológicos, além de aplicação de estilos contemporâneos de escritura. Entre os recursos podemos mencionar a inserção de e-mails, imagens digitalizadas, questionamento da estrutura dramática, além de fazer a análise das formas como os artistas se misturam com os acontecimentos que vivem.

---

<sup>176</sup> Um dos aportes relevantes de Enrique Mijares consiste em colocar uma categoria ao teatro mexicano de fronteira, além de delimitar o Realismo Virtual já em 1997, termo que vai se renovando com os trabalhos posteriores e que confirmamos com a palestra de 2023 sobre o teatro feminino

Tais elementos contribuem para justificar a existência do texto *Amnios*<sup>177</sup>, de Manuel Talavera, de 1999, publicado em 2008. Nesta obra consegue avançar sobre os conflitos de fronteiras, atingindo maiores complexidades como por exemplo o desaparecimento de crianças, em um mundo onde tudo se perfila na internet, além de ficar em espaço sem fronteiras físicas, deixando a liberdade do sujeito para combinar sonhos, tecnologia e uma paisagem pós-apocalíptica.

Cabe destacar que na década dos 90, a internet ainda estava sendo testada e se mostrava como uma inovação para as comunicações, porém, vemos um Talavera que se coloca dentro de um parquinho isolado, abandonado, com personagens perigosos e extraídos de notícias de jornais. Eles recriam sua vida nesse espaço perigoso usando o tempo em paralelo e, permitindo para o leitor, fazer as conexões livres sobre a temática que inclui sequestro de crianças, mortos colocados no lixo, venda de órgãos, tráfico de mulheres. E deixa nos finais de cada cena elementos que o espectador pode considerar como desenlaces imaginários. Mijares nos diz que:

*Amnios* se ocupa de reflexionar acerca de la heterogeneidad de los personajes, seres humanos que se desdobl原因 en múltiples opciones proporcionando al lector/espectador la posibilidad de sumarse al fenómeno teatral aportando sus propias experiencias y dilucidando sus propias conclusiones. La acción tiene lugar en el parque de una ciudad fronteriza –frontera no sólo geográfica, cultural o racial, sino de tiempo, frontera de las postrimerías– donde no hay verdor ni señal de naturaleza, sino un cada vez más común paisaje de basura. ¿Residuos radiactivos? ¿Cadáveres de jovencitas misteriosamente asesinadas? ¿Cementerios de desaparecidos ejecutados? ¿Es el último día del milenio? ¿La carta profética de la Gran Cegadora? ¿El instante del cambio? ¿El momento en que todo termina para que todo principie? ¿Nostalgia del vientre materno? ¿Retorno a la semilla u oportunidad postrera? (MIJARES 2018 p.48).

*Amnios* nos permite mapear a corporeidade que procura Talavera ao vivenciar o acontecimento artístico teatral por meio das plataformas tecnológicas, disponibilizadas pela internet ou em espaços sem definição física, o que poderíamos relacionar com o chamado *teatro pandêmico* ou *pós/pandêmico*, de acordo com a percepção de cada

---

<sup>177</sup> De acordo o gestor e diretor chihuahuense Martín Hernandez Molina *Amnios* de Manuel Talavera foi montada por el grupo Saltimbanqui Teatro de Hermosillo (Sonora) sob a direção de Julio Patricio com a atuação de Imelda Figueroa (La mujer) e Rodolfo Figueroa (El dulcero) em setembro de 2009. No programa de apresentação da obra o diretor escreve: “Una obra que retrata la realidad actual de nuestro país, principalmente en la franja fronteriza con los Estados Unidos. Tal vez después de verla coincidamos en que no importa lo que pase, la esperanza muere al último”. Texto do Blog de Martin Hernandez <https://tramoyam.blogspot.com/2009/09/los-tres-pelos-del-diablo-dirigida-por.html>

leitor. Mas vamos nos aprofundar nas formas como os corpos aparecem em uma metamorfose acelerada quando, expostos através das plataformas digitais da Internet, permitem criar uma nova poética de imagens -sobre esse tema abriremos uma seção mais tarde-. Entendemos que a arte se adapta a circunstâncias adversas como guerras, tragédias naturais e pragas, como uma espécie de linguagem única.

#### 4.1. Corpos que se atualizam?

Em primeiro lugar, existe uma preocupação histórica com o teatro e a sua adaptação a estas dinâmicas acima mencionadas, razão pela qual nos concentramos no conceito de *corpo fronteira* (DEL VAL, 2006), o qual nos ajudará a compreender que existe uma composição teatral (dramatúrgica e de montagem) que cria um longo caminho, além de um simples contrato para entrar na sala, ou ler o texto (pode ser qualquer outro espaço), o que nos leva a discutir aqui sobre as formas de ativar as *pulsões do corpo* (Geirola 2021) e a forma de recebê-las e trocá-las.

Em segundo lugar, vemos que existe um excesso de teorização sobre os corpos integrados em plataformas digitais, mas aqui, abordamos os conceitos de *realismo virtual* de Enrique Mijares (1997) que, desde o século passado, tem esta preocupação em compreender os elementos tecnológicos do digital que se integram ao acontecimento teatral, tanto na dramaturgia como na encenação, e oferece um caminho com elementos específicos, para rever a poética deste lado do continente. Da mesma forma, encontramos outras definições como *Arte Viva Digital* (2020) de María Sánchez e Alberto Lomnitz ou *Filme dramático* (2021), de Perla de la Rosa, entre muitas outras, enfatizando esta epistemologia, onde a virtualidade está latente como uma ferramenta que não pode ser ignorada, mas pode ser uma constante do imaginário que foi construído nos últimos trinta anos.

Para exemplificar vamos ler a introdução da obra *La Puerta en el muro* (2013) de Enrique Mijares, pois ele coloca elementos criativos como parte de uma teorização teatral contemporânea:

Guía práctica para lecturas recomendadas:

1. El texto tal cual (La puerta en el muro)
2. El texto total en orden invertido (Reversible)
3. Únicamente las tituladas "Las puertas de la percepción" del 1

- al 8 (Murmullos desde el umbral)
4. Exclusivamente las escenas de título diferente a las de! apartado anterior, en el orden establecido (Salto al vacío)
  5. Cualquiera de las dos sugerencias anteriores en orden aleatorio.
  6. Sólo un fragmento cualquiera, susceptible de autonomía o microdrama.
  7. La selección y el orden que al lector le apetezca.
  8. La selección y el orden que diseñe algún improbable director.
  9. Sólo la cuarta de forros . (MIJARES 2013 p.225-226)

Efeito dramático que Mijares experimenta com uma sequência de instruções para o leitor<sup>178</sup>, igualmente entendemos que é o resultado de experimentação de espaços atemporais e de focar na compreensão do sujeito leitor que pode seguir a ordem sequencial do texto escrito como também pode manter a atenção de acordo com a pulsão que deseje. Sobre essa estrutura narrativa podemos expor as propostas de um teatro “Pos-dramático” como nos indica Hans-Thies Lehmann (2007), ou de uma “Narraturgia” segundo Sanchís Sinisterra (2012), que sugerem ler os corpos polifônicos desde barulhos narrativos que mantêm um conceito específico, o que nos leva para procurar esses corpos fronteiras que se abrem a outras formas estéticas.

#### **4.2. Corpos Fronteira.**

Para iniciar esta parte é necessário compreender que as artes cênicas partem única e exclusivamente do corpo do ator/atriz que é narrado no espaço. Para Talavera (2018), nas formas de escritura e montagem, se deslocam em um contato direto com sua equipe de trabalho. Por isso, devemos rever os pontos de conexão que nos falam sobre a corporeidade e como eles se relacionam, ou seja, cada um dos sujeitos em seu espaço busca determinadas ações e movimentos para ativar a observação do Outro. Nesse sentido, a discussão se baseia em uma complexidade epistemológica que se refere a um corpo e suas redes de informações simbólicas dentro de um contexto cultural.

Os corpos no espaço estabelecem sua corporeidade, a forma como o conteúdo é interpretado em uma narrativa específica. Isso depende dessa imersão nos valores culturais que o coabitam pois, segundo Jacques Lacan (2009), o corpo é uma série de

---

<sup>178</sup> Uma autora que podemos mencionar como referente de uma nova dramaturgia mexicana é Fernanda del Monte com a obra *Palabras Escurridas*, que fue Premio Airel de Teatro Latinoamericano em Toronto, 2013 e posteriormente publicada pelo editorial Paso de Gato em 2014, outras obras da autora: *Centro-periferia y viceversa*, *El eco de su voz*, *Placebo*, *La rebelión de las sombras y otros cuentos*.

órgãos que se movimentam diariamente. De forma biológica respira, se alimenta e vive, composto por tecidos, órgãos, fluidos, ossos, localizados em um espaço específico, nesse sentido o corpo será físico. Mas quando entra em contato com outros, os sujeitos encadeiam uma série de valores culturais, significantes complexos, baseados na linguagem para se referirem ao Outro.

Siendo que el texto literario ha perdido jerarquia frente a la puesta en escena y que, ante el espectáculo, el sujeto espectador es responsable de su propia experiencia emocional e intelectual, podría creerse que el texto posdramático no es apto para la lectura; pero resulta que ante un lector, tal literatura, despliega su total autonomía. (TALAVERA 2013 p.13)

Talavera começa a procurar a *Metalinguagem* no seu processo de pesquisa e de conceitos artísticos, então, aqui falaremos do *corpo fronteira* (Del Val 2006), pois se levanta uma interrogação sobre esse corpo que muda desde o texto até a performance na cena, o que nos deixa em evidencia que o corpo experimenta uma mudança em sua estrutura perceptual e cognitiva, onde emerge sua corporeidade, fica evidente o “ser” e o “existir” do corpo em relação ao Outro. Os significantes para Talavera terão a função de adentrar o imaginário do sujeito e compreender que existem outros corpos coabitando e emanando aquelas pulsões. Para Jaime Del Val, o *corpo fronteira* também será esse corpo expandido que está conectado pelas relações de necessidades da linguagem, por isso se concentra nas formas de comunicar, assim, mergulha nas manifestações da arte digital que vêm se manifestando. Tal e como indica:

El cuerpo frontera es cuerpo-instrumento, campo de fuerzas comunicantes, cuerpo intensivo, cuerpo sin órganos. No es un cuerpo abstracto, sino uno que se redefine permanentemente en la frontera de la inteligibilidad, que baila en las múltiples líneas inciertas de su especificidad. Es un cuerpo multidimensional y abierto a múltiples procesos especulares, de traducción y transducción, de corporeización (DE VAL, 2020, p.38).

Essa definição de Jaime De Val nos conduz para o jogo entre o corporal e o cultural, onde um depende do outro para levar ao simbólico, como explica Gustavo Geirola (2018). Uma vez que os corpos estão entrelaçados como fibras de uma imensa rede de significantes que se agrupam, por isso a corporeidade estará sujeita aos impulsos de interação entre cada um dos sujeitos interagentes. O ator/atriz desenha seu corpo no espaço de acordo com as premissas que considera necessárias, dependendo do caso, que

podem ser desde as instruções do diretor, do público ou das ideias que lhes são apresentadas no momento de ativar sua criatividade, sua interpretação. No caso de Talavera, o que vai vivenciando se converte em material de renovação de cada obra escrita ou dirigida.

El cuerpo, es, además, el punto central de muchas técnicas de formación actoral y danzante. Las artes vivas como el teatro no pueden prescindir de él. Pero ¿qué es un cuerpo en el teatro? A una simple observación se puede afirmar que hay cuerpos sobre el escenario y otros cuerpos contemplándolos. (GEIROLA 2021 p.78)

O corpo em estado de criação é o resultado da aprendizagem, daquela consciência e carga de informação que o acompanha desde o seu primeiro contato com a linguagem, que faz parte da sua própria história. Podemos trazer como referência as contribuições de Boris Cyrulnik (2020) sobre o processo de corporeidade apreendido pelo sujeito a partir de seus primeiros encontros com a linguagem. Tudo depende da linguagem que exige interação com o Outro. A criança é induzida pela sua necessidade de sobrevivência para se alimentar, nesse sentido, ela utiliza sons e sinais do corpo, criando sequências e ações significativas que são encadeadas para sinalizar uma ideia específica de suas necessidades.

Desta forma Talavera espera gerar um espaço para fazer uma performance e encadear um discurso, onde revelará a sua linguagem corporal e transformará os seus gestos numa série de significantes. Esse deslocamento no espaço é o corpo fronteiro, amplia seu espectro de ação e reage ao contato com o Outro, independentemente do meio para chegar a esse ponto, ou seja, se é presencial ou de proximidade (GEIROLA, 2021). O corpo é ativo, gerando uma energia particular que podemos vivenciar desde a internet.

#### **4.3. Linguagem corporal como dispositivo de criação em Talavera**

Para Talavera é importante escrever as obras no coletivo, por isso o que estamos lendo são *corpos fronteira*, interagindo entre si, e localizam-se na linguagem como ponto fundamental, daí a apreciação entre o verbal e o não verbal revelará um todo, o que corresponde ao que explica Jaime de Val (2006) de que noventa e oito por cento da comunicação é não verbal. O pesquisador propõe a existência de um corpo fronteira que

se expande por linhas que independem da proximidade e se situam num espaço onde o Outro tem a possibilidade de reagir a cada impulso emanado, a Internet, por exemplo. O *corpo fronteira* será este resultado da interação cultural do significante de diversas mídias, o que nos diz que no caso da arte digital o corpo se transforma em um significante que se projeta no Outro. Exemplo dessa situação são os performers que vivenciaram a realização de festivais e exposições através da plataforma YouTube, pois ela incentivou a participação de uma dezenas de artistas de regiões diversas do planeta, utilizaram ações e ferramentas para se descreverem no espaço. Assim assistimos a horas de propostas sobre o significado das ações, colocando-se, em cada caso, a presença em julgamento devido à proximidade e os corpos romperam as próprias fronteiras para se ativarem em outras linhas de comunicação.<sup>179</sup>

Se trata de una "des jerarquización de los dispositivos teatrales contemporáneos" en la cual el texto deja de ser el componente principal para dar paso a la pluralidad de lenguajes escénicos, particularmente el de las artes visuales. (TALAVERA 2013 p.13)

Para Talavera as artes já se inserem nesses cenários há muito tempo, por exemplo, desde o próprio surgimento do teatro radiofônico, do teatro televisionado, das fotonovelas, das radionovelas e de todas as plataformas que estão disponíveis para nós. Da mesma forma, atores/atrizes colocaram seus corpos na Internet para se expandir e atingir públicos remotos e insuspeitados, pelo que podemos dizer que a Internet, embora não seja uma novidade, consegue dinamizar o sentido de um corpo que culturalmente pode questionar as suas próprias fronteiras. Isso depende do espectador e dos significados que ele pode gerar<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> Aqui recomendo assistir ao *Malaysia International Performance Festival* em junho de 2020, esse evento já vinha acontecendo presencialmente, mas para não parar, a organização decidiu fazer uma versão via YouTube, que nos permitiu ver performers de diferentes regiões do mundo em tempo real, enquanto o artista desenvolvia sua ação. Aqui o corpo rompe suas fronteiras e entra na rede numa pulsão tecnológica, mas essa pulsão depende também das formas e linguagens utilizadas, bem como dos conceitos e dispositivos cênicos que o integram. Sobre o assunto temos múltiplos exemplos como o *Festival Corporativo de Teatro Colombiano* em maio de 2020, bem como a plataforma *Boca Bienal* em Portugal, entre uma infinidade de alternativas que foram sendo reescritas à sua maneira para não parar o processo de criação e divulgação dos seus empregos. Para maior ilustração, deixo aqui o link da atuação de Ruth Viguera Bravo da Cidade do México em sua participação no Performance Festival na plataforma YouTube, onde realiza uma ação em tempo real, e podemos entender que este corpo está suspenso em o espaço-tempo da tecnologia e os impulsos realizados naquela época ainda estão registrados neste site: <https://www.youtube.com/watch?v=njJWdTn1AIQ>

<sup>180</sup> Curiosamente, os artistas e investigadores mais conservadores dentro do teatro debateram as possibilidades de criação de teatro online, sustentando que poderíamos falar de utilizadores e não de espectadores, mas aí o sentido mudou, já que o facto não era simplesmente entrar num site ou um celular para simples entretenimento, mas sim, estava-se diante de um acontecimento teatral em tempo real,

Entramos nos corpos fronteira criando uma série de *corposferas* (Finol 2020), Os quais podem contribuir para compreendermos a resistência de alguns artistas diante da possibilidade de gerar uma interpretação do fato enfrentado. Para Enrique Finol a *corposfera* será a constituição de um espaço cultural específico, que ajuda a compreender o significado dos corpos que circundam o sujeito. Nesse sentido, é uma espécie de contrato cultural onde se move a linguagem e os códigos ali indicados nos levam a interpretá-los de acordo com o tempo, espaço ou valores que geram. A obra de arte estará respondendo a um jogo de redes culturais que a interpretam e, ao mesmo tempo a geram, sendo capazes de criar novas redes. Cada *corposfera* pode ser construída por cada corpo que nela está imerso, no qual existe uma linguagem que se expande no meio da imaginação, onde o ator/atriz pode ser acionado de acordo com os interesses do público que o observa e vice-versa. É importante destacar que o público, como órgão reigente, também pode aprovar ou reprovar os trabalhos apresentados, dependendo dos contextos em que se movimenta.

Os *corpos fronteira* em Talavera criam uma série de derivações e ideias que se agruparam em pulsões que os levaram a gerar todo um sistema de conexões, o que nos mostra que o teatro não é uma disciplina artística, estática, mas sim que está aberto à metamorfose diante de impulsos e inovações culturais. Em entrevista com Rocío Galicia (2018) expõe sua percepção sobre os processos criativos e suas conexões que avançam ainda mais do que o contato com os atores e equipe técnica para cada trabalho.

Talavera no se había atrevido antes a hacer eso porque no había hallado el modo, porque muchas veces al escribir partimos de una concepción demasiado formal. En cambio en el taller de Enrique Mijares arrancamos de definir: ¿de qué quiero hablar?, ¿cómo lo voy a decir? y ¿a quién se lo voy a decir??. La trama se va estructurando conforme vas escribiendo, en cambio cuando tienes establecida previamente la concepción formal te limitas. Al tener una estructura previa, luego el trabajo consiste en ir acomodando cositas. En el taller de Enrique me sentí mucho más libre, sin miedo a soltar las ideas y emociones. (TALAVERA 2018 p.37)

Talavera ao ter esse enquadramento, evidencia que os *corpos fronteira* concentraram-se em uma dinâmica específica de significantes para poderem trocar suas

---

acontecendo do outro lado da tela, e o ator/atriz trabalhava para que o sujeito que se conectasse pudesse apreciar corporalmente sua narrativa. Foi uma diátribe entre as condições que o cinema, o vídeo e a tecnologia atual nos proporcionam, com a ideia de mostrar que existe um corpo fronteiro que se expande no espaço, que vibra e que está em constante processo criativo, que a sua Consciência é marcado por um olhar múltiplo.

experiências. Nessa situação, os corpos não serão apenas resultado das *corposferas*, mas serão a soma dos contatos com outros corpos num processo de *artificalização* que, segundo Rocco Mangieri (2021), será o contexto por onde o sujeito se move e amálgama padrões culturais artísticos e não-artísticos refletidos nas sequências cênicas, independentemente da natureza de origem do tema.

Com relação à proposta do *corpo fronteira*, podemos dizer que ele é o centro da linguagem, no seio de uma rede intercultural que nos permite aprofundar cada uma das experiências teatrais, onde os meios de troca dependem dos contextos em que se realizam. Aqui fica evidente que esse fluxo de relações interculturais ou de *ratificação*, segundo Mangieri, se abre à corporeidade e não está alheio à era da digitalização, que para Geirola são as *Pulsões* e para Talavera será a *Metalinguagem*. Os sistemas culturais são dinâmicos e permeáveis, sendo lógica essa adaptação tecnológica, que podemos aplicar no período atual da pós-pandemia<sup>181</sup>.

Anteriormente mencionamos Lacan e a ideia de corpo simbólico, que no nosso caso chamaremos de corporalidade, aqui o sujeito percebe seu contexto, o reconstrói como seu imaginário e o transforma em uma representação artística. Desta forma, entendemos que nas artes cênicas a interação dos corpos é unificada e cria um corpo de pulsões que pode se expandir em diferentes contextos. Nesse sentido, reitero que as formas ou meios de expressão utilizadas não são tão relevantes quanto o mesmo desempenho do corpo se desenvolvendo no espaço e no tempo.

Son nociones en las que buscamos una base para la definición de la verdad escénica. En el drama, la verdad, puede tocar las fronteras de lo irracional, y digo irracional no entendiéndolo como carente de razón, sino que no es posible explicarlo por este medio. Es aquella que se manifiesta en la creación escénica cuando vemos en ella, no una copia, sino una profunda significación de la vida humana. (...) Si la verdad escénica radica en la creación, entonces es resultado de determinados procesos creativos que involucran de manera relevante al actor. Podrá haber muchas maneras de llevar un proceso creativo, distintos caminos, distintas estrategias que nos conduzcan a la puesta en escena; pero hay algo en lo que todos debemos coincidir: todo proceso creativo busca producir un sentido de verdad, entendiendo

---

<sup>181</sup> Agora os atores/atrizes circulam em diversas plataformas (streaming, assinatura, teatro online, teatro digital, etc.), ambientes físicos presenciais (teatros abertos, teatros com temporadas futuras e presenciais), bem como híbridos (teatros que transmitido pela internet, teatro onde a ação acontece em tempo real enquanto o ator trabalha do outro lado da tela, teatro gravado e transmitido em horário específico, teatro online dinâmico com menu para interagir com os atores, teatro com os atores em casa e o público no teatro como fizeram inicialmente na Europa) e há múltiplas e infinitas combinações para o aparecimento destes corpos fronteira.

con éste las verdades y conocimientos sobre las pasiones humanas que encontramos em el drama. (TALAVERA 2018 p. 14)

Vemos uma nova configuração cultural do corpo como categoria na obra de Talavera que se alimenta do que vai vivenciando diariamente, a linguagem que, como indicamos, é de natureza verbal e não verbal, desencadeando impulsos emocionais, intelectuais e complexos que geram essa reação de existência no Outro. Ou seja, as pulsões do corpo ativo promovem a resposta, não apenas entre os atores/atrizes, mas localizada no corpo dos espectadores.

Os impulsos do corpo são aqueles que contêm os códigos que serão decifrados no texto ou na cena e dependem de quem os observa. Assim, em tempos recentes de pandemia ou pós-pandemia, a diversidade de opções performáticas que fora surgindo, apresentadas e adaptadas, respondem a esta experimentação de corpos que procuram opções para se manterem ativos. Aspecto que Talavera estava procurando com suas últimas pesquisas, em 2014, sobre teorizar essa *Verdade cênica*. A preocupação que surge desta proposta não é uma inovação, mas uma reflexão que parte de uma experimentação constante e de uma pesquisa que se aprofunda com relação aos sentidos e significados que atravessam os corpos dos atores e dos espectadores.

Regularmente los procesos inician con la lectura del texto, se toma éste como eje rector de la puesta en escena; aunque hay ocasiones en que la obra se escribe en el escenario, sin necesidad de texto previo, como las hay también en que el texto pierde jerarquía frente a la pluralidad de elementos del lenguaje escénico. Cuando se lee o analiza un drama para su interpretación escénica, no suele indagarse qué quiso decir el autor sino qué nos dice el texto, se dialoga con él directamente. Con esto nos damos cuenta de que el sentido de verdad no es asunto que depende exclusivamente del dramaturgo. (TALAVERA 2018 p. 15)

Para Talavera, dessa dúvida surgirão novas formas de entrar na proposta da expansão dos corpos fronteiriços. No intuito de revisar a Metaligüagem deixaremos quatro propostas para tentar responder à medida que definimos os aspectos epistêmicos que o suportam como, primeiro, a linguagem como elemento único, o corpo pode ser representado em cena, tomando a ideia do verbal e do não verbal. A segunda, podemos construir um território cênico a partir do corpo. Terceiro, o corpo está realmente posicionado no seu contexto cultural ou são simplesmente construções arbitrárias do artista para estabelecer uma atividade inovadora? Considero este um dos mais

polêmicos no momento da discussão e, como o quarto, e último, como Talavera concebe o cenário atual como corpos que buscam se expandir entre a presencialidade e o digital.

Como já revisamos, a linguagem é unificada entre o verbal e o não-verbal, e esta será a nossa referência para falar da Metalinguagem. Portanto, ao revisar a teatralidade em Talavera, encontramos que os símbolos são instalados em cada um dos sujeitos que estão envolvidos na ação, para que tanto quem executa quanto quem percebe encadeiem uma série de códigos que eles interpretam dependendo do tempo/espaço (um cronotopo bakhtiniano).

Para dar um exemplo dessa *Metalinguagem*, podemos comentar que neste preciso momento em que escrevo esta linha, o leitor pode compreender a composição morfológica do texto a partir da palavra, o enunciado e a semântica de cada frase, mas também pode modificar o significado envolvendo a própria voz, o ritmo sonoro, as nuances e outros elementos que o cercam durante a leitura. É o que chamamos de *Metalinguagem*, um significante que se abre para outras dimensões, só que no momento de fazer essa ação dentro de um sistema digital, as corporeidades alcançam espaços onde sua reinterpretação pode ser modificada pelo receptor. Sobre esse ponto Raul Valles nos indica:

Los actores (estudiantes) estaban convencidos de lo que hacían, creían en el trabajo que realizaban, me daría cuenta después que eso era obra de la mano del maestro Talavera: hacerte creer en ti mismo cuando estuvieras trepado en el escenario. (VALLES, 2018 p.79)

Assim definimos que, de acordo com o depoimento de Valles, Talavera estava colocando em questionamento o *corpo fronteira* como aquela série de respostas a estímulos circunstanciais que permitem modificar o corpo da obra, mas isso não significa que se aproximava para uma hecatombe de interpretações, pelo contrário, estava diante do potencial de sua reescrita de significados e conceitos que se adaptarão aos contextos culturais em que chegam.

#### **4.4. Corpo/Território/Desterritorialização**

Voltemos à segunda questão que surgiu sobre os territórios estabelecidos pelo corpo na criação, onde a informação passa pela consciência do Outro e consegue se

estabelecer na troca de pulsões. Para isso, Judith Butler (2014) nos diz que os corpos estabelecem uma área de atuação dependendo de seus usos. Na cena isso será considerado como a transformação do espaço como território de poder do sujeito para criar sua linha narrativa, resultando em uma complexidade simbólica. Butler também gera a necessidade de revisar um termo que cobra a construção epistêmica como é a desterritorialização do corpo, que são as corporeidades que o atravessam, onde os conjuntos utilitários da cena são anexados a um objetivo final que irá completar a linguagem da obra. Se revisarmos as contribuições de Butler, podemos compreender que o processo criativo de Talavera responde a esses corpos que geram um sistema de poder sobre suas pulsões e o transformam em espaço de construção poética. Outra vez a Metalinguagem será colocada em evidência, pois a corporeidade da obra é desterritorializada e será a ferramenta constante para que os impulsos cheguem juntos a um possível espectador.

Mas aí vemos que essa desterritorialização corporal estará ligada a um sistema de normas específicas, entre o início e o fim da performance, com um jogo de reações dos leitores e espectadores para quem Talavera escreve. Trata-se de uma regulação de território a partir do próprio conceito da obra, assim, o corpo exerce essa pulsão e cria seu próprio espaço, definindo novas fronteiras de uma interpretação que lhe é comum neste acordo de poder.

Por otra parte, la fuerza de esta dramaturgia está también en la autenticidad, cuando hablamos de algo auténtico estamos hablando de algo que es necesario. Es una especie de respuesta a una necesidad, una satisfacción a esas necesidades, no de carácter resolutivo, pero sí de carácter reflexivo. (TALAVERA 2018 p.37)

Talavera aqui nos indica que a *Metalinguagem* desses territórios definidos pelos *corpos fronteira*, poderia ser modificada, caso comum atualmente com o uso da tecnologia como uma Metateatralidade que permite interligar sistemas culturais de diferentes regiões do mundo, permitindo a presença, desde a conjunção de um corpo com o digital, a transmissão gera esse novo território de experimentação. Por isso, o próprio Talavera considera a *metalinguagem* como um corpo que fala a partir do seu contexto utilizando o meio de um biopoder (terminologia que ele toma de Foucault) e criando novos significantes na cena, o que nos dará um equilíbrio da complexidade do digital e espaços corporais a serem modificados. Então, esse corpo desterritorializado

terá uma nova estrutura corpórea, que é resultado de suas pulsões no ciberespaço aberto, o qual o recebe em cada conexão que faz. Portanto, o novo sistema será uma metamorfose de ferramentas digitais e retóricas. Aqui vale ressaltar que estamos diante da Propriocepção<sup>182</sup> do corpo desterritorializado rompendo suas próprias fronteiras, gerando uma linguagem de troca e buscando manter em ritmo constante o fluxo da concepção artística e seus dispositivos cênicos.

Talvez estamos presenciando a teorização em Talavera com aproximações ao trabalho de Geirola (2021), o qual propõe uma série de respostas aos estímulos dos artistas em meio à polifonia digital e questiona a aceitação dos impulsos energéticos desses corpos em tempo simultâneo, até entrar na sala de uma plataforma digital (zoom, jitsu, googlemeet, Skype, etc.), escolher o espetáculo em outdoor digital, comprar ingressos (cartão de crédito, pix, etc.), horários, entrar na sala (definir-se como espectador, usuário ou internauta), acompanhar os passos para iniciar o show (desligar o vídeo e som da sua sessão), manter a atenção durante todo o show, encerrar a apresentação, usar aplausos virtuais e por fim desligar o aparelho<sup>183</sup>.

A desterritorialização já era entendida por Talavera como esse teatro que se espalha através do espaço físico, a *metalinguagem*, mas também através dos canais digitais num território inovador, pelo menos para ele, criando uma poética virtual que pode ser apreciada a muitos quilômetros de onde se desenrola a ação. Em Talavera o corpo da obra fica evidente nos significantes que ele desenvolve em si e que o espectador buscará em meio a essa proposta digital.

Enrique Mijares (1997), quase duas décadas antes, chamou-o de *Realismo Virtual*, que é a continuidade de um corpo que se integra ao ambiente digital com o uso de e-mails, projeções e jogos multimídia, não só da dramaturgia, mas também precede um conjunto de conceitos artísticos que podem desencadear esta mobilidade do território. A desterritorialização do teatro é o que mais pode se assemelhar ao trabalho

---

<sup>182</sup> Sobre este tema, Jaime Del Val, a partir da interioridade do corpo, define-o no sentido nietzschiano do mundo, onde o sujeito vive da sua própria experiência, onde ele próprio gera o seu espaço, a sua interação e as formas de executar as suas performances culturais ou artísticas, para se aprofundar no tema Propriocepção, recomendo entrar no link abaixo onde o autor expõe o termo de forma com o vídeo Reinventando o corpo em tempos de pandemia de 2020. [https://www.youtube.com/watch?v=v9SRaS4m\\_gU](https://www.youtube.com/watch?v=v9SRaS4m_gU)

<sup>183</sup> Sugiro a leitura da obra 5 Pesos (2021) de Gustavo Geirola, na qual ele desenvolve uma interpretação como espectador que busca ingressos, compra, entra e abre a sala zoom, para fazer parte de uma apresentação teatral, localizada em Los Angeles, Califórnia, assim que o grupo está em Tucumán Argentina e é relevante entender que quando a peça termina, chegam os aplausos online e ele desliga o notebook para sair da cadeira e continua seu ritmo diário de vida em casa, isso é onde mais tarde questionará a sensação de proximidade e presença. Pode ser lido em: <https://www.argus-a.com/publicacion/1546-5-pesos.html>

de Mijares sobre o *realismo virtual*, uma vez que ali os artistas começam a experimentar tecnologicamente para proporcionar uma nova poética.

A través del Nintendo, el control remoto, la información instantánea globalizada y la rápida popularización del internet, el lenguaje cibernético va poco a poco exterminando a los antiguos espectadores de teatro, aquellos que estaban acostumbrados a exigir un somero planteamiento de las convenciones puestas en juego en la representación y en cambio ha entrenado a un público cada vez más heterogéneo, multiétnico, pluricultural, que hoy acude a los encuentros teatrales esperando una dinámica virtual sin prolegómenos, un ejercicio de percepción y respuesta basado en supuestos y sobreentendidos de toda índole, donde los saltos al vacío, la fractación, las apariciones y los desenlaces insólitos son admitidos con toda naturalidad. (MIJARES, 1997 p.101)

Essa ideia de Mijares não está longe das propostas atuais de Geirola sobre proximidade, pois a presença é ativa através das telas dos dispositivos eletrônicos e as corporeidades terão uma nova forma de se entender devido a uma convenção de contexto, para isso as formas de ativar o corpo dependem do relacionamento e da escrita.

#### **4.5. Corpo/Inovação/Construção Poética em Talavera**

O corpo como território responde a um sistema simbólico de informação contínua para se localizar no Outro, adaptando-se às formas e necessidades do sujeito. Aqui podemos falar dos significantes do discurso na produção de Talavera quando entra nas conceituações da Metaligüagem pois, embora seja permeável para toda informação proveniente do sistema cultural e possa gerar um fluxo contínuo de convenções de comunicação, não é uma proposta arbitrária, mas sim responde aos estímulos que a cercam. Por isso voltamos à proposta lacaniana sobre os significantes, o real é observado, é construído no imaginário e é representado a partir do simbólico, portanto, o signo não é uma criação unilateral, mas em vez disso, emerge de um acordo tácito entre o falante e o contexto. O corpo, dentro da ideia da *Metaligüagem*, é apreciado como uma inovação poética que depende dos seus significantes e que é atravessado por palavras, ideias, conceitos ou contextos para definir a sua própria performance.

Podemos nos referir a Pierce (1974), pois ele nos permite compreender como o signo se define a partir de seu próprio contexto cultural, afastando-se da versão

saussureana de sua arbitrariedade. É importante fazer essa ressalva porque os sujeitos adentram um sistema de significantes e constroem um novo campo de significados, revelando a tríade Representação-Objeto-Intérprete que abre caminho para a exploração de novas relações entre o corpo e suas relações. Talavera explica sua perspectiva sobre as bases da Metalinguagem:

También puede hablarse de un metalenguaje que comprende o trata de comprender al cinematógrafo, los mitos literarios y teatrales. Ejemplos son las obras mencionadas de Hernán Galindo y Reynol Pérez, y "Noche de albos", de quien escribe este ensayo, en la que aparece como elemento detonador de un crimen el mito de Edipo. Lo paradójico y los recursos del teatro popular y callejero son otros factores de nuestro teatro emparentados estrechamente con el mecanismo fabulador basado en el proceso de identificación. (TALAVERA 1998 p.32)

Além de ser uma proposta antes da popularização da Internet, Talavera explica que a construção do discurso teatral será condicionada por uma série de fatores que desafiam os signos, ou seja, as performances dos corpos dos atores/atrizes serão o ponto único dessa construção poética que utiliza a tecnologia para criar corporeidade. Podemos dizer que os artistas procuram ferramentas para se mostrarem, ao mesmo tempo em que é uma prioridade na hora de serem interpretados, esta é uma dinâmica natural dentro da criação artística e aqui a linguagem permite-nos experimentar entre os corpos e a tecnologia, revelando o teatro como uma arte viva. Gustavo Geirola (2021) nos conta que o artista busca a pulsão de se compreender junto ao Outro que o observa, mas surge também a necessidade de respostas e de se reescrever novamente em um círculo que não para.

En el famoso estadio del espejo, Lacan muestra cómo la imagen del espejo es percibida por el niño a la vez como propia y ajena, amada y odiada; esa alteridad de nuestro cuerpo, entramada entre el narcisismo y la agresividad respecto del otro, está además mortificada por el significante, esto es, la intervención del lenguaje cuya función es separar a la cría humana de la naturaleza, de su instancia animal. A partir de allí, el sujeto estará dividido entre consciente e inconsciente, batallando entre los estímulos pulsionales y las exigencias del yo. (Geirola 21, 2021)

Ou seja, que segundo Geirola a tríade Representação-Objeto-Intérprete de que nos fala Pierce é um ciclo interminável que envolve múltiplas corporeidades que

dependem dessas convenções entre corpo e público e da seguinte forma - Corpo/Inovação/Poética - se constroem de forma cíclica e constante. Nesse sentido entendemos que essas dinâmicas discursivas construídas por Talavera dentro de um ambiente cultural que se expandiu em suas próprias *corposferas* – termo de Finol – atrai o espectador e o torna parte dessa dinâmica para se alimentar constantemente.

#### **4.6. Finalmente é Metalinguagem em Talavera**

Para encerrar esta discussão sobre a Metalinguagem em Talavera falamos do *Realismo virtual* que Enrique Mijares propõe desde há mais de duas décadas: “*a virtualidade sempre foi uma das características do teatro. A partir do momento em que se fala, o que está em cena é plausível, mas não é a realidade, estamos virtualizando*” (2008,161). Assim entendemos que, neste jogo dramático, não só da performance, mas devemos compreender a reação do público aos impulsos sugeridos pelo ator/atriz, com uma dramaturgia fragmentada.

A posição ativa do espectador faz com que a peça mobilize as suas pulsões, neste caso Gustavo Geirola leva-nos novamente à oposição entre proximidade e presença, uma vez que a organização do fio narrativo anda de mãos dadas com um público móvel e imprevisível.

Mas será que o público consegue realmente entrar nessa dinâmica que o corpo da obra impõe? Será uma pergunta que surge na pesquisa de Talavera sobre a Verdade cênica, ao revisar a percepção dos processos e seus resultados finais. Para isso podemos explorar as teorias para a compreensão da ação contemporânea com esses corpos de fronteira, como explica Narciso Telles (2022 p.4). Narciso propõe que “*criar empatia é ter a capacidade de apreender isso*”, para fazê-lo interromper sua jornada para acompanhar o espetáculo, que essa possibilidade de manter a unificação do espetáculo em cada um de seus elementos leva o acontecimento teatral a focar no meio pelo qual será realizado, seja presencial/próximo, online ou híbrido, depende muito da apropriação do corpo do ator/atriz de seu contexto<sup>184</sup>. Os corpos fronteiras observados a partir dessa proposta são o resultado dessa reflexão sobre o espaço territorial e da

---

<sup>184</sup> Sugiro a leitura do artigo *TRÂNSITOS: Entre o Teatro e a Vida Transfronteiriça da Ponte da Amizade*, que relata a experiência da suspensão da estreia da peça no dia 15 de março de 2020 devido à emergência sanitária da Covid-19 na cidade de Foz do Iguaçu, Brasil e depois a adaptação que tivemos que fazer para ser lançado dez meses depois via YouTube com os desconfortos e desafios que tivemos que enfrentar para não perder o conceito artístico inicial.

compreensão que esses corpos possuem de acordo com outras definições físicas de contato, além de permitir que novas formas de exposição teatral possam ser geradas.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Para os pesquisadores e artistas María Sánchez e Alberto Lomnitz, esses corpos pertencem a uma categoria que chamam de *Arte Vivo Digital*, contida em seu manifesto na era digital em plena pandemia, onde os corpos são um amálgama de elementos tecnológicos que se deslocam para outro plano fora do contato físico e ter como meio o uso da tecnologia digital *Arte vivo digital* é uma afirmação de que podemos estar presentes sem nos tocarmos, mas podemos ouvir uns aos outros, olhar uns para os outros e ficar conectados em tempo real” (2020). Posteriormente, esse mesmo ponto gera a confusão de que o corpo do telespectador pode ser definido como um “usuário”, tentando situar a ação dessa coisa cotidiana, que entra na rede desde suas senhas até sua sessão de aplicação, mas, o que é esse trabalho do Digital O contributo do *Arte vivo digital* é que os corpos sejam integrados numa série de ferramentas tecnológicas que os deixam numa posição de experimentação a diferentes níveis entre o presencial e a proximidade física. Perla de la Rosa (2021) chama essa apropriação do corpo fronteiro ampliado neste meio digital, como o *Filme Drama*, ela concentra a energia na atuação do ator/atriz para ser levada à gravação e depois transmitida. Porém, sua experiência com a obra teatral “*Na Beira do Rio*” da Companhia Telón de Arena de Ciudad Juárez, México, foi transmitir em tempo real colocando o público dentro de um estacionamento, cada um do seu carro apreciando uma específico do ângulo. Duas grandes polêmicas serão apresentadas aqui, a primeira é a percepção de proximidade do público, e a segunda, a versão que o diretor quer apresentar para a câmera que é transmitida no YouTube. Ações desse tipo foram as primeiras a serem testadas em diferentes regiões, como a Boca Bienal em maio de 2020, que leu a conferência “*O Teatro e a Peste*” de Antonin Artaud, em espaço acordado entre os atores e depois seria transmitido ao vivo. As duas percepções seriam válidas porque uma é o público lendo a narrativa da obra a partir do espaço in loco e das sensações que ela pode gerar, e a outra está acompanhando a sequência na internet, assim o corpo será interpretado de acordo com as percepções do espectador e do corpo da obra em total expansão e múltiplas visões criam novas fronteiras.

## CAPITULO 5

### MANUEL TALAVERA Y LA EXISTENCIA COTIDIANA.

*No vale nada la vida  
La vida no vale nada  
Comienza siempre llorando  
Y así llorando se acaba  
Por eso es que en este mundo  
La vida no vale nada (Claro que no)*

*José Alfredo Jimenez*



**Figura 21 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáez.**

*Miro hacia un teatro que la gente sienta suyo,  
que no nada más digan: “Esa es una  
obra de Manuel Talavera”, sino que  
la gente la identifique como “nuestro teatro”.*

*Manuel Talavera*

Para iniciar este capítulo final da tese vou fazer dois esclarecimentos prévios, o primeiro que o título está em espanhol para referenciar à mestra Rosa María Saenz, esposa de Manuel Talavera. Parafraseando Luis Heraclio Sierra, “Manuel habitaba en la existencia cotidiana”. O

segundo esclarecimento é que vou escrever em primeira pessoa o capítulo, pois quero relatar um encontro que tive em novembro de 2015 com Manuel, além de ampliar a percepção que criei sobre sua perspectiva do trabalho criativo, no tempo que lhe conheci. Por conta desse último encontro escrevo o texto, desenhando um mapa de múltiplas fronteiras que ele atravessava cotidianamente entre sua família, os alunos, a cidade de Chihuahua, a universidade, o grupo de teatro e a fronteira como espaço de convivência. Importante ressaltar que algumas das ideias foram apresentadas na palestra com o mesmo título que ministrei nas Jornadas Manuel Talavera, 2021<sup>186</sup>, organizadas pela Familia Talavera, Lunajero Teatro e a Universidad Autonoma de Chihuahua.

Faço o esclarecimento para expor minha amizade com Manuel que foi de recente data, pois a primeira vez nos encontramos pessoalmente e conversamos no *Congreso Internacional de Teatro Universitario*, em 2005, na cidade de Coro, Venezuela. No

---

<sup>186</sup> A palestra *Talavera y la existencia cotidiana* apresentada nas Jornadas Manuel Talavera Trejo 2021, podem assistir no seguinte link <https://www.facebook.com/CulturaChih/videos/377512323609933>

último dia do evento conversamos sobre as linhas de trabalho e o que implica manter um grupo de teatro universitário, dia em que recebi dele um exemplar do texto *Teatro de la Frontera 4*, publicado pelo editorial *Espacio Vacio*, com prólogo de Enrique Mijares. Nesse livro apareciam quatro obras que considerei pertinente inseri-las ao corpus da disciplina sobre Teatro Latino-americano que eu ministrava nesse momento para o programa de mestrado de *Literatura Latinoamericana y del Caribe*, da Universidad de Los Andes, Venezuela. Essa obra me impulsionou a aprofundar sobre as linhas temáticas do autor e compreender as dinâmicas de um movimento que ele chamava de *Teatro del Norte* –que para mim era um completo descobrimento, pois nunca antes tinha escutado sobre essa categoria-, aspecto que presenciei quando fui nomeado representante internacional do *Comité da las Artes de Chihuahua*<sup>187</sup>, coordenado por Raúl Balderrama, razão pela qual fiz inúmeras viagens ao norte do México, entre 2006 e 2015.

Nesse transito entre México e Venezuela me deparei com um novo perfil de Manuel Talavera, pois, em 2013, quando estava em turnê com a Companhia El Incinerador Teatro, conseguimos fazer várias reuniões para planejar uma visita dele na Venezuela. Essa turnê era uma das atividades que fazíamos com o *Proyecto FRONTERAS: Teatro em la Fronteras*, que fundamos em 2012, e que nos permitiu fazer a produção sob a responsabilidade de Raul Barlderrama, no inverno de 2013, pelas cidades de Juarez e Chihuahua. Uma das apresentações de El Incinerador Teatro era *Quiero ser John Lennon*, escrita e dirigida por mim, mas Manuel Talavera estava na plateia e ao finalizar o trabalho conversamos amplamente sobre a estética e as propostas teatrais que eu estava trabalhando.

Igualmente foi muito importante seu aporte no espetáculo *MEDEA...* que escrevi e dirigi em 2015, junto com María Sanchez, com apoio da *Secretaria de Relaciones Exteriores del Gobierno de México*, me permitindo coexistir nessa cotidianidade que nos refere Rosa María Saenz e da qual vou me deter um pouco para explicar as conexões desse relato e a obra de Manuel.

---

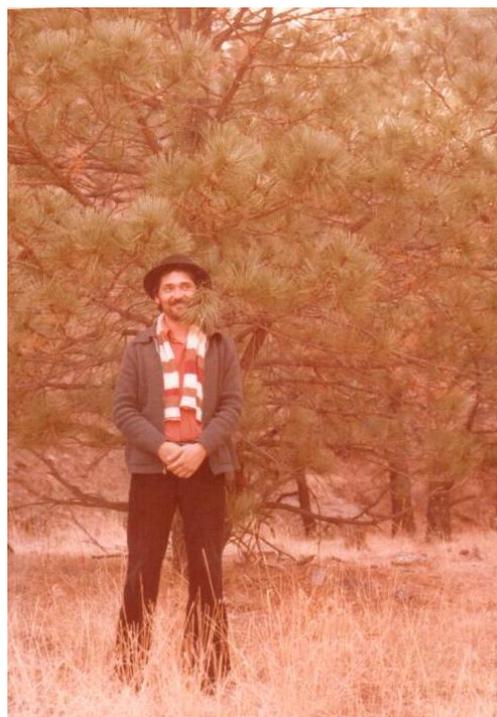
<sup>187</sup> Quero ressaltar que minha participação artística não se limitou ao trabalho de gestor do *Comité de las Artes de Chihuahua*, onde criava conexões entre artistas de Venezuela, Colômbia e México, que incluiu a apresentação de vários artistas no Festival Internacional Chihuahua. Também consegui desenvolver diferentes trabalhos artísticos em Chihuahua, como em 2012, quando tive a oportunidade de dirigir ao mestre Oscar Erives –artista de mais de 50 anos de experiência como ator- em sua despedida do teatro com o espetáculo *Los Adioses, de José* de Víctor Viviescas, em uma versão que adaptamos para falar sobre a violência que acontecia nesse momento no norte do México.

Manuel Talavera Trejo possui uma extensa produção teatral como autor, pois ele representa uma geração de artistas de Chihuahua que se comprometeram em visibilizar seu território com uma enorme quantidade de retratos e histórias. Aqui devemos lembrar a linha estética e de pesquisa que deixou Víctor Hugo Rascón Banda, ponto obrigatório do *Teatro del Norte*, onde o trânsito fronteiriço é uma constante, motivo pelo qual Manuel Talavera aposta no desenvolvimento de uma obra que se divide entre o tradicional, o contemporâneo e o inovador, deixando esta última categoria como um incentivo às novas gerações no contexto do deserto mexicano do norte.

### 5.1. O autor e a FRONTEIRA

Nesta parte veremos os resultados dessa pesquisa que estava fazendo e que me impulsionou para fazer esta tese para o doutorado, pois ele está baseada na mobilidade dos autores na fronteira, que termina por criar um vínculo de traços culturais específicos, que não se limita apenas ao contexto da violência, mas vai mais para esta ligação linguística verbal e gestual.

Depois de várias conversações Talavera me convidou para uma reunião de artistas na cidade de Delicias, perto de Chihuahua, onde consegui desenhar uma paisagem mais esclarecedora do que representa seu teatro e as imagens que ali foram desenvolvidas. Nesta viagem curta e noturna, pois saímos de Chihuahua às 20 horas, no frio agressivo do inverno da época, fomos à casa dos seus amigos e colegas que combinaram cantos,



**Figura 22 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáez**

danças, recitais e histórias e aspectos que representam o compromisso com a cultura nortenha. Passamos muitas horas entre *corridos* e histórias, reconstruindo esta memória, e são estes detalhes que acabam por esclarecer o compromisso que Manuel Talavera teve em desenvolver uma poética que não procurasse apenas a relação do ambiente geográfico, mas sim aponta para a imaginação daqueles que habitam as fronteiras. Aqui

a cultura *ranchera* demonstra nuances e sinais que a levam a operar em meio à música, à história e à performance que unifica muitas linguagens em uníssono.

Por que lembrar essa viagem noturna pelo deserto? Porque em meio das brigas teóricas que estamos acostumados a entrar, nos deparamos com reviravoltas que parecem simples, mas que são complexas de entender, onde muitos dos fragmentos das peças começam a mostrar suas origens e se conectar com outras obras do movimento do *Teatro del Norte*.

Podemos falar da estrutura da territorialidade na poética que se nutre daquilo que o autor vivencia, onde o espaço é determinante no estilo e na forma de escrever, onde nasce o símbolo que cada uma das obras menciona ou constrói enquanto avança em idade e experiência. Assim Talavera deixa aberta a possibilidade do trabalho para constantes releituras e reinterpretações que se deslocam, desde os motivos, os objetivos dramáticos, o retorno ao imaginário da crônica a partir de personagens, ações cênicas anacrônicas, exploração de linhas dramáticas difusas, para afirmar que estamos diante de uma escrita que não se focaliza apenas na construção linear da história, mas se preocupa na justaposição de seus personagens que atuam em diferentes dimensões de tempo e espaço.

Seu trabalho é resultado desta divisão difusa dos gêneros artísticos encontrados na palavra, portanto, garantir que a produção teatral de Talavera esteja rodeada de estruturas autobiográficas seria cortar grande parte da sua intencionalidade. Uma vez que as obras se orientam para uma pesquisa constate do meio, que vai mais para esta revisão das histórias, estereótipos e situações fantasmagóricas, o artista traz e gera leituras, referências interculturais e sua profundidade significativa.

A territorialidade para Talavera baseia-se nesse retornar sempre à memória da vida cotidiana e que, não surpreende, nos leva ao passado da Revolução Mexicana, com todas as contradições que isso implica, até chegar de novo ao presente difuso dos conflitos contemporâneos, onde o processo continua igualmente difícil de resumir numa frase. É por esta razão que podemos falar das múltiplas perspectivas em Manuel Talavera e desta necessidade de trazer para o teatro o cotidiano da existência.

Podemos também abrir caminho em meio a essa briga de areia, vento, risos e sofrimentos de seus personagens, mexer a cortina que nos permite abordar temas do cotidiano, desde seus primeiros trabalhos em 1972 e 1973. Os seus personagens estão ligados aos ambientes e avançam, com o passar dos anos, em meio a canções e grandes

celebrações. Aspectos recorrentes em cada uma das linhas que compõem suas peças, onde o fundamental são os fantasmas que assombram a consciência de seus habitantes, com aquela fronteira que se ergue e que tenta avançar no deserto. Será essa a poética que compreendemos e traduzimos como o deserto, que não está composto só de areia, senão que vira uma avalanche de histórias que acontecem a cada momento. Manuel Talavera consegue desfocar este clima de extrema violência, que tentaram enraizar com justificativas jurídicas e legais, para transformá-lo na colmeia de imagens e situações que rodeiam a leitura, e que retratam especificamente uma “fronteira” do norte do México como um espaço muito diferente dos outros “méxicos”<sup>188</sup>. Este retrato do teatro de Talavera é uma narrativa constante das caminhadas entre Delicias, Camargo, Chihuahua, Juárez e outras regiões que se estendem simultaneamente pelas fronteiras do norte.

É preciso entrar nos métodos de trabalho que ele mesmo desenha e que já mencionamos e analisamos nos capítulos anteriores e que ele denomina como mecanismos de fabulação: 1. Processo de assimilação e integração de modelos externos; 2. Intensificação de recursos formais e estilísticos; 3. Renovação temática, e 4. Processo de identificação face aos problemas de vida do país (Talavera, 1997:32). Partindo desta concepção, Talavera permite-nos ver este processo de criação, em várias etapas, que se desenvolvem simultaneamente, razão pela qual começa com a premissa do processo de assimilação, ou seja, de aproximação com o ambiente em que vivem os artistas do teatro, encontrando essas reviravoltas culturais que lhes são próprias e depois entram com a criatividade, de forma que evita a ruptura da ideia inicial. Esta primeira entrada justifica o leitmotiv dos fantasmas que assombram seus personagens, a revisão quase unívoca de incluir a história recente do século XX, juntamente com o panorama das

---

<sup>188</sup> Quis incluir o termo “Méxicos” lembrando a fotógrafa Mariana Yampolsky, que intitulou um livro com esse nome, pois México muda constantemente em espaço e tempo. Também considero que é uma forma de explicar mais claramente a ideia de “territorialidade” e da origem das regiões artísticas assim podemos nos catalogar por temas que trabalham, o posicionamento étnico e social, passando pelas variadas formas de linguagem, pelos contextos por onde se movem alguns fragmentos da história, entre outros tópicos. Da mesma forma, a exposição da identidade das regiões, nações e espaços supranacionais fica em suspense, pois, ao encontrar as variantes do autor, trata-se de investigar em meio à briga de vozes que a atravessam. Talvez a ideia fundamental seja aproximar-se do nome de região teatral ou literária, em vez de continuar atrás das invenções de identidades banais que tentam unificar todo o discurso em blocos gerais. Para ampliar podem buscar o trabalho de Dubatti intitulado *Poética comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas* no livro *Introducción a los Estudios Teatrales*. (2011)

gírias e dos movimentos sociais que lutam para carregar o peso da apatia no México do século XXI.

Diante disso, podemos destacar a ideia que surge do estudo de Gustavo Geirola, em 2018, sobre as fronteiras dos dramaturgos nortenhos, em resposta à série de entrevistas realizadas por Rocío Galicia, em *Dramaturgia e contextos* (2011), diz: *Enrique Mijares afirma que tem um compromisso com sua comunidade, e quer "proporcionar-lhe a possibilidade única de comunicar e começar a conhecer-se através do teatro* (GEIROLA, 2018 p.117). Esta alusão a Mijares pode ser aplicada à dramaturgia de Talavera porque ela expõe e denuncia o que está diante de suas caminhadas

“cotidianas” – para seguir a ideia de Rosa María Sáenz-

Em segundo lugar, os recursos formais e estilísticos permitem-nos ver um Talavera que tenta desenvolver a sua própria poética; mas é inegável a influência dos seus colegas e amigos do teatro, com quem dinamizou as suas formas de escrita. Estamos falando de Enrique Mijares e de Víctor Hugo Rascón Banda, com os quais dialoga na forma que denomina de “costumbrista”, mas que irá gerar uma estética particular. Começa por fraturar a linearidade temporal e espacial, permitindo-nos ver um jogo anacrônico, com histórias paralelas ou personagens que vêm de outros planos para nos ligar de imediato a esta forma de escrita da Dramaturgia



**Figura 23 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáenz**

Nortenha. O que nos levaria à terceira abordagem do mecanismo de fabulação, que é inovar e renovar-se a cada momento.

Na entrevista realizada por Rocío Galicia (2011) a Manuel Talavera há uma constante e é esse medo de se repetir que o encurrala ou que poderia levá-lo a aderir a uma poética de estilos iguais, aí entendemos porque ele busca refúgio nas recomendações de outros dramaturgos. Este escritor, obcecado pela renovação temática, permite-nos ver nas suas ideias o transito do rural histórico para o urbano

contemporâneo, e daí salta para a consciência das suas personagens, tratamento que ajuda a manter as peças unificadas através de fantasmas, que na maioria deles são aqueles que distorcem o discurso. Esta ferramenta o levará a buscar sempre temas que o ajudem a vivenciar outras linguagens como na *Trilogia Familiar*, onde há uma peça muito interessante chamada *Novenario*<sup>189</sup>, e essa ligação com *Mano Dura* e *La Vuelta*. Passando para outras peças como *Dulce Compañía*, ou em *Clarín de la noche*, que foram escritas em datas e estruturas discursivas totalmente diferentes, todas relatadas pelo espectro que exige seu retorno, retratam o vazio do mundo do esquecimento, e aqui marca mais uma razão pela qual retorna à memória que não se deixar apagar.

Quarto item dentro desta sequência, a identificação com o problema, que além de se referir ao país ou ao nacional, vai em direção a esses territórios que parecem órfãos em meio à solidão do deserto, à agressividade de alguns de seus habitantes e à violência desenfreada que encurrala as comunidades. Não é só esse compromisso com o nacional que fica exposto, porque Talavera, como muitos dos seus pares no teatro nortenho, revê o fluxo das fronteiras e as suas dinâmicas comuns.

É por isso que ele precisa de diálogo com os seus pares e, acima de tudo, com o público. Fazendo parte, então, do não-saber e, obviamente, alcança-se um sentido a nível simbólico e imaginário, isto é, ao nível da verdade, do semblante da verdade, mas em todo o caso uma verdade que fica à margem do saber, não do lado do conhecimento e, portanto, pode ser interpretado novamente. (Geirola, 2018:230)

A fronteira é um marco para Talavera, a revela em novos contextos culturais que possuem características específicas, e é um campo apropriado para ser convertido em ação narrativa, onde aparecem centenas de histórias que representam o contexto. Com isto não quero discriminar nenhum escritor do norte, pelo contrário, é uma porta que se abre para investigar a partir da poética do norte, portanto, Manuel Talavera procurou esta reafirmação dos padrões em que se movem os leitmotivs e as formas discursivas. A fronteira norte é o espaço de toda a sua produção teatral, sempre visou a conjunção de

---

<sup>189</sup> *Novenario* (1991) não foi incluída dentro no corpus da pesquisa, mas resulta em uma importante comédia onde os elementos fantasmagóricos se referem à comunicação. Essa obra já foi estudada reiteradamente em estudos acadêmicos especialmente recomendo a pesquisa *Análisis del personaje Vicenta en Novenario* (2019) de Karen Atena Licón na Universidad Autónoma de Chihuahua. Para acrescentar podem seguir o link da intervenção de Licón nas Jornadas Manuel Talavera do 15 de maio de 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=-bwfLDY6OhM>

fatores que realçam este trânsito, que questiona o teatro nas províncias e marca as diferenças com os grandes eixos nacionais, para gerar um lugar comum.

Manuel Talavera acrescenta esta possibilidade e contribui, sem medida, para que cresça uma linha entre o “costumbrismo” e a renovação estética, o que conduz o debate a outro nível entre a academia e a arte. Um exemplo claro desta contribuição é a sua trajetória na Universidade Autônoma de Chihuahua, onde vemos não só o artista, senão também aparece o gestor, o homem preocupado com a formação acadêmica, onde analisou os pólos que às vezes são debatidos, como essa concepção acadêmica do teatro e da veia criativa. Contraditório? Sim, como tudo na arte, Manuel Talavera desenvolve-se como artista, como criador e como gestor acadêmico, o que o leva a enfrentar novas fronteiras para tentar articular diálogos entre esses padrões, ao descobrir que se debate fortemente entre a sua escrita, seu método, a vivência do palco e a criação do curso de teatro na universidade.

## 5.2. As FRONTEIRAS de Talavera

Encontramos uma primeira fronteira que Talavera articulou para transformá-la em sua veia de inspiração a cada momento. Sua formação como dramaturgo e na encenação para se apropriar dos meandros poéticos onde canta, declama, conta, dança, vive.

De imediato teremos uma segunda fronteira, um criador que se nutre e viaja nesse limite entre a dramaturgia, a composição de *corridos*, a escrita de poesia e muitas imagens, que ficam evidentes ao encenar peças teatrais como *Trilogia Familiar* composta por *Mano Dura*, *Novenario* e *La Vuelta*, procurando esses recantos da memória nas formas de comunicação.

*Libranos del Mal*, *Canción de Cuchillo Parado* ou *Clarín de la noche* questionam o passado e o presente, fantasmas que transitam entre a ação dos personagens que vêm do passado, do caos para recuperar tempos confusos. Aparecem também os personagens centrais como os pobres, as mulheres ignoradas e humilhadas, os indígenas, os migrantes desaparecidos na fronteira. *Dulce Compañía* é uma fábula de música e muitas de suas frases levam ao questionamento de estereótipos sem deixar de lado o humor e a ironia. Aqui Geirola nos permite ver que todas as linhas estéticas desenvolvidas têm um ponto de referência.

También vemos la complicidad de ciertos dramaturgos entre sí como discípulos de un maestro, que reconocen un programa, si no formal, al menos con una temática común para la región, para afrontar la verdad de la realidad de su contexto, norteño en el caso de los teatristas entrevistados por Galicia. (GEIROLA, 2018 p.121)

Ao seguir as temáticas da região e suas características, Talavera produz um teatro de elevado valor simbólico, o qual fortalece espaços linguísticos, ou, parafraseando a Enrique Mijares, que fortalece a polissemia em elementos de costumes para transformar a sua ressignificação. Cada peça teatral, tanto na dramaturgia como na encenação, cria uma espécie de caleidoscópio na dinâmica da mobilidade, mas no seu conjunto aprecia-se uma voz única para realçar os aspectos culturais que lhe são próprios, para deixá-los aparecer na possibilidade de uma amálgama de estilos, onde se junta às marcas do teatro nortenho. Mas Talavera tenta renovar-se a cada passo, com métodos que prega como mestre, gerando esta cumplicidade dos seus atores para reconstruir o deserto, a solidão e o seu mundo fantasmagórico.

Por outro lado, encontramos uma terceira fronteira, a Universidade Autônoma de Chihuahua onde passou a vida toda como professor, onde conseguiu estabelecer esta relação entre o teatro como criação e a sua posição como acadêmico para gerar um ambiente onde a profissionalização do pesquisador é fundamental. Entre os corredores e salas de aula, junto com seus alunos e colegas, Talavera adentrou no campo da formalidade do processo de pesquisa teatral, gerando espaços de debate e experimentação teatral. No entre-lugar desses espaços consolidou as suas propostas estéticas e orientações em geral, criando um centro de documentação e é este acadêmico Manuel Talavera quem sofreu a mutação de gestor, debatendo entre a sua carreira teatral e as linhas de investigação teatral da região. Esse teatro que respira e vem das suas origens, ou como ele mesmo disse: *dentro desse deserto cultural que querem que vejamos em Chihuahua, existe uma grande selva que não vemos* (Talavera, 2014).<sup>190</sup>

As Fronteiras de Manuel foram as que lhe permitiram diluir os limites e permitir-nos ver as arestas que vão aparecendo à medida que trabalhamos as peças, ensaios, publicações, acontecimentos e temporadas teatrais, no meio de múltiplas atividades, de tanto vazio neste deserto, onde cresceu e se alimentou.

---

<sup>190</sup> Entrevista realizada no programa de rádio Fundadores de la UACH em 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=eqL4PpVmkpk>

### 5.3. Peças que se fundem entre Letra e Cena

No que diz respeito ao processo de escrita das peças teatrais de Manuel Talavera, o resultado final é produto de um processo de integração entre autor, espaço e contato com atores com quem trabalhou. Os depoimentos dos atores dos diferentes elencos que formou, e que foi uma escusa para compartilhar e aproximar suas produções ao público chihuahuense, pois toda a equipe de trabalho sempre estava imbuída nessas ideias e vice-versa. As obras teatrais nascem regularmente do entorno de processos, a proposta cresce com a observação direta de seus interlocutores que fornecem o leitmotiv, e depois a interpolação de espaços para transformá-los em textos escritos que permanecem abertos e se modificam continuamente.

Era como si a Manuel Talavera nada de lo que propusiera el estudiante le estorbase y todo sirviera como material para construir su pieza. Eso sí, Talavera lo acomodaba todo, le cambiaba el ritmo, la velocidad, la dirección, incluso llegaba a cambiar el orden de las escenas, juntaba todo ese material y lo iba ensamblando junto con el texto. No escribía la obra sobre el momento del ensayo, al menos nunca me tocó verlo hacer eso, pero sí estoy convencido de que al repartirnos a cada uno de nosotros en sus respectivas casas, porque sus ensayos eran maratónicos y siempre de noche, al término de las clases, iba escribiendo en su cabeza, borrando algunos diálogos, cambiando de lugar otros, moviendo escenas del inicio al final y viceversa, mientras conducía su chevy guinda modelo 98 que años más tarde me vendió. (VALLES 2018 p.80)

Segundo esse depoimento podemos dizer que as peças de Manuel Talavera se tornam essas cinzas que sobraram do que se forja em cena, na recolha, na crítica, e representam a compilação das vozes dos seus atores, que cozinham durante longos períodos as personagens. É aí que aparece o verdadeiro autor, na capacidade de aprofundar o assunto, de partilhá-lo, reconstruí-lo e representá-lo em cena, e finalmente de recolher novamente os fragmentos desta forja e transformá-la num corpo escrito que irá respirar, isso pode proporcionar novos significados ao seu discurso. Manuel Talavera torna-se esse escritor que rompe a fronteira da linha criativa e a evidencia na sua continuidade quotidiana, de um cruzamento de ideias que parece não parar, mas que, ao lê-los, se vêem as cicatrizes do processo de intercâmbio de ideias.

São muitas as histórias que indicam as formas de escrita, seja junto com os atores, seja no meio de uma festa, seja no brilho de uma refeição, seja no espaço mais escondido em uma viagem, modificando cenas e até peças completas de teatro para lhe

dar a mobilidade que desejava. O processo criativo baseia-se na conjugação dos espaços onde a obra vai decorrer, entra em jogo o sentido de escrita do realizador e dos seus interlocutores, que, neste caso, é tudo o que corresponde à dinâmica teatral, há a forma como quando nascem as ideias e a sua linguagem, Manuel Talavera torna-se fragmentos do quotidiano de Chihuahua que reafirmam a sua imaginação.

#### 5.4. Um encerramento momentâneo antes do apagão final

Para apresentar algumas ideias conclusivas sobre esta investigação nas ligações de Manuel Talavera com o seu meio, regressamos a essa noite de novembro em Delicias, depois de muitas horas de tertúlia, partimos de novo a Chihuahua ecoando na cabeça as canções de José Alfredo Jimenez, especialmente aquela que diz “*No vale nada la vida, la vida no vale nada*” e de dramatizações intermináveis, além de muitos *sotoles*<sup>191</sup>, e eu seguia confirmando que nas suas obras se respira a vida cotidiana. Essa mesma noite enquanto ele dirigia, fiquei convencido que precisava escrever sobre a poética teatral que ele construiu a partir das vozes de seu entorno, enriquecida por esta agitação diária dos diferentes espaços da região fronteiriça do norte do México,



Figura 24 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáenz

que seja um depoimento de um Manuel que respirou também nos palcos, para viver e energizar seu ambiente. Foram muitos passos que avançou e deixou seu legado como pegadas no deserto, assim, como esta areia que tenta calçar-se e que está repleta de imagens para desenhar o contexto cultural do teatro nortenho. Mas hoje, a quase dez anos desse dia, sigo pensando sobre a importância e as contribuições criadas por Manuel Talavera para o movimento teatral. Elas projetam sua validade, suas ações e a sua resposta em múltiplos ecos da fronteira. Tenho certeza que toda essa poética começa e termina na fronteira, mas toda a sua obra teatral está impregnada desta “existência cotidiana”.

---

<sup>191</sup> Sotol: bebida alcoólica do norte do México, da qual eles tem grande orgulho pois só nessa região se produz e que tem uma importância central para a cultura nortenha.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Conseguimos algum aporte epistêmico?

Desenvolver a pesquisa sobre a categoria estética dos corpos ausentes no teatro, como representação da fronteira México-Estados Unidos, me permitiu colocar como centro de interesse a obra do dramaturgo, diretor, intelectual e docente Manuel Talavera Trejo, para confrontar teorias interdisciplinares, permitindo construir uma ferramenta epistêmica de estudos de fronteira que inclui o território como espaço de trânsito para me aprofundar nas estruturas do discurso artístico. Encontrar esses eixos epistêmicos dos corpos ausentes como categoria estética, não resulta de uma arbitrariedade unilateral minha como pesquisador, ao contrário, reflete a construção de imaginários transindividuais da cultura de uma região fronteira, que possam ser aplicados para outras fronteiras Latino-americanas com características similares. Nesse sentido a pesquisa abre uma primeira abordagem colocando o autor como um dos representantes do movimento teatral *Teatro del Norte*, no eixo Chihuahua-Juarez-El Paso, delimitando a faixa territorial para marcar os corpos que a habitam, mas também para falar sobre os conflitos e as dinâmicas culturais dos últimos séculos.

Vemos a poética teatral de Talavera como ponto de partida para promover a análise e compreensão da situação atual que está acontecendo com os territórios mencionados, sobre a qual, dramaturgos e dramaturgas denunciam desde o século XX. Existe um grande número de artistas que desenvolvem essa linha de trabalho, comprometidos ética e politicamente, para colocar em primeiro plano as ausências na construção discursiva, ressaltam a necessidade de encontrar os corpos desaparecidos no deserto no seu percurso para atravessar a fronteira para entrar nos Estados Unidos.

A categoria do corpo ausente teve como objetivo revelar os elementos do discurso artístico que ressalta os vazios ante as perguntas das vítimas da violência, desde a repetição e “barulhos narrativos”, que denominei dentro da tese, e que permitiu que as obras analisadas esclarecessem as formas múltiplas de visualizar os corpos dos migrantes, que ainda hoje permanecem sem voz. O teatro de Talavera criou personagens que se refugiam na escuridão da dúvida e nos temores dos sujeitos, por isso encontramos as marcas culturais desde o conceito artístico até a aplicação dos dispositivos estéticos, ligados às práxis políticas com milhares de elementos simbólicos. Assim, como uma espécie de quebra-cabeças vemos as obras escritas e as montagens

teatrais fragmentadas, que nos impulsionam a juntar cada parte para desvelar as vozes desses corpos.

Manuel Talvera Trejo e os diversos artistas que mencionamos na extensão da tese, desenvolvem discursos que lutam contra a agressão e a ausência desses corpos e se abrem para evidenciar as inconsistências políticas que atingem o território. A dramaturgia de *Teatro del Norte*, movimento estético não formal, como indica Enrique Mijares (2018), é a soma de autores e autoras que procuram um espaço para a memória e denunciam discursos fragmentados pela violência histórica. Cabe destacar que o movimento se denomina como coletivo informal, e, por essa razão não existe uma fórmula estética específica, o que permite entender a horizontalidade criativa de temáticas nos artistas incluídos. As formas de manifestações artísticas e de abordagem de temas são infinitas, levam essas cargas de elementos próprios da violência, das marcas corporais da fronteira. Cada obra e autor que incluímos alinha sua proposta para ressaltar a memória dos fatos violentos, expõem as preocupações ante as respostas das instituições oficiais, desde o ponto de vista governamental e de segurança pública. Os corpos ausentes regressam em cada representação teatral, expondo o discurso oficial, as estruturas linguísticas populares, as mídias de comunicação e os imaginários dos habitantes de cada lado da fronteira. Esse último aspecto nos esclarece que esses corpos ausentes geram uma repercussão do outro lado da fronteira, nos Estados Unidos.

A pesquisa nos permitiu compreender que existe uma fronteira caracterizada pela agressividade das paisagens contra quem transita pelo deserto, desde Tamaulipas até Baja Califórnia. Podemos pensar que os corpos ausentes criam uma cartografia da fronteira do norte do México e que esta pode ser baseada em cinco eixos epistêmicos. Podemos definí-los como fronteiras desveladas que aportam uma metodologia específica. Dos cinco eixos epistêmicos para estudar a fronteira, considero que em quatro aplicamos diferentes propostas metodológicas e temos um quinto que fala sobre a proposta do dramaturgo Talavera que transitava diariamente nessa fronteira.

Os cinco eixos que identificamos são: 1) uma primeira fronteira física ou geopolítica que depende de normas e leis, juridicamente falando, além dos tratados históricos de distribuição e aplicação do poder e uso da terra (HAESBERT, 2011); 2) um segundo eixo, conformado pela fronteira da cultura popular (VALENZUELA, 2020) que permite mapear as estruturas de convivência e naturalização de atividades dos habitantes da região, a qual resulta única com referência ao resto do território, assim

abre a possibilidade de criar um movimento teatral como aquele denominado *Teatro del Norte* (MIJARES, 2007); 3) o terceiro eixo, uma nova fronteira, a resolução epistêmica do discurso para dar resposta aos corpos ausentes que descreve Talavera, por essa razão mergulhamos no impacto das violências em matéria de migração e distribuição das terras, aspecto que se refugia no inconsciente do artista e torna-se fonte para elaborar discursos estéticos que permitam ver os fios e os motivos das desapareições na fronteira. Os fatos violentos e a impunidade ante a onda de criminalidade são um fenômeno encadeado a uma série de circunstâncias que cresceram através do tempo, e que podem ser analisados desde uma proposta epistêmica interdisciplinar (GEIROLA, 2018), a qual abrange desde o geográfico, passando pelo social e entrando no campo do psicológico e o linguístico; 4) o quarto eixo, a revisão de poéticas e estéticas contemporâneas que se fortalecem ante as dificuldades e experiências anteriores e que geram um universo criativo. Aqui vimos os aportes de Talavera para a epistemologia teatral com a ideia da *Metalinguagem* e os *Mecanismos de fabulação* (TALAVERA, 2014), como uma resposta ao *Realismo Virtual* de Mijares (2018) onde o centro de atenção são os corpos ausentes e sua representação no imaginário e simbólico desde as novas tecnologias; 5) junto com esses quatro eixos, formulamos um quinto elemento que dinamiza a pesquisa, pois a poética de Manuel Talavera depende de seu trabalho de observação do eixo geográfico mencionado que será sua construção estética e poética.

**Uma primeira fronteira física ou geopolítica**, que revisamos como esse espaço de conflito pelos sistemas de poder (HAESBERT, 2011), permite compreender que durante muitas décadas agricultores e indígenas são vítimas da aplicação de políticas governamentais diversas, que estão divorciadas do contexto cultural e requerem de um tratamento legislativo específico que incluía a fronteira e comunidades isoladas geograficamente, pois todas têm ações administrativas estabelecidas desde a Ciudad México, DF. Para Armando Partida (2018), essa fronteira se define em dois pontos: uma primeira onda de povos originários deslocados pelos conquistadores espanhóis, posteriormente a independência do século XIX, que termina com os enfiamentos da revolução mexicana e a estéril reforma agrária que, como nos indica Juan Manuel Sandoval (2021), culmina com a invasão e compra dos territórios mexicanos pelos Estados Unidos. A fronteira é percebida como uma faixa de conflito, de exploração e de disputa pelas identidades nacionais. A segunda proposta que indica Armando Partida, baseia-se na exploração dos recursos naturais mexicanos pelas empresas transnacionais,

ou como indica Horacio Almanza (2022), essa expropriação será intensificada com a aplicação do modelo neoliberal ocupando as terras indígenas, além da exploração mineira indiscriminada que se somam as taxas e impostos, impostas pelos Estados Unidos. Essa situação traz como consequência uma migração não controlada de trabalhadores que procuram espaço para melhores condições laborais.

**Um segundo eixo conformado pela fronteira e a cultura popular**, a ideia dos corpos ausentes que se espalham como estética e se deslocam desde o físico (limites, fronteiras, migrações, etc.), os corpos biológicos, (migrantes, sujeitos transitórios) para serem analisados desde sua concepção simbólica e imaginária (GEIRROLA, 2018), o que nos leva para a psicanálise como suporte teórico, pois vamos entrar no discurso e formas de se manifestar. Ao revisar as poéticas de *Teatro del Norte* entendemos que os teatristas colocam como eixo discursivo e principal, a denúncia de um corpo que desapareceu quando atravessava a fronteira. A repetição de recursos narrativos que se refugiam no inconsciente dos sujeitos e se evidenciam em imagens de *Santones*, assombrações, escuridão, vozes que falam desde outros mundos, a reclamação de uma parte do corpo que procura o resto, as palavras que geram violência ao narrar atos agressivos e os silêncios que não podem finalizar porque não existe um retorno lógico (GALICIA, 2022).

Esses corpos ausentes criam *barulhos narrativos* que se evidenciam nas modificações da morfologia do texto, palavras desconexas, páginas em branco, alteração da sequência de tempo/espço e ação narrativa não linear. Fato que permite enriquecer um movimento teatral que se espalha desde as ideias de uma escritura criativa e se projeta sobre as montagens que falam desses temas e que levam ao público para entender que as respostas sempre ficaram no vazio, no silêncio e na escuridão. O inconsciente dos artistas está ativo (GEIROLA, 2018) e fura seu espaço para falar abertamente sobre uma cartografia que eles mesmos não conseguem enxergar na amplitude de aspectos que os envolvem.

Assim chegamos numa configuração do movimento que se aprofunda na procura por desvelar esses silêncios da violência, para exaltar os corpos ausentes no *Teatro del Norte*. Nossa proposta foi mapear as formas como os autores representam ações específicas para narrar os relatos das bandas ilegais que obstaculizam o passo de migrantes e de trabalhadores da fronteira de México, o que nos deixa de manifesto que existem formas violentas para articular o poder. Desta maneira o território cumpre um

uso, ocultar os vestígios de diversas formas de violências desde diferentes ângulos (poços comuns, desaparecimentos de familiares que reclamam por seus mortos, silenciar ONGs que procuram os culpados dos atos violentos, etc). Logicamente vemos um Talavera que está localizado no centro desta discussão, e elabora um discurso no eixo fronteiro Chihuahua-Juarez-El Paso, no qual ele transitava cotidianamente e se posicionava sendo uma testemunha que expõe esses corpos em uma produção teatral elaborada a mais de quarenta anos.

Nessas condições da cultura popular *Norteña*, Talavera cria seus conceitos e dispositivos artísticos adaptando-os e se especializando com as novas gerações. Os corpos ausentes se instalam nos discursos e percorrem dentro de uma semiótica sincrética e alimentam um processo de *artificalização* (MANGIERI, 2020) da cultura popular, que se constrói repetidas vezes para colocar os corpos ausentes dentro de um sistema coletivo que os identifica e os recicla. Para o caso do *Teatro del Norte*, em específico para Talavera, essa ideia se transforma em uma paisagem que se desenha e se amplia em uma peça de teatro escrita ou em uma montagem, o que leva a uma mistura de raízes que lutam entre o rural e o indígena, como frente a uma onda histórica de apropriação e expulsão dos territórios.

Porém, falaremos de novo que a retórica do ausente entra em sintonia com o inconsciente do sujeito que cria, que vê dentro de seu sistema cultural o terror da repetição dos fatos. Será então a ampliação do conceito de *artificalização* que trabalhamos, como a exposição de motivos nos dispositivos artísticos das obras, neste caso aplicados em Manuel Talavera, para que mude rapidamente de ser um objeto contemplativo, para ser uma peça composta de elementos que se conectam de maneira coreográfica sobre as imagens desenhadas: personagens que viajam no tempo, a repetição dos flashbacks, as músicas que criam cenas dentro de cenas, a animalização dos humanos ou a morte injusta por defender a bandeira do país que não lhe pertence.

Podemos seguir as linhas de experimentação narrativa e encontramos os mecanismos de fabulação (TALAVERA, 2014) e a busca da “verdade” –baseamento filosófico que ele mesmo questiona na dissertação de 2014- que se resume a essa paridade com a ideia da *artificalização*, facilitando a construção de uma ferramenta epistêmica que evidencia de novo os corpos ausentes. Abre-se a um horizonte epistêmico de linhas que se aproximam aos fatos reais ou que estão no cotidiano, e aparece como ficção com uma olhada subjetiva que enriquece os estudos artísticos na

área. Talavera se compromete com a tarefa de falar sobre a memória, sobre a cultura popular e sobre as dinâmicas transitórias de migrantes na fronteira México-Estados Unidos.

Assim entendemos que a proposta epistêmica da tese nos permite cartografar um território que contém no seu interior a conformação de uma cultura popular que se alimenta e se recicla em uma espiral interminável. A ideia do espiral resulta pela quantidade de vezes que um fato regressa no tempo, mas ele sempre aparece como variações da sua composição. Podemos dizer que a dramaturgia de Talavera estará refletindo sobre a violência, mas essa violência regressa em aspetos diversos, dependendo dos conflitos de tempo e espaço. Porém, ao falar de território, percebemos que a cultura é dinâmica, mas as tecnologias de apropriação das terras marcam sempre o mesmo objetivo.

Para ampliar essa percepção vamos retomar a forma de uso e aplicação do poder no território, o que nos dá como resultado um fio similar desde a chegada dos colonizadores espanhóis até atualmente as políticas e acordos internacionais que se aplicam. Talavera segue procurando esses espaços e os marca com imagens como *La Bestia*, aquele trem que atravessa o território, mas também que representa um elemento que produz uma cadeia de mortes, além dos *coyotes* e o passo do norte com as caminhadas pelo deserto que terminam em pegadas que se apagam na areia.

Colocamos e deixamos de manifesto que com o teatro se pode visualizar e seguir os fios dos imaginários que o contém, se pode expor e debater sobre as políticas de propriedade das terras, as ações jurídicas que se aplicaram pelos séculos de conformação histórica e geopolítica. Espectros que caminham pelas estradas e os caminhos inóspitos são algumas das imagens que Talavera nos entrega com o território atravessado pela sua ótica, pois dentro da cultura popular existe uma percepção particular do transito fronteiro. Talvez seja uma utopia nos artistas da fronteira, mas Talavera consegue refletir desde as histórias que narra, desde o regresso do personagem de outros mundos, os sonhos, os pesadelos e, por suposto, os mortos, para imaginar que esses corpos ausentes finalmente conseguiram cruzar de um lado a outro sob essa técnica fantasmagórica.

**Um terceiro eixo que será uma nova fronteira**, os *barulhos narrativos*, aporte epistêmico que nasce desde o seguimento dos fios criativos, para decifrar os discursos polifônicos dentro das obras de Talavera, os quais repetem constantemente os

territórios, os corpos e as migrações, sem esquecer que a violência e a desapareição, geram um estado de ansiedade no sujeito. Segundo Geirola (2018) os fatos violentos se reconstroem na memória, em uma repetição, pois quando acontece de novo um caso de desapareição, o sujeito cria uma comparativa entre o que o discurso emite o que ele simboliza. O artista cria sob a influência da cultura popular, Geirola leva a discussão para a psicanálise usando o discurso teatral como a única base de estudo, para descobrir as repetições do fantasma lacaniano, as construções da angústia e ansiedade. Além disso, nos propõe referências do espelho convexo de Foucault, quando indica que as imagens que criam os desaparecidos, obrigam o sujeito a distorcer seu imaginário e se incline para os aspetos mais complexos de um corpo fragmentado. Teremos uma das mais importantes descobertas da pesquisa como são os *barulhos narrativos*, pois sabemos que dentro de cada produção se abrem múltiplos recursos retóricos e imagéticos, onde o corpo se descompõe em fragmentos para posteriormente o sujeito leitor complete a narrativa e visualize o corpo ausente.

Cria-se uma confusão retórica, pois, as obras como fragmento, podem nos indicar uma parte do discurso, mas ao compreender cada parte fragmentada, seguimos as linhas de um corpo ausente se manifestando. Assumimos que seja um risco colocar em discussão os *barulhos narrativos*, talvez como categoria arbitrária, mas para enriquecer a pesquisa vemos a possibilidade de resumir também, que nos dá a possibilidade de aplicar às formas interdisciplinares da pesquisa que se abrange à linguística, a estética, a semiótica, a psicanálise, entre muitas outras disciplinas.

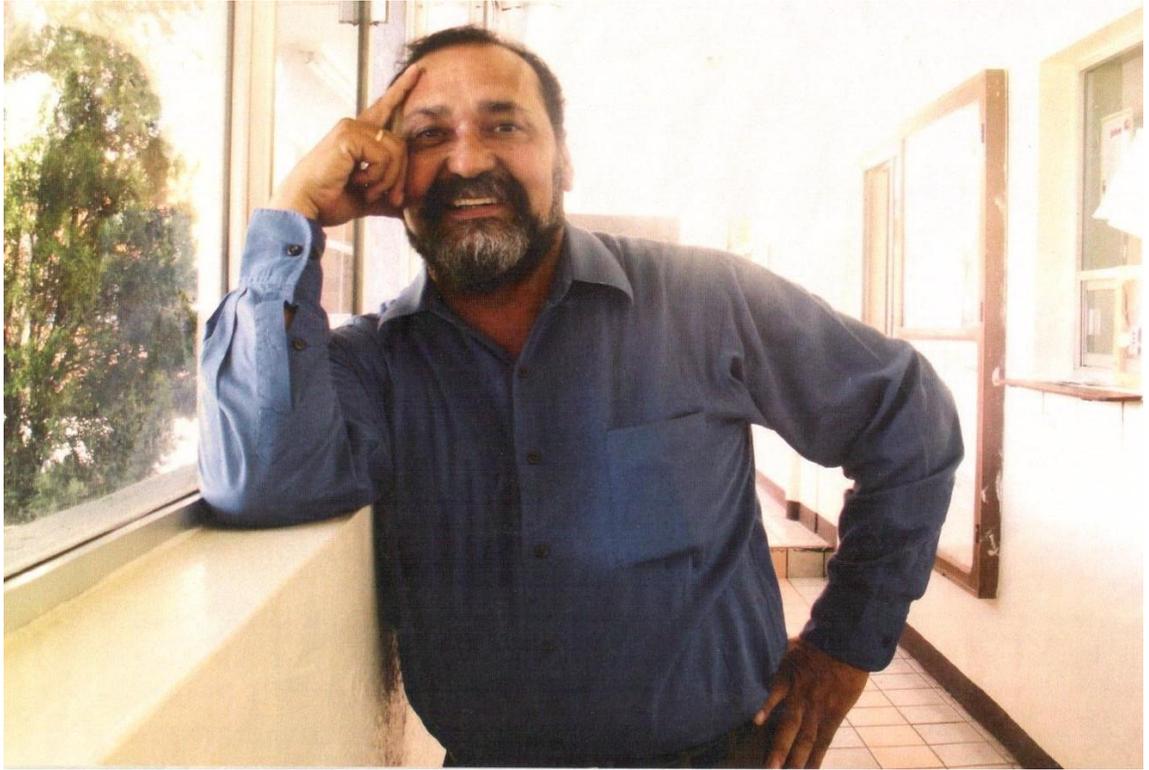
Talavera dessa mesma maneira se coloca como extensão de seu trabalho, se configura como artista que nasce no norte do México, regressando aos corpos ausentes nas obras e permitindo que eles falem. Igualmente permite apreciar que o passo do tempo atinge os conflitos dos desaparecidos, pois cada vez é mais frequente as mudanças de tecnologias de controle e de apagamento dos corpos.

**Quarto eixo, a revisão de poéticas atuais,** o caso da *Metalinguagem*, quando Talavera detecta que no *Teatro del Norte* se repetem as mesmas estruturas de estilo e temáticas, além de que descrevem o que acontece no cotidiano da cultura popular. Nesse eixo entra a discussão sobre os *Mecanismos de fabulação* que serão as bases fundamentais de sua teoria teatral, além de aprofundar na dissertação de mestrado em filosofia sobre a “verdade” no teatro. Dialoga com os critérios do *Realismo Virtual* que propõe Enrique Mijares (2007) e que indica que ao ter uma cultura dinâmica, os

sistemas de criação na cena, também se abrem para mudar e se adaptar a novas técnicas de trabalho. A *Metalinguagem* em Talavera dá uma nomenclatura a cada um desses elementos da cultura popular que estamos mencionando em toda a pesquisa. Entendo que Talavera fornece essa via para justificar as formas de escrita e de montagem das obras que se renovam, e que dentro da academia também precisam se inovar com novas teorias e propostas de pesquisa sobre o teatro na fronteira.

Finalmente chegamos ao **quinto e último aporte epistêmico** para trabalhar o *Teatro del Norte* desde a ótica de Talavera e vamos entender que para estudar um autor devemos revisar minuciosamente o contexto que ele vivencia e se forma, por essa razão concluímos que estamos frente a três Talaveras que se expõem: o Talavera artista, o Talavera docente e acadêmico e o Talavera gestor cultural, os quais não podem ser estudados separadamente. A cultura permite que ele abra sua percepção e elabore o discurso, mas também poderíamos olhar um pouco no horizonte do espaço fronteiriço e encontramos o legado do autor, que será sempre lembrado como um impulsionador da comunidade teatral chihuahuense que hoje, em 2024, tem novos nomes de autores e autoras, essas últimas com maior presença na última década. Compreendemos a capacidade de denunciar e de expor com maior ênfase os casos de violência, ao recolher e catalogar toda informação atual dos trabalhos de Talavera, os quais podem ser pesquisados na internet e pelos territórios físicos, permitindo nos acercar de outras dimensões poéticas.

Concluindo esta tese, que trabalha esse aspecto específico do corpo ausente como representação da fronteira norte, desde a proposta de Manuel Talavera Trejo, podemos dizer que a poética do autor fica aberta, que nos permitiu encontrar diversos caminhos epistêmicos e que suas obras acrescentam a discussão sobre os temas de fronteira. Por isso, espero que seja revisada em novas oportunidades para refletir sobre essas cartografias estéticas que podemos encontrar no eixo México-Estados Unidos.



**Figura 25 Manuel Talavera Trejo foto cedida pela maestra Rosa Maria Sáez**

## GLOSSÁRIO

**Chicanos:** cultura que mistura espanhol do México com inglês, ressaltando palavras e costumes usados unicamente no México.

**Chingar:** palavra que se usa para denominar diferentes estados de ânimo. Segundo Octavio Paz no livro *El Laberinto de la Soledad*: “El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar, violar cuerpos, almas, objetos, destruir. Cuando algo se rompe, decimos: "se chingó". Cuando alguien ejecuta un acto desmesurado y contra las reglas, comentamos: "hizo una chingadera". (PAZ, 1998 p.32)

**Cholos:** mestiço ente indígena, camponeses e urbano, com uma denominação discriminatória de gângster urbano

**Corrido:** estilo de música popular própria do Norte do México, muito comum nas jornadas cotidianas, quase iniludível em cada estação de rádio, TV ou internet. Estas músicas falam sobre aventuras amorosas, heróis imbatíveis, histórias do deserto, ações indescritíveis entre muitos outros temas, com a característica de narrar sobre personagens extraordinários. Nesse sentido, muito leitmotiv que estamos mencionando depende dos corridos que estão em cada canto da memória e identidade dos habitantes da região. Um trabalho interessante que serve de referência pode buscar os aportes de Alberto Lira com *El corrido mexicano: um fenômeno histórico-social y literário* de 2013.

**Costumbrismo rancheiro:** é uma mistura de dois termos, por um lado Costumbrismo, fala de um estilo de teatro que experimenta sobre situações próprias do povo camponeses da fronteira, as temáticas são as conquistas amorosas, a luta de homens, a cria do gado, a fé na religião católica, a história do último século desde Revolução Mexicana de Pancho Villa e Emiliano Zapata, cabe destacar que a encenação é naturalista de uma maneira ágil para entrar na percepção dos espetadores que serão os mesmo habitantes de quem se escreve, é um estilo muito popular em todas as regiões de Latino América, neste ponto podemos recomendar a leitura do texto Armando Partida *El imaginario patrimonial regional: detonador de la Dramaturgia del Norte (una*

*aproximação cultural) em: telondefondo, revista de teoría y crítica teatral, N° 15, B.A., FFyL B.N. Año VIII, Julio 2012.* Por outra parte o termo Ranchero é o nome que recebe a cultura do norte do México que provem do Rancho (Chácara em português) que se caracteriza por ser de origem rural onde marcas próprias da região entre os panoramas dos homens que lutam, que impõem seus arquétipos de dominação, estas temáticas podem pesquisar em Hugo Salcedo Frontera, migración, teatro. Una consideración del teatro fronterizo de México. Argus A (2021) e as formas de interação do rancheiro e a cultura popular do Norte.

**Coyote:** pessoa que traslada migrantes de México até os Estados Unidos pelo deserto, eles pertencem a bandas criminosas onde acontecem massacres e outros tipos de ações violentas.

**EspanGLISH:** mistura linguística de espanhol e inglês.

**Feria:** Dinheiro.

**Guera(o):** Nome que se dá para as pessoas louras.

**La Bestia:** Trem que vaza de sul a norte do México e atravessa para os EEUU, foi criado para comercializar os produtos que provém de centromérica, mas ele também serve de médio para atravessar ilegalmente a fronteira, pois muito migrantes sobem e se estabelecem em lugares altamente perigosos para a vida.

**La Raza:** termo usado para denominar as populações de origem indígena e de estratos populares, que na maioria não tem acesso para educação e assistência social. Assim podem ser considerados habitantes das periferias, vulneráveis aos conflitos violentos pela criminalidade. La Raza é um termo excludente e define as diferenças sociais no México.

**Llanero:** nome que se dá em espanhol para as pessoas que moram nas planícies, o Llano, e que tem como trabalho principal o setor agropecuário.

**Mojado:** migrante que cruzam a fronteira de maneira ilegal, pois a separação entre os territórios está marcada em muitos trechos por rios, e especialmente na fronteira Chihuahua-Texas está o Rio Grande, al nasce o imaginário do *mojado* ou molhado é uma constante neste processo de trânsito.

**Muey:** faca automática.

**Pachucos:** pessoa que consegue dinheiro e outros benefícios usando tretas, com muita graça, é um personagem muito simpático. (Galicia 2012)

**Pendejo:** ofensa mexicana de grande ressonância, uma palavra usada simplesmente quando já não tem mais capacidade de diálogo.

**Pozole:** comida tradicional mexicana que é uma sopa de milho, e carne suína que se cozinha por horas.

**Ranchero:** são formas de convivência do Rancho que seria a chácara ou fazenda que trabalha com gado, mas este estereótipo espalha-se para toda a cultura urbana e rural do Norte do México como a imagem de cowboy norte-americano.

**Santones:** nome que denomina os santos ou imagens religiosas de personagem que nascem no imaginário popular, eles são uma idealização do herói que vem desde outro mundo para proteger os migrantes e os traficantes da fronteira, caso específico de Jesus Malverde ou Nino Tiradito que surgem como lendas, contos ou historias orais de personagens que desafiaram a lei, e agora são motivos de fé entre as comunidades. Particularmente, Jesus Malverde representa a imagem do contrabandista que virou em santo, mas coo ainda não se tem certeza da aparência física dele, a imagens usadas relembra ao cantor Pedro Infante ícone da cultura “rancheira” mexicana, mas também é um amálgama entre a cultura popular e ao imaginário da morte transitando pela fronteira. Para maior informação recomendo o texto de Rocío Galicia *Ánima y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde*. México: CITRU, 2008.

**Sotol:** bebida alcoólica do norte do México, da qual eles tem grande orgulho, pois só nessa região se produz que tem uma importância central para a cultura nortenha.

**Teatrero:** termo para se referir aos artistas do teatro.

**Tripitas:** Comida tradicional do norte de México que é o intestino do animal frito com temperos múltiplos entre pimenta, limão e sal, criando sabores diversos não identificáveis.

**Vato:** Rapaz.

## BIBLIOGRAFÍA DO AUTOR

TALAVERA, Manuel. **Procesos creativos y verdad escénica**. Número especial Revista Fronteras. P. 6-21. Texto online [https://drive.google.com/file/d/1H3Y7y9D9jZva4AQ\\_rpAIFf\\_9jGm51tG/view](https://drive.google.com/file/d/1H3Y7y9D9jZva4AQ_rpAIFf_9jGm51tG/view) Aceso 20 de fev de 2024.

\_\_\_\_\_. **Prologo**. Em Territorio Teatral, siete del septentrión mexicano/ coord. Manuel Talavera Trejo, aut. Hugo Salcedo (et al) México: Universidad. Autónoma de Chihuahua, 2013. P.13-17

\_\_\_\_\_. **Filosofia del drama. Conocimiento y verdade em la experiência teatral**. Tese de Mestrado da Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Mexico. 2012. P. 149

\_\_\_\_\_. **Trilogía familiar**, La vuelta, Novenario y Mano dura. Chihuahua. Universidad Autónoma de Chihuahua, colección flor de arena. 2009

\_\_\_\_\_. **Dulce compania/Libranos del mal**. Em: Teatro de Frontera 24 Dramaturgia de Chihuahua Editorial Espacio Vacío, UJED-Durango, / UACH México: Siglo XXI, 2009 250p.

\_\_\_\_\_. **Canción del Cuchillo Parado**. Durango, México: Siglo XXI, UJED, Espacio Vacío, Ateneo Puertorriqueño, 2004 220p.; 2lcrn. x 13.5 cm. --(Teatro de Fontera 11)

\_\_\_\_\_. **Teatro de la frontera 4. Mano dura. Amores de lejos. Donde canta la gallina. Amnios**. Chihuahua: Espacio Vacío edit. 1999.

\_\_\_\_\_. **Mano dura Amores de lejos Donde canta la gallina Amnios**. Durango, México: Espacio Vacío, UJED 1999 234 páginas.

\_\_\_\_\_. **El teatro del norte ante la modernización**. La Colmena número 21. Revista de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. P. 27-33. 1997.

\_\_\_\_\_. **Novenario**. Coleccion Flor de Arena. Universidad Autónoma de Chihuahua. 1994. livro em PDF.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMANZA, Horacio. **EL DESPOJO DE TIERRAS DE DIVISADERO BARRANCAS DEL COBRE Y LA DOMINACIÓN ESTRUCTURAL:: EL CASO DE LA COMUNIDAD RARÁMURI DE WITOSACHI**. Em: La conformación histórica de la frontera norte de México : una perspectiva crítica. Coordinación general de Juan Manuel Sandoval Buenos Aires : CLACSO, 2022. Libro digital, PDF

------. **La invisibilización de las comunidades Rarámuri como táctica para el despojo de tierras en el marco del desarrollo: un enfoque desde la perspectiva de la colonialidad**. Ponencia Presentada en el 1er Congreso Internacional Los Pueblos Indígenas de América Latina, Siglos XIX-XXI. Avances, Perspectivas y Retos. Oaxaca, Oaxaca, del 28 a 31 de Octubre 2013

----- . **La conformación histórica de la frontera norte de México : una perspectiva crítica**; coordinación general de Juan Manuel Sandoval Palacios ; Felipe Ignacio Echenique March. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2022. Libro digital, PDF.

ANZALDUA, Gloria. **Borderland. La frontera.** Borderlands/La Frontera: The new mestiza. 4th edition. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ARTAUD, Antonin. **México y Viaje al país de los tarahumaras**, México, Fondo de Cultura Económica 1984

-----, **El teatro y su doble**, Barcelona, Ed-hasa 2001

AVENDANO, L. “**Quiero pensar que con el arte puedo convertir la impotencia de la desaparición de mi hermano en algo alegre**” entrevista realizada por Sandra Vicente. Catalunya Plural. Diario de Derecho y Pensamiento Crítico. Barcelona 2018. <https://catalunyaplural.cat/es/quiero-pensar-que-con-el-arte-puedo-convertir-la-impotencia-de-la-desaparicion-de-mi-hermano-en-algo-alegre/>

BÁEZ, Susana. **Fronteras habitadas por dramaturgas: la fuerza de su rebeldía.** Instituto de Ciencias Sociales y Administración (2021).

\_\_\_\_\_. **Dramaturgos (as) en Frontera.** *Avances*, n. 38. Coordinación de investigación ICSA. Universidad Autónoma de Juárez. 2002.

\_\_\_\_\_. **De la investigación a la creación: talleres de dramaturgia.** Em: Investigación, aprendizaje y creación en artes escénicas. Comp. Enrique Mijares. Universidad de Nuevo León: 2020. P. 322-329

BAJTIN, Mijail. **Yo también soy: fragmentos del otro.** - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EGodot Argentina, 2015. 160 p. 20x13 cm. ISBN 978-987-3847-09-7

\_\_\_\_\_. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais.** Versión de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial. 2003.

\_\_\_\_\_. **Hacia una filosofía del acto ético de los borradores y otros escritos.** San Juan: Universidad de Puerto Rico. 1997, p. 249.

BAKTIN, Mikhail. **Questoes de letura e estética-a teoria do Romance.** São Paulo, Ed. UNESP, 1998.

BUTLER, Judith. (2002) **Cuerpos que importan: sobre límites materiales y discursos del "sexo"** - 1ª edición, Buenos Aires, Editora Paidós.

CASTILLO, Jose. **TRANSITOS Corpos em interação Transfronteiraça.** Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, 10(1), 156–173. <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/70629>

\_\_\_\_\_. **Cuerpos sin Órganos o Realismo Digital.** In: El teatro y la producción de conocimiento: Memorias de las XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, 2021. 1ed. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones, 2022, v.1, p. 316-324.

\_\_\_\_\_. **Manuel Talavera Trejo FRONTERAS que hablan.** Revista FRONTERAS. n. especial 1, 2018 p. 3-4. Disponible em: <https://drive.google.com/file/d/1QNzYILi8kB737r3kAwVpGfU88Pkml3SQ/view> consulta 01 de março de 2024.

\_\_\_\_\_. **MEDEA... Montaje polifónico y performático.** Escrita em 2015. Ainda sem publicar.

CYRULNIK, Boris. *Del gesto a la palabra: la etología de la comunicación en los seres vivos.* Editorial Gedisa, 2020. Impreso.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia** (2.ª parte). Valencia: Pre-textos. 2004.

DE LA ROSA, P. DE LA ROSA, Perla. (2021) **La Hibridación es una Posibilidad de Expansión.** Entrevista realizada por Yulliam Moncada. en: (Trans)Fronteriza : Corpografías fronterizas : artes, cuerpos y fronteras en pandemia, no. 9 / José Ramón Castillo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.

\_\_\_\_\_. **Antígona; las voces que incendian el desierto** en G. de la Mora (ed.), Cinco Dramaturgos Chihuahuenses, México, Fondo Municipal Editorial Revolvente - Municipio de Juárez, pp. 185-228.

\_\_\_\_\_. **El enemigo.** Em Dramaturgia del Noreste. Comp. Enrique Mijares. Durango: Editorial Espacio vacío. 2011.

DEL MONTE, Fernanda. **PALABRAS ESCURRIDAS (Material textual para teatro).** México: Paso de Gato 2014.

DEL VAL, Jaime. **Cuerpos frontera. Imperios y resistencias.** *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* 6 (2006): 31-43. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2277316> 14 de julio 2022

DIEGUEZ, Ileana. **Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidad del dolor.** Monterrey, Nuevo León, México : Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.

\_\_\_\_\_. **Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos.** Revista Investigación Teatral. Vol. 3, Núm. 5, Invierno 2013-2014. Univerisdad Veracruzana: México

DUBATTI, J. **EL TEATRO DE LOS MUERTOS: TEATRO PERDIDO, DUELO, MEMORIA EN LAS PRÁCTICAS Y LA TEORÍA DEL TEATRO ARGENTINO.** Cena, [S. l.], n. 15, 2014. DOI: 10.22456/2236-3254.49709. Disponible em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/49709>. Acesso em: 12 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. **Introducción a los Estudios Teatrales.** 2011. México: Libros de Godot. Pag. 161.

\_\_\_\_\_. **Introducción a los Estudios Teatrales.** México: Libros de Godot. 2011. Pag. 161.

DOCI, Laura. **El Clarín de la noche.** Revista FRONTERAS. n. especial 1, 2018 p. 112-114. Disponible em: <https://drive.google.com/file/d/1z-NLfki1lrsQK1my1K7pAvI6XdornQTt/view> Acesso em 15 set. 2023.

FINOL, José Enrique . **Antropo-Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo**. Opción [en línea]. 2014, 30(74), 154-171[fecha de Consulta 16 de Febrero de 2024]. ISSN: 1012-1587. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31035399004>  
FREUD, S. **Tabuleiro mágico**. Em Obras completas. Tomo 19. Amorroutou, Buenos Aires 1990. P.240 a 247.

FUENMAYOR, V. **Corporeidad, semiosis y memoria**. situArte, v. 5, n. 9, 11. Acceso em <https://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15997> 20 de mar 2022.

GALICIA, Rocío. **Entrevista a Manuel Talavera Trejo**. Revista FRONTERAS. n. especial 1, 2018 p. 22. Disponible em: <https://drive.google.com/file/d/1TcAdVJcjTD9PnPgNgpWmW5CdXG86DGBG/view> Acceso em 15 set. 2021.

\_\_\_\_\_. **Ánima y santones. Vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde**. México: CITRU, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dramaturgia en contexto I. Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/CITRU, 2007.

\_\_\_\_\_. **Entrevista a Enrique Mijares**. Aeropuerto Internacional “Benito Juárez” de la Ciudad de México, 24 de septiembre de 2005.

\_\_\_\_\_. **La dramaturgia nortea como geografía de conflicto tres ejemplos de teatro y entorno**. Revista de literatura mexicana contemporánea, ISSN 1405-2687, n. 23, 2004, p. 111-116.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. **El ahogado más hermoso del mundo** en *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011, pp.47-54.

GEIROLA, Gustavo. **Grotowski soy yo. Una lectura para la praxis teatral em tempos de catástrofe**. Argus A. Los Angeles-California. 2021.

\_\_\_\_\_. **Teatro: vida, sentidos y presencialidad. : Conjeturas a propósito de la pandemia**. *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities*, vol. XI, no. 42, 2021, pp. 1-31. <https://www.argus-a.com/publicacion/1607-teatro-vida-sentidos-y-presencialidad-conjeturas-a-proposito>. 15 de marzo 2022.

----- **Dramaturgia de Frontera/Dramaturgias del Crimen: a Propósito de los Teatristas del Norte de México**. Vol. VII Edición N° 28 / junio 2018 California - U.S.A. / Bs. As.- Argentina: Argus-a. Disponible: <http://www.argus-a.com.ar/ebook/710-dramaturgia-de-frontera-dramaturgias-del-crimen-a-proposito-de-los-teatristas-del-norte-de-mexico.html>. Acceso em 10 set. 2019. Acceso em 10 fev. 2024.

\_\_\_\_\_. **El director y su público: la puesta en escena y las estructuras espectatoriales**. Revista Telón de Fondo. N°15. Julio 2012. Texto en línea: <http://www.telondefondo.org/numero15/articulo/403/el-director-y-su-publico-la-puesta-en-escena-y-las-estructuras-espectatoriales.html>.

HAESBAERT, Rogerio. **El mito de la Desterritorialización. del fin de los Territorios a la Multiterritorialidad**. México: Siglo XXI. 2011.

HAN, B. **Morte e alteridade**. Tradução de Lucas Machado. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2020.

HERNANDEZ, Á. **Padre fragmentado dentro de una bolsa**. Editorial: Nuevo León Unido, Conarte, Conaculta. 2013

HUYSSSEN, Andreas (2014). **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. (coordenação Tadeu Capistrano) Tradução Vera Ribeiro. 1ed. Rio de Janeiro: Contraponto Museu de Arte do Rio.

KAUFMANNER, H. **Debilidade ou loucura: elucubrações a partir do conceito de Parlêtre**. CliniCAPS, Belo Horizonte, v. 1, n. 3, p. x, dez. 2007. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1983-60072007000300004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-60072007000300004&lng=pt&nrm=iso)>. Acessos em 24 mar. 2022.

KRISTEVA, J. **Las nuevas enfermedades del alma**. Madrid: Cátedra, 1995.

\_\_\_\_\_. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo xxi, 2004. (Impreso)

LACAN, J. **Seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)** / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução M.D. Margno. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2022.

\_\_\_\_\_. **Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante, (1971)** / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

----- (1966-1967). *A lógica do fantasma*, seminário 1966-1967. Centro de Estudos Freudianos do Recife. Recife, outubro de 2008. p. 11.

\_\_\_\_\_. (1957-58) **O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEVINAS, E. **Ética e Infinito**. Biblioteca de filosofia contemporânea. Lisboa: edições 70. 2007. P. 104.

LIRA, A. **El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario Contribuciones desde Coatepec**, núm. 24, enero-junio, 2013, pp. 29-43 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México.

LOMNITZ Alberto & María Sánchez. **Manifiesto del Arte Vivo Digital**. Teatromexicano. <http://teatromexicano.com.mx/8812/manifiesto-por-un-arte-vivo-digital/> 21 de julio 2022

LOTMAN, I. **La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto**. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid. Ediciones Cátedra. 1996. Pag. 174

MANGIERI, R. **I CANT BREATHE: CONTAGIO, REVUELTA Y ARTIFICACIÓN**. 2021.

[https://www.academia.edu/44725819/I\\_CANT\\_BREATHE\\_CONTAGIO\\_REVUELTA\\_Y\\_ARTIFICACION](https://www.academia.edu/44725819/I_CANT_BREATHE_CONTAGIO_REVUELTA_Y_ARTIFICACION) 25 de julio 2022

\_\_\_\_\_. **Corpos em ação, artes vivas e interculturalidade**. PesquisAtoR, [S.l.], n. 2, may 2013. ISSN 2238-7838. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/pesquisator/article/view/56403/59521>>. Acceso em: 20 apr. 2023. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-7838..pesquisator.2013.56403>.

\_\_\_\_\_. **Guerra global, sujetos y fronteras: Para una semiótica de la geopolítica a través del modelo de Yuri LOTMAN.** Ontosemiótica, [S.l.], n. 2, p. 65 - 88, feb. 2016. Disponible en: <<http://revistas.saber.ula.ve/index.php/ontosemiotica/article/view/7117>>. Fecha de acceso: 06 feb. 2018

\_\_\_\_\_. **Cuerpo y discurso: cinco ensayos sobre la construcción social del sentido.** Mérida: Bordes de Papel, 2016.

\_\_\_\_\_. **Cuerpos en interacción: teatro, danza y multiculturalidad.** Actual Divulgación, [S.l.], n. 71, p. 104-111, oct. 2011. Disponible en: <<http://revistas.saber.ula.ve/index.php/actualdivulgacion/article/view/3393/3294>>. Fecha de acceso: 14 feb. 2023

MARTÍNEZ RUIZ, R. **Freud y Derrida: escritura en el aparato psíquico.** Revista de filosofía DIÁNOIA, [S. l.], v. 57, n. 68, p. 65-79, 2012. DOI: 10.21898/dia.v57i68.152. Disponible en: <https://dianoia.filosoficas.unam.mx/index.php/dianoia/article/view/152>. Acceso em: 7 feb. 2024.

MIJARES, Enrique. **LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA DRAMATURGIA FEMENINA DEL NORTE DE MÉXICO.** Palestra no 5to Congreso Iberoamericano de Teatro no 55 festival de Teatro de Manizalez Colômbia 25 de outubro de 2023. Link: <https://www.facebook.com/FITManizales>

-----\_. **Manuel Talavera: Memoria perenne em la historia del teatro en el Norte de México.** Revista FRONTERAS. NE 1, 2018. p.80-93 Texto online: <https://drive.google.com/file/d/1fxp0K9eGV-oyTJN1j9qVVUCWoiVSJLGC/view> acceso 16 de fev 2024.

\_\_\_\_\_. **Los héroes y la historia nacional.** Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro, año 3, núms. 14 / 15, enero-marzo de 2004, México, UNAM / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Querétaro / Instituto Veracruzano de Cultura / CONACULTA-INBA-Instituto Cultural Helénico / CONARTE / CITRU, p. 19.

\_\_\_\_\_. **Entrevista a Enrique Mijares por Ricardo Salvat.** Monografics IV Els creadors. Barcelona 2007. Texto online: <https://raco.cat/raco/index.php/es/inicio/#gsc.tab=0&gsc.sort=&gsc.q=enrique%20mijares>

\_\_\_\_\_. **“El Realismo Virtual En La Dramaturgia Mexicana”.** *Latin American Theatre Review*, vol. 31, no. 1, Sept. 1997, pp. 99-106.

MORALES, Mabel. **Manuel Talavera Trejo: proceso constructivo de la dramaturgia.** Revista FRONTERAS. NE 1, 2018. p.94-111 Texto en línea: [https://drive.google.com/file/d/1pQQ\\_CyOTu4cb3YcKbsr8z\\_zLJT1oxNZX/view](https://drive.google.com/file/d/1pQQ_CyOTu4cb3YcKbsr8z_zLJT1oxNZX/view) consulta 01 de marzo 2024.

NICOLAU, R e GUERRA, A. **O fenômeno psicossomático no rastro da letra.** Estud. psiqui. psicol., Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 226-241, 2012. Texto online: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/8317> acesso 14 de abril de 2022

PARTIDA, Armando. **Clarín de la noche de Manuel Talavera Trejo.** Revista FRONTERAS. NE 1, 2018. p. 69. Texto en línea:

<https://drive.google.com/file/d/1qJxelgzkBe5EE70RP4x6Iz5zAwdoPUVf/view>. Acceso em 15 mar. 2023.

PAZ, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. México, D.F. 2000.

PIERCE, Charles. **La ciencia de la semiótica**. *Buenos Aires* (1974). (impreso)

RAMSOM, Roberto y VALLES, Raúl. *La puesta en escena y el espacio teatral*. Ciudad de México Universidad Autónoma de Chihuahua. 2018

RICOEUR, P. **A memória, a história o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas - SP. Editora UNICAMP, 2007.

ROBLES, H. **Mujeres de arena** (1st ed.). Publicaciones Mala letra Internacional. Retrieved from <https://www.perlego.com/book/1924736/mujeres-de-arena-pdf> (Original work published 2016)

RODRIGUEZ, Alberto. **Leer en el caos: aspectos y problemas de las literaturas de América Latina**. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Pag. 217. 2002

ROSA, João Guimarães. “**A terceira margem do rio**”. In: *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

RUBIO, Miguel. **Persistencia de la Memoria**. Em: *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Coord. Por Oscar Cornago Bernal, ISBN978-84-8427-686-9, págs. 265-287. Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes (edits.) (2011).

SÁENZ FIERRO, Rosa. **Teatro del Norte/Teatro de Frontera**. Antología de ensayos y ponencias. Chihuahua, México. Universidad Autónoma de Chihuahua. 2012.

SALCEDO, H. **Frontera, migración, teatro. Una consideración del teatro fronterizo de México**. coord. Editorial Argus-a: Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA., 2021. Livro em PDF.

\_\_\_\_\_. **La obra de Manuel Talavera y otras variaciones del «Teatro del Norte»**. Revista FRONTERAS. NE 1, 2018. p.80-93 Texto en línea: <https://drive.google.com/file/d/1-h03Lc5VejJt2GK3hgrf5IYb7haC1b3E/view>

\_\_\_\_\_. **Música de balas**. México D.F.: Ediciones Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Molinos de Viento, 2012, 46 págs., ISBN: 978-607-477-729-1

SANDOVAL, Juan. **WINGS OVER THE BORDER1 : “MOSQUITOS”, “AWACS” Y “DRONES” EN EL CONTROL DE LA FRONTERA DE ESTADOS UNIDOS Y MÉXICO, REGIÓN ESTRATÉGICA DEL CINTURÓN DE LA INDUSTRIA DE ARMAMENTOS (GUN BELT)**. Em: *La conformación histórica de la frontera norte de México : una perspectiva crítica; coordinación general de Juan Manuel Sandoval Palacios ; Felipe Ignacio Echenique March. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2022. Libro digital, PDF*

SANCHEZ, Maria y LOMNITZ, Alberto. [Manifiesto por un Arte Vivo Digital](http://teatromexicano.com.mx/8812/manifiesto-por-un-arte-vivo-digital/). 2020. Texto em línea: <http://teatromexicano.com.mx/8812/manifiesto-por-un-arte-vivo-digital/>

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado, fundamentos Teórico e metodológico da geografia.** Hucitec.São Paulo 1988.

SIERRA, Luis Heraclio. **Manuel Talavera: Dramaturgo Universitario.** Revista FRONTERAS. NE 1, 2018. p.80-93 Texto en línea: <https://drive.google.com/file/d/1gY8LGeu0cp2EB8rAU-saosIZbXJTC4P/view> consulta 01 de marzo 2024.

TELLES, Narciso & Rosyane Trotta. **Poéticas do Compartilhamento: saberes e sabores.** *Cena* 36 (2022): 01-09. <https://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/122172> 24 de julio 2022.

VAL, Jaime del. (2006) **Cuerpos frontera. Imperios y resistencias en el posmodernismo.** En: «Organicidades» [nodo en línea]. Artnodes. N.º 6. UOC. 2006 [Fecha de consulta: 05/10/2020]. ISSN 1695-5951

VALENZUELA, José. **Heteronomías en las ciencias sociales: procesos investigativos y violencias simbólicas** - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO ; Tijuana : El colegio de la Frontera Norte, 2020. Libro digital, PDF - (Temas)

VALLES, Raul. **Manuel Talavera Trejo, hombre de teatro.** Revista FRONTERAS. NE 1, 2018. p.80 Texto en línea: [https://drive.google.com/file/d/1MbGb9a8R8EqyykuVhV6jps8wZb6l2y\\_1/view](https://drive.google.com/file/d/1MbGb9a8R8EqyykuVhV6jps8wZb6l2y_1/view)

WIRTH, H. **La fe de los cerdos** Hugo Abraham Wirth *Número: 2 México, 2007, 32 pp. 1.ª* reimpresión, 2010 ISBN: 978-970-9543-22-3.

ZAVALA, I. **Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas,** Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Texto en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp5m3> Consulta 10 de julio de 2021.

\_\_\_\_\_. **Escuchar a Bajtin.** Editorial Montesinos, 1996. (Impreso)

ZUNIGA, Antonio. **Chihuahua para niños.** Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2007.

## ANEXOS

Fotos facilitadas pela Maestra Rosa María Sanz













*Primeras* JORNADAS

MANUEL  
TALAVERA  
TREJO



Mayo 2019

LUNAJERO