



◉ **Datos para citar este trabajo** ◉

Autores:	Thelma I. Ramírez Cuervo
Título del trabajo:	“Poética y espacialidades en la dramaturgia de Hugo Abraham Wirth”
En:	José Ramón Fabelo Corzo, Jaime Torija Aguilar (Coordinadores). <i>Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario</i> . Colección La Fuente. Volumen 6. BUAP. Puebla, 2015.
Páginas:	pp. 265-277
ISBN:	978-607-487-960-5
Palabras clave:	Hugo Abraham Wirth, espacialidad literaria, intimidad en literatura, sexualidad abyecta en literatura, estética literaria.

◉ Se autoriza el uso de este texto, siempre y cuando se cite la fuente ◉

POÉTICA Y ESPECIALIDADES EN LA DRAMATURGIA DE HUGO ABRAHAM WIRTH

Thelma I. Ramírez Cuervo¹

No soy un hombre
mujo
soy más idiota que el rayo
que ríe a carcajadas
quiero hacer un barullo
tan grande
que ya nadie oirá a nadie.
George Bataille, *Poemas*

Yo me conmuevo

Hugo Abraham Wirth es uno de esos autores que me provocan un efecto semejante al de las lecturas de Bataille. Mis evocaciones más nítidas de *La fe de los cerdos* (2003), son el erotismo guarro de un juego sadomasoquista e incestuoso que tiene por testigos a un poster de Thalía y la imagen imborrable de un bebé abierto en canal. Más allá de lo que cuenta la obra, asistí en carne propia a las terribles escenas que engalanaban los escaparates de un cine en mi ciudad: fotografías de un niño muerto como si durmiera; en la barbilla, debajo de un grueso tajo de piel ya podía distinguirse un bulto blanco que obligaba a detener la mirada y a tratar de asimilar que aquello era un paquete de “coca”; una imagen chocante que no me permitió ni saber el nombre de la película. De eso harán unos 17 años.

Lo mismo habría sucedido con *Las once mil vergas* de Apollinaire de no haber sido porque, en ese caso, no había imágenes de por medio. Encontré el librito tirado en una banqueta disfrazado de revista

¹ Egresada de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y de la Maestría en Literatura Mexicana en esa misma universidad. Cuenta con distintas publicaciones, participación en proyectos de investigación, redes, cuerpos académicos y reconocimiento a Perfil PROMEP.

para adultos, con un contenido que, amén de terrible, despertó mi morbosidad a tal extremo que comprendí gustosa la masturbación y la escatología a un mismo tiempo.

Obras van y obras vienen, lecturas, imágenes y autores, pero la sordidez acendrada en mi interior, bruñida con literatura, cine y prácticas no tan morales, se regocija ahora en el teatro con las lecturas de Wirth. Esa es mi empatía con este autor.

Es un símbolo de la verticalidad de lo humano, el signo más evidente que distingue a nuestra especie de las otras.

Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*

La capacidad de abrir las cosas para que quepa el mundo²...

Tengo la idea de que la obra de Wirth ha transitado por al menos tres periodos de búsqueda, observables en la espacialidad donde se desarrollan sus personajes. Esta idea no toma en cuenta los años de publicación de cada texto sino la unidad estilística que puedo percibir. Uno de esos periodos, entonces, tendría como sus mejores representantes a las obras de *El día de la intolerancia...*, *Constantina no estaba* (2004) y *Despojos para un lunes* (2008).

Abres la página y de inmediato tu vista se tropieza con tres columnas, tres espacios habitados con dos personajes cada uno, todos ellos conectados por una misma situación: la existencia de Constantina. Pero el reto está en la simultaneidad, puesto que el autor toma lo que Griffero llama “formato universal narrativo”, la horizontalidad de la hoja en blanco para, a su vez, dividirla en una suerte de viñetas que suceden a un mismo tiempo.

Cuidadosamente organizadas, el autor ha tenido el acierto de colocarlas en diferentes niveles; el interior de un *penthouse* “el más alto”, la calle y la vista exterior de una ventana que se encuentra, aparentemente, a la misma altura que el *penthouse*. El asunto no para ahí, puesto que también se arriesga a provocarnos con la idea de un espacio íntimo, materializado, según el texto, a través de un refrigerador; metáfora, creo, de la psique de Horacio —marido de Constantina— que encierra

² Luis de Távira, “La medida del mundo”, en *Paso de gato*, p. 32.

no sólo todas sus fantasías sino la clave de interpretación del texto cuya temática es, como bien dice su nombre, la intolerancia; concretizada en un cuerpo destazado que Horacio va comiendo poco a poco.

El espacio entonces es rico, complejo, absoluto, contempla todas las dimensiones y todas las tendencias: adentro y afuera (interior-exterior), arriba y abajo (horizontalidad-verticalidad), profundidad y superficialidad; todas las fuerzas: ascendente, descendente y expansiva, permitiéndonos jugar con el espacio y el tiempo como una dimensión más. La acción es simultánea. Frente a nosotros, en el texto, en la página poblada se extiende el universo *vasto*, ese mismo que, según Bachelard,³ reúne a los contrarios.

Es difícil comprender las posibilidades de esta obra si no pugnamos por establecer una imagen en nuestra mente, eso que para mí se han convertido en ejercicios para la construcción de un espacio dramático y que seguro es una práctica cotidiana en el director de escena, el actor y —por supuesto— el dramaturgo.

Así, imagino que cada dupla de personajes que compone las escenas es en sí misma una obra de teatro. Apelando a la verticalidad propuesta ya desde el aspecto gráfico de la página, la presencia inferida del edificio permite una sospecha: el simbolismo de tres niveles del cosmos, desde lo subterráneo hasta los cielos y más allá. Si es posible, a partir de la verticalidad, comparar al edificio con el cuerpo humano, entenderemos que el refrigerador en el *pentahouse* implica un espacio semejante al que ocupa en nuestro cerebro la imaginación y ahí los cielos no podrán servir de acotamiento, por ello es posible que figuras como Blanquita (personaje de una novela escrita por Constantina) y un Muñeco de nieve, puedan cobrar vida; al menos vida teatral.

Esta verticalidad también se experimenta en *Despojos para un lunes*, pero se sintetiza en dos niveles aparentes: la zotehuela y el primer piso. Aquí nuevamente el espacio se dilata, se desdobra en múltiples posibilidades: la ventana por donde se observa la puerta, los hoyos en la pared del baño, la alberca de plástico, los binoculares... quiero decir que estos no son sólo elementos escenográficos o de utilería; son espacios dentro de los espacios, medios para que la teatralidad no se establezca sólo a partir de la acción conflictiva, sino de una acción donde el espacio mismo es causa y consecuencia.

³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 230.

El ser es por turnos condensación que se dispersa estallando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo de afuera y lo de adentro son dos íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad.

Gastón Bachelard, *La poética del espacio*

La intimidad es una construcción

Intervenciones (2012), en cambio, es un texto mucho más íntimo, sus aperturas son siempre hacia lo interno, hacia el espacio-tiempo, hacia el pasado. Juega con las dimensiones a través de un espejo y de pequeños mensajes; intervenciones justamente de una realidad que, a pesar de pertenecer al pasado, no se le observa como tal. ¿Cómo es esto?, en primera, habrá que recordar una lección: en el teatro todo sucede en tiempo presente... y el presente no sólo es difícil de actuarse sino de escribirse. ¿Cómo es posible que yo, ser humano en el aquí y ahora, en el tiempo presente, tenga un cuerpo y una mente cruzado por miles de circunstancias que sin pertenecer a este momento, me afectan? Hay una parte en cada uno de nosotros —por ejemplo— que siente ese algo en contra de su madre, el regaño que no ha superado nunca, la esperanza de realizar un sueño de la secundaria, o la imagen de una fotografía, algún recuerdo... y todo eso está en el presente. Como si a pesar del tiempo transcurrido continuáramos siendo, existiendo en todos los momentos y edades de la vida, sólo que en diferentes planos. Para escribirlo entonces, en esa planicie que nos ofrece la hoja en blanco, son necesarios algunos elementos, *Intervenciones* a través del espejo, el espejo que es puerta de otros planos, recaditos con palabras, palabras que trascienden, la imagen suspendida de un escenario que parece ser siempre el mismo. En todas las escenas el autor propone un sofá de dos plazas y una pequeña mesa de centro, y refuerza uno de los personajes “no puede mover o sustituir ningún mueble o accesorio de los que ve aquí”.

Intervenciones, *Fragmentos de desastres personales* (2011), *Tangram* (2011), *Fotograma* (2010) y probablemente *Fisting* (2006), pertenecerían a esa otra etapa o momento de búsqueda que —como ya explicaba— se decanta en los espacios íntimos. Todo el movimiento de estas obras está hecho para revelarnos algo interno de los personajes. Los espacios aparentemente cotidianos encierran siempre ese cuarto oscuro donde, por lo general, se llevan a cabo las atrocidades. Puede identificarse con

eso que la crítica literaria (Greimas propiamente) dio en llamar espacio utópico: “el lugar fundamental donde el hacer del hombre puede triunfar sobre la permanencia del ser”.⁴ También es comparable con la dialéctica de lo de adentro y lo de afuera propuesta por Bachelard.

La intimidad de estas obras se construye a fuerza de la apropiación, de algo que consideramos como nuestro y que nos hace únicos, se reserva algún resquicio donde podemos tener el dominio absoluto de la situación y de las personas respecto a la realización de nuestros deseos. *Fragmentos* va y viene por diferentes espacios cotidianos: la farmacia, la oficina... pero las claves del texto se muestran en un cuarto, en el departamento de Sergio y a través de la voz del personaje de Blanca: “Necesitamos poseer algo para sentirnos seguros” —dice esta—. Justo esta posesión es lo que se explora, el dominio de sí mismo, la capacidad de poner a prueba nuestro raciocinio a partir de la transgresión, de tal suerte que —en general— los espacios íntimos en los personajes de Wirth son aquellos ligados con la transgresión. Sodomía, brutalidad y tortura hay en todos ellos, ¿por qué? porque el ser, siguiendo las ideas de Bataille, sólo puede ser libre en su vuelta al instinto, a la animalidad, sueño que no habrá de alcanzarse debido a nuestra conciencia humana: la conciencia de la muerte y con ello del bien y el mal; las cosas que te acercan o te separan de la supervivencia.

Fisting, es el claro ejemplo de lo antes descrito y, para no relatar el texto, baste con describir que, si bien Wirth solicita tres espacios, el espacio íntimo no es aquél donde se encuentran las amantes, ni el privado de un burdel sino, justamente, el espacio indeterminado en el que no existe luz, el de apropiación donde tres hombres con lentes de visión nocturna se atreven a vulnerar a su víctima una vez más a través de la fotografía. La luz de unos flashazos nos permite entrever espacios de luz en la tortura, como unos ojos en el intento por despertar.

El hombre primitivo le da al tiempo un sentido metahistórico que le permite pensarse a sí mismo como especie dentro del cosmos, como una eterna renovación en el que la innovación —lo totalmente nuevo— y lo irreversible no tienen cabida.

Isabel Galicia, *El relato simbólico en la danza de los tejoneros*

⁴ Algirdas Julien Greimas, “Secuencia III: el paseo”, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, p. 85.

*Sólo quiere ser captada directamente, violada en el sitio, iluminada en su detalle*⁵... Hay en la fotografía algo inquietante. Por un lado, la fijeza que nos permite captar un espacio-tiempo irrepetible, conservarlo y, en este sentido, “revivirlo” como si no perteneciera al pasado. Por otro, su movilidad y dinamismo que permite, a partir del fotograma, tener una secuencia de aparente desplazamiento. Intuyo que la mirada del autor, y la de sus personajes, es siempre una visión filtrada por espacios que poco a poco construyen una realidad. El filtro a través de una cámara que dilata el tiempo y nos lleva a rebuscar en el pasado, que como ya se ha dicho, es una suerte de “pasado continuo”, distanciado —como sucede en *Fotograma*—. Otros filtros serían la luz de un flash, la luz de un refrigerador, pequeños mensajes de papel, hoyos en la pared de un baño, ventanas, la cortina, psicotrópicos como fundamentos de una espacialidad que nos otorgan una visión particular del mundo...lo importante aquí, antes de hacer una lista interminable de elementos, es remarcar la vastedad de las obras. Multidimensionales, llenas de símbolos, “pequeñas trampas”, guiños para retar al director de escena, los actores y su interpretación.

Dos cuerpos que se encuentran son siempre hermanos. Se ven uno al otro tal como los echaron al mundo: se encuentran tal como son en el umbral del mundo, como se encuentran los hermanos. Los amantes desnudos son siempre incestuosos.
Tomás Segovia, *Figuras y secuencias*

¡Ese texto está enfermo, hasta para mí!

Hay además otros elementos que recorren la obra de Wirth en su totalidad, tal vez el más llamativo es el que hace alusión al sexo en una amplia gama de variantes. No cualquier sexo, sino el que consideramos abyecto, el pervertido: voyerismo, sadomasoquismo, pedofilia, incesto, *bondage*, coprofilia, sexo anal, travestismo, etc. Sin embargo, la crudeza de estas prácticas se halla en la sugestión, en el espacio que la simple lectura de estas escenas abre en nuestra mente. Esto es así puesto que Wirth no pone nunca en acción el acto sexual sino que lo difiere. El

⁵ María Margarita de Haene Rosique, “Qué silencio ¿es así el mundo? Cuando las imágenes callan”, *Arte y silencio*, p. 42.

hecho como tal estará por venir, o ya ha pasado o sucede en forma paralela a manera de reflexión “filosófica” como en el texto de *Ositos y el misterio del culo* (2003). El sexo está diferido, inunda los diálogos pero no se convierte nunca en acción, no está en el presente teatral pero activa en el lector el erotismo y la morbosidad, genera una “visualidad espacial” fuera del texto y fuera de la escena que no tiene necesidad de resoluciones complejas, puesto que la imaginación de cada espectador o lector resuelve en sí mismo y en la demarcación particular de lo que le es íntimo, sagrado o transgresor.

Más que hablar de sexo en las obras de Wirth, tendríamos que hablar del erotismo. Las particularidades de la sexualidad humana, su conciencia que va más allá del instinto, se revelan en este tipo de prácticas que dejan de lado la supuesta naturalidad del acto sexual, las escenas nos permiten ocupar el lugar del voyerista y, en la medida en que ese juego sea evidente como en *La fe de los cerdos* —por ejemplo—, o como en la primera escena de *Fisting*; en la medida en que ese acto nos permite sentirnos poderosos como en *Fragments... El día de la intolerancia* o *Intervenciones*; en la medida en que nos dé la esperanza de ser intocables como en *Despojos para un lunes*, en esa medida, cada cual habrá de identificarse, porque el erotismo restablece nuestra humanidad a pesar de ser tan descarnado o justamente por ello, por la posibilidad de llegar al desgarramiento.

La fe de los cerdos es cruda, porque la apertura en canal es ya de por sí una imagen terrible del vacío, no cualquier vacío; es el nuestro. El cuerpo es un espacio hueco, tangible e ilusorio, objeto de piel donde se transportan mercancías o bien deseos; el niño es un bolso, un muñeco, un costal. Sin embargo, por muy crudo que parezca, no podemos apartar la vista. Nuestra humanidad continúa fascinada con la muerte, sobre todo con la que es violenta, sobre todo cuando se trata de matar aquello a lo que hemos dotado de tanto valor como la infancia.

Los niños esperan siempre algo importante... En una noche así, todo puede suceder [...]. Es por una noche así que comienza mi teatro [...]. Los niños esperan siempre. Toda mi vida he esperado algo que, estaba seguro, habría de producirse.

Tadeuz kantor, *Utopías desplazadas*

“Ya no tengo un bebé”

En Wirth, al menos en estas obras, los niños o la imagen de infancia aparecen como medio, son puente y herramienta para conseguir algo. Nuevamente se apela a la información del que mira o del que lee. Ese espacio imaginario que decodificamos, pues en la mayoría de los casos los niños no accionan pero están ahí, su sola presencia como un reducto de esperanza, de fe, inocencia o pureza; ideas comunes que hemos forjado respecto a ellos, sobre todo si se nos muestran frágiles. En *La fe de los cerdos* el niño tiene hambre, en *Despojos para un lunes* es alérgico o puede hacerse daño, en *Fotograma* la infancia desplazada —pues pertenece al pasado— es vulnerada simplemente por ser eso; infancia, un espacio-cuerpo y un tiempo sobre los cuales es posible ejercer alguna autoridad. Algo semejante ocurre en *Intervenciones*, donde la corrupción se da en otras formas como la separación y el desarraigo.

Bien mirado, el desarraigo existe en todos ellos: el hijo que no es el hijo sino del cuñado, producto del incesto y por el cual no debería sentirse nada; el niño separado del padre y también de la madre que trabaja todo el día; la jovencita que no es hija sino amiga de su madre, los hermanos que bajo la idea de una sospecha se fueron alejando de los padres hasta encontrarlos culpables. Me pregunto entonces si la representación de la infancia debe ser tomada como un símbolo y si es una etapa en el tiempo o es un espacio que a veces en los textos está representado como un bulto, generalmente es un ser adormecido e inconsciente.

Y es que no puedo, dentro de todo este conjunto, dejar de pensar en el tiempo mítico. No a la manera de Bachelard, donde se le observa como pleno y cabal a partir de la fenomenología de lo redondo, sino más bien como el tiempo imaginado donde es posible comprender la totalidad que es a la vez espacio. Sólo el diseño de este tiempo-espacio puede justificar la pervivencia de *Fragmentos* o de *Intervenciones*, porque alberga y comprende que *todo* —diría Lapoujade— *está en todo*.⁶

Julio: Te daré tres razones por las que me niego rotundamente.
Primera: siempre lo hemos hecho así [...] Segunda: el muro

⁶ Isabel Galicia López, “Capítulo IV: lo redondo, el centro y el árbol”, *El relato simbólico en la danza de los tejoneños*, p. 98.

es el intermediario, el tercero en esta relación [...]Tercera: tu departamento es demasiado pequeño igual que el mío.

Hugo Wirth, *Despojos para un lunes*

Las tres tendencias

Otro elemento que se distingue también en la obra de Wirth, es su gusto por las triadas. Elemento por demás simbólico que enfatiza la síntesis en la estructura espacial y la resolución escénica solicitada por el autor. Tres son los espacios de *Constantina* y tres las parejas que habitan cada uno de ellos. Tres los personajes en *Los Ositos y el misterio del culo*. Tres espacios nuevamente en *Fisting* y tres las presencias semidesnudas que, fascinadas ante la agonía, buscan una respuesta respecto al qué nos aferra a la vida, puesto que la duda no parece ser lanzada exclusivamente para el personaje de Wanda sino a los espectadores en general que, según los propuesto, estarán en medio de la oscuridad. Tres una vez más en *Tangram* y, aquí, junto con sus múltiples hasta llegar al nueve. Para muchos autores el tres es la organización natural del mundo, ya que abarca todos los ámbitos, dos extremos del mundo; los opuestos y un término medio. Tres es la santísima trinidad, el ordenamiento del mundo: cielos, atmósfera y tierra o bien, infierno, tierra y cielos; tres las fuerzas: ascendente, descendente y expansiva; tres los tiempos: presente, pasado, futuro; tres el ordenamiento del discurso: principio, nudo y desenlace. Ciertamente, la mayor parte de las obras mencionadas se ordena de una manera “clásica”, sin grandes sobresaltos a nivel de fábula. No obstante, esa limpieza nos permite observar una tensión creciente donde el actor puede desarrollar un personaje, un carácter y una forma (cuerpo e imagen) para realizar la acción. Lo cual es de agradecerse puesto que no descuida el trabajo actoral ni la presencia del cuerpo del actor dentro de la escena.

La cinematificación de la escena no se refiere a transformar al teatro en cine. Si no a recuperar su gramática de narrativa espacial, a nuestra narrativa espacial (Elipsis-planos, secuencias, etc.) y en la actuación, a definir que se habla siempre desde un lugar nunca desde el escenario, y reconocer para el realismo teatral que el realismo actoral no está relacionado con el concepto de realismo teatral (estilo). Que la actuación es orgánicamente

siempre realista, y lo que cambia es el contexto donde esta actuación se genera.⁷

Todo trabajo hecho con placer es arte, aún el trabajo sucio...

Cuando estudiantes, mis compañeros y yo teníamos una de esas frases que, tomada de una puesta en escena o una lectura, te matan de risa por ridículas, incoherentes, fuera de lugar, mal actuadas, mal ensayadas, etc. “Eso no me está pasando” —creo que decía una de mis favoritas—; así que de inmediato comenzamos a desvirtuarla por un “esto que me está pasando no me está pasando a mí”. Era de la puesta en escena de *Trabajo sucio*, y la recuerdo ahora pues el deseo de evasión o —más bien— de distanciamiento del personaje, se halla implícito en esa frase buena, mala o risible. Ese mismo deseo se establece en Wirth como mecanismo, no sólo en la mente de los personajes y sus diálogos, sino en el discurso total.

Un distanciamiento no del tipo brechtiano y sus preocupaciones sociales, sino más cercano al absurdo como el juego truculento de quien se observa en una fotografía, ¿cuántos de nosotros hemos observado una fotografía propia sin reconocernos?, o un vídeo donde nos sentimos ajenos: ese de ahí no soy yo mismo, pero de él surjo, soy su consecuencia. Esa distancia reviste un sinsentido... esa incongruencia entre yo y mí mismo, ¿acaso no es el fundamento para la ironía?

Cuando me dicen que los textos de Wirth están enfermos, que son muy fuertes, están tocados o, como dicen otros: “el autor está dañado”, pienso en la ironía, en el umbral de dolor de cada uno, y con ello en la formación y experiencia, puesto que los parámetros para definir a algo como violento o no son cambiantes; más allá de la esencia violenta o pacífica de la humanidad, nuestra idea de lo que es o no es violento se define a partir de estatutos socioculturales, forma parte —al igual que la teatralidad— de un imaginario en permanente desarrollo. ¿Dónde entonces radica esa violencia de los textos de Wirth? ¿En la posibilidad de abrir a un niño?, ¿en el misterio que implica la posibilidad de un buen sexo anal?, ¿en la acción de cortarse la lengua?, ¿clavar un cuchillo? o ¿en la sangre con que aparecen algunos de sus

⁷ Violeta Espinoza, “Sobre la dramaturgia del espacio” en <http://www.griffero.cl/entrev.htm#violeta>. Consultado el 03 de octubre del 2012.

personajes, quejidos, llanto y golpes a los que no asistimos pero que existen en el actor al salir a escena? ¿En un niño que duerme el sueño de la muerte por efecto de unas pastillas que no le vimos tragar?, ¿en el llanto que no escuchamos?, ¿el hedor que no percibimos?, ¿las partes de un cuerpo congelado?...

En cierto modo y no en todas las obras, Wirth es escrupuloso, deja que la mayoría de las perversiones se construyan en nuestra mente, detrás de una cortina, como en la *Fe de los cerdos*, en el cuarto de al lado o en un tiempo que no hemos visto. Sus últimas obras, sin embargo, cuentan ya con acciones más agresivas, según la clasificación de Tillyard.⁸ Habremos de observar en estas obras algunos de los usos de la violencia trágica, las que se refieren al sufrimiento y la capacidad de soportarlo; la de destrucción y reparación y, por último, la del sacrificio y la expiación. Mucho más explícito, Wirth, en sus últimas obras parece situar la exploración en los juegos de poder, en el sometimiento y la esclavitud sexual y psicológica donde se pierde la jerarquía, ¿quién depende de quién?

Siempre he creído que es mucho más fácil ser esclavo, pues hay una descarga de la responsabilidad. Dejo de preocuparme por mi vida, que de ahora en adelante depende de otro, sin importar mucho lo que haga o deje de hacer. Uno se acostumbra, porque la falta de preocupación también es libertad. En esa ruptura del ser libre y socialmente aceptado, al ser esclavizado o al ser que esclaviza hay también una ironía. Un espacio se abre, una distancia que nos permite observar o crear el cuadro de transgresiones de las que somos capaces pero que al mismo tiempo nos protege, un mecanismo de defensa que se establece a partir de un escenario: Ese no soy yo, yo no hago eso, lo he pensado pero no lo haría, eso no es posible.

En este sentido, *Los ositos y el misterio del culo* y *La fe de los cerdos*, (que podrían funcionar como otra etapa) son mucho más directos, explícitamente sucios puesto que hablan de desechos humanos, y es tanta nuestra repulsa a lo que viene de nosotros mismos —lo que es objetivo, podemos tocarlo— que preferimos reírnos y escapar. Mucho menos violento es ver un golpe que imaginar las heces. Mucho más hermosa la vulgaridad del amor a la mexicana que pensar en amar a alguien como se merecería.

⁸ En el libro de E. Bentley, "La tragedia", en *La vida del drama*, p. 267.

Con todo, las obras de Wirth me parecen bellas, morbosas, adictivas son algo bueno que debe compartirse quitándonos de encima los prejuicios.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1997.
- Bataille, George, *Las lágrimas de eros*, Trad. de David Fernández, Barcelona, Los 5 sentidos, 1981.
- _____, *Poemas*, Trad. de Ignacio Díaz de la Serna, México, El Tucán, 1995.
- Bentley Eric, *La vida del drama*, Trad. de Albert Vanasco, México, Paidós, 2002.
- Cabrera Daniel, *Fragmentos del caos, filosofía sujeto y sociedad en Cornelius Castoriadis*, México, Biblos, Universidad Veracruzana, 2008.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Trad. y notas de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 2009.
- De Tavira, Luis, “La medida del mundo”, *Paso de gato*, 2007, año 6 Número 30, Julio/Agosto/ Septiembre.
- De Haene Margarita, “Qué silencio. ¿Es así el mundo?”, en *Arte y Silencio*. Carretero, Giménez, Jiménez y De Haene (Comp.), México, Universidad Autónoma de Querétaro, 2012.
- De Haene Rosique, María Margarita. *París y la fotografía, pasión de luz/ mirada fotográfica y visión moderna*, México, Universidad de Querétaro, 2009.
- De la Serna, Díaz Ignacio. *Del desorden de Dios*, México, Taurus, 1997.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Trad. de Ricardo Anaya, Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Espinoza, Violeta, “Sobre la dramaturgia del espacio” 1999 en: <http://www.griffero.cl/entrev.htm#violeta>, último acceso: 03 de octubre de 2012.
- Galicia López, Isabel, *El relato Simbólico en la danza de los tejoneros*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2009.
- Greimas, Algirdas J., *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1983.
- Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México, Conaculta, 2003.
- Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Trad. de Julio Escobar, España, Siruela, 2002.

- Wirth Hugo Abraham, “Despojos para un lunes”, *Paso de gato*, 2009, Número 36.
- ___, “La fe de los cerdos”, en *Cuadernos de dramaturgia mexicana- Paso de gato*, 2007, número 2.
- ___, “El día de la intolerancia... y Constantina no estaba”, en *Tramoya*, Universidad Veracruzana, 2009, número 98.
- ___, “Fisting”, en www.dramaturgiamexicana.com, último acceso: 2 de octubre de 2012.
- ___, “Fotograma”, en www.dramaturgiamexicana.com, último acceso: 2 de octubre de 2012.
- ___, “Los ositos y el misterio del culo”, en www.dramaturgiamexicana.com, último acceso: 2 de octubre de 2012.
- ___, “Tangram”, en www.dramaturgiamexicana.com, último acceso: 2 de octubre de 2012.
- ___, “Fragmentos de desastres personales”, texto inédito cedido por el autor.
- ___, “Intervenciones”, texto inédito cedido por el autor.