

Daniel Vázquez Touriño

Universidad Masaryk de Brno, República Checa

Nomadismo e inmovilidad en el teatro mexicano contemporáneo

Nomadism and Immobility in Contemporary Mexican Theatre

Resumen: El artículo ofrece una interpretación de varias piezas recientes de Alejandro Ricaño y Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (*Legom*) basada en la actitud de estas obras hacia fenómenos particulares de la era de la globalización como el neo-nomadismo o la desterritorialización. Más concretamente, el estudio muestra cómo se teatraliza la otra cara de la moneda de estos fenómenos: la localización forzosa y aun culpabilizada de grupos excluidos de los procesos de globalización. El planteamiento parte de la asunción de que el teatro de la Generación Fonca se caracteriza por una actitud política que se fundamenta en el diálogo con el público y en la presencia de la realidad en escena.

Palabras clave: Alejandro Ricaño, *Legom*, teatro mexicano, neo-nomadismo, performatividad

Abstract: The article offers an interpretation of several recent pieces by Alejandro Ricaño and Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (*Legom*) based on the attitude of these works towards particular phenomena of the globalization era such as neo-nomadism or deterritorialization. More specifically, the study shows how the other side of the coin of these phenomena is theatricalized: the forced and even blamed localization of groups excluded from the processes of globalization. The approach is founded on the assumption that the theatre of the Fonca Generation is characterized by a political attitude based on dialogue with the audience and the presence of reality on stage.

Keywords: Alejandro Ricaño, *Legom*, Mexican theatre, neo-nomadism, performativity

Uno de los fenómenos más llamativos y más discutidos en lo que se refiere a la configuración de la sociedad en la era de la globalización es la cuestión de los desplazamientos masivos de personas a lo largo y ancho del planeta. El fenómeno parece tener dos facetas. Una de estas facetas, que se suele valorar de manera negativa por estar causada por desigualdades económicas, tragedias medioambientales, guerras o regímenes totalitarios y por provocar tensiones entre la población autóctona y la comunidad desplazada, es la de la migración. Por razones obvias, el teatro mexicano contemporáneo es rico en representaciones de este fenómeno y la crítica teatral viene prestando atención desde hace un par de décadas a las obras que reflexionan acerca de la naturaleza y las consecuencias de la migración.

Existe, sin embargo, otra faceta del fenómeno de los desplazamientos en la era global que suele valorarse de forma más positiva. No es esta una circunstancia nueva, pero sí exacerbada en las últimas décadas. Se trata de los fenómenos conocidos como hipermovilidad, desterritorialización o neo-nomadismo¹. Estos conceptos dan cuenta, en términos generales, de la capacidad que ofrece el mundo contemporáneo, definido por algunos como mundo conexionista, de vivir “oscilando con fluidez entre lo global y lo local”, en palabras de García Canclini (2008: 73). Bien sea de forma virtual o física, las nuevas tecnologías, las nuevas formas de vida y las nuevas estructuras económicas nos permiten a una parte de la población desplazarnos por distintos espacios geográficos y de una cultura a otra con una comodidad y eficiencia difícilmente imaginables hace apenas medio siglo. No en vano la metáfora con la que se suelen caracterizar las relaciones en el mundo globalizado es la de la red. Esta metáfora viene a postular que la identidad del sujeto contemporáneo se define en buena medida por las redes a las que se conecta, en detrimento de rasgos propios de la modernidad y aparentemente más deterministas, como el origen geográfico y cultural o el género. A diferencia de la identidad nacional o cultural, las relaciones reticulares carecen de centro, periferia o fronteras, puesto que crecen de forma rizomática y cualquier nodo puede dar lugar a nuevas conexiones. De esta manera, el pensamiento posmoderno parece hacernos creer que cualquier individuo puede

¹ La idea de neo-nomadismo la expone D'Andrea (2006) en un trabajo ampliamente citado en el que explora la formación de la identidad de grupos de individuos desplazados de su territorio de origen por razones que no son puramente utilitarias (político-económicas), sino por motivaciones culturales que derivan del intento de forjar una identidad cosmopolita y alternativa. Por otra parte, Manzoni (2007) explica que la cuestión de la desterritorialización en el mundo contemporáneo se puede abordar desde cuatro perspectivas: la económica (deslocalización de empresas, corporaciones multinacionales), la política (debilitamiento de los estados-Nación), la filosófica (el pensamiento descentralizado de Deleuze y Guattari) o la cultural, que afecta a procesos de hibridación cultural.

conectarse a cualquiera de esas redes transnacionales desterritorializadas, ya sea de forma virtual, a través de su teléfono inteligente, o de forma física, participando del neo-nomadismo que alienta a moverse fluidamente entre distintas localizaciones a lo largo de la carrera profesional de una persona como parte de su camino vital o, simplemente, a hacerlo como turista ávido de experiencias.

En este contexto globalizado, surge en México una generación de dramaturgos que comienza a estrenar en los años 90, tras la transformación del mundo teatral que sobrevino con la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), una evolución con rasgos neoliberales muy propia de la era de la globalización². El propósito de este artículo es hacer un sondeo de la representación del fenómeno del nomadismo en las obras de esta generación de dramaturgos para presentar, a continuación, la otra cara de este mismo fenómeno —el localismo forzado de ciertos sectores de la población— y comprobar que es esta cara oscura de la hipermovilidad contemporánea la que mejor se corresponde con los planteamientos éticos y estéticos de esta generación.

Antes de entrar a explorar el inmovilismo como efecto asociado a la hipermovilidad, es necesario señalar que el nomadismo conexionalista, reticular y *cool* parece asomar en alguna de las piezas de esta generación de dramaturgos. Un ejemplo podría ser la protagonista de *El amor de las luciérnagas*, de Alejandro Ricaño, que se aleja de sus problemas sentimentales y creativos estableciéndose en Noruega. De modo similar, encontramos la presencia de los no-lugares característicos de la desterritorialización en los aeropuertos de *Belice*, de David Olgún, y de *Cuerdas*, de Bárbara Colio, o en el hotel de *De insomnio y medianoche*, de Edgar Chías, por poner solo un par de ejemplos. Cierta cosmopolitismo puede notarse también en la recurrencia de protagonistas no mexicanos en la mayor parte de la obra de Martín Zapata, por ejemplo, que se desarrolla en espacios y tiempos ajenos a la actualidad nacional, con preferencia por la Europa de entreguerras. Por su parte, el teatro de Richard Viqueira también tiende a alejarse de los referentes locales, pero no tanto geográficamente como por medio del juego con los géneros del arte popular. Así, *Vencer al sensei* nos lleva al mundo del cine de artes marciales; *Bozal*, al de la ciencia ficción espacial; y *El evangelio según Clark Kent*, al de los cómics de superhéroes. Finalmente, una desterritorialización muy particular es la que ocurre en la obra *9 días de guerra en Facebook*, de Luis Mario Moncada, en la que los personajes intervienen desde diversos puntos del planeta al mismo tiempo, aprovechando las posibilidades que brinda el espacio virtual de las redes sociales.

² La radical transformación del campo teatral que sobreviene tras el cambio en las políticas culturales del Estado aparece analizada de manera monográfica en el volumen 49 de la revista *Paso de gato* y en Vázquez Touriño (2016).

Sin embargo, me parece que en el teatro de esta generación no se produce una tematización tan prominente de este aspecto de la economía neoliberal como se pudo producir en las obras de autores anteriores. La generación conocida como Nueva Dramaturgia Mexicana se encontró con el advenimiento de las políticas económicas neoliberales en los años 80 y 90 teniendo su carrera artística ya comenzada, mientras que la Generación Fonca comienza a estrenar dentro de dichas estructuras económicas. Y son precisamente autores de la Nueva Dramaturgia Mexicana, como Sabina Berman o Víctor Hugo Rascón Banda, los que sí hacen girar su dramaturgia, al menos en parte, en torno al neoliberalismo y sus agentes, como ha señalado Stuart Day (2004: 23). Esto se puede observar, por ejemplo, en *Entre Villa y una mujer desnuda*, donde encontramos un amor ‘líquido’ (en el sentido que le confiere Bauman) entre un profesor de universidad en continua movilidad y una ejecutiva de una empresa maquiladora; o en *Los ejecutivos*, de Rascón Banda, obra que, como su nombre indica, se centra en la forma de vida de los principales actores de la interconexión global de los mercados financieros. Frente a esa primera reflexión y representación del neoliberalismo y sus consecuencias efectuada por la Nueva Dramaturgia Mexicana, la siguiente generación de dramaturgos y dramaturgas no parece enfocar con asiduidad el tema del neoliberalismo en general, ni el del nomadismo en particular. Quizás sea esta una de las razones por las que se suele tildar a la Generación Fonca como una generación de artistas sin compromiso. Creo que esta afirmación parte de una falta de comprensión de la naturaleza del compromiso ético del teatro contemporáneo.

Como han señalado, entre otros, Lehmann (2013), Fischer-Lichte (2011), Cornago (2005) o Sánchez (2012), el carácter ético y social del teatro ya no deriva de su capacidad de ‘reflejar y comentar’ las condiciones de opresión y desigualdad, en este caso provocadas por el neoliberalismo. El teatro contemporáneo se aleja de la estética de la representación y busca la estética de la presencia. La performatividad, el convivio y el juego desbancan a la mimesis. Abandonada la estética de la representación de la generación anterior (que reflejaba y comentaba los efectos del neoliberalismo), el teatro de la presencia ejerce su labor de resistencia no desde consignas ideológicas, sino desde la creación de una comunidad a partir de las presencias compartidas³. Para Sánchez, “[l]as actitudes revolucionarias han

³ De hecho, uno de los autores de la Generación Fonca, Legom, relaciona la ausencia de posturas ideológicas dentro del drama con un cambio producido en el público. Dice Legom que, al público, “hasta hacía unos años le bastaba con no ser directamente adoctrinado”; sin embargo, “ahora no quiere escuchar ningún razonamiento, en parte porque esto siempre antecede a la venta de un seguro o un tiempo compartido, en parte porque no creen en la razón como una estrategia suficiente y legítima para calar el peso de la realidad” (Gutiérrez Ortiz Monasterio 2006: 42)

sido sustituidas por prácticas de resistencia, y las grandes identidades colectivas — obreros, campesinos, soldados— por conformaciones identitarias definidas por el género, el oficio o el grado de intervención social” (2012: 266). En este sentido, la función social de los colectivos teatrales se equipara a la de otras agrupaciones, con las que comparten “su mismo estilo organizacional”, caracterizado por actuar “más en relación con acontecimientos que con estructuras” (García Canclini 2008: 74). Según Alberto Villarreal, esta forma de agrupación teatral sirve “para conseguir recursos monetarios, identidad ideológica y visibilidad” (2011: 324). Es decir, el planteamiento artístico “busca que sea la colectividad anónima que rodea a un proyecto la que realmente tenga la voz central” (2011: 325).

Resumiendo, el teatro contemporáneo es un teatro social en la medida en que participa en la creación de la identidad de un colectivo, conformado por artistas y espectadores, mediante la teatralización de la propia comunidad por medio de una estética fundamentada en la presencia y no en la mimesis espectacular. Llegados a este punto, cabe preguntarse qué identidad es la que contribuyen a crear las piezas teatrales de la Generación Fonca y, más concretamente, cuál es la identidad colectiva que surge en los textos teatrales contemporáneos en relación al fenómeno de la movilidad y el nomadismo.

Una apreciación de García Canclini nos puede servir para caracterizar esta identidad colectiva. Partiendo de observaciones de otros sociólogos, García Canclini señala que existen vinculaciones estructurales y complementarias entre aquellos que disponen de mayor capacidad de desplazarse en los espacios geográficos y entre distintas culturas y los que son destinados a la inmovilidad: “Los pequeños o localizados son los ‘dobles’ indispensables para el nomadismo y enriquecimiento de los grandes” (2008: 75). Por eso, la representación del nomadismo que aparece más frecuentemente en el teatro mexicano contemporáneo es la de esos ‘dobles’, esa cara oculta de un fenómeno aparentemente positivo como es el de la hipermovilidad.

En efecto, los ejemplos de personajes o situaciones que remiten al localismo forzado son múltiples en la última dramaturgia mexicana. En el caso de Alejandro Ricaño, hay un esquema que se repite en varias de sus piezas más importantes y que consiste en un personaje que trata de conectarse con alguna red global, fracasa y vuelve a su mundo local inmóvil, en el que alcanza una suerte de anagnórisis que bien podríamos denominar ‘la anagnórisis del localizado’. Al reconocerse como localizados, como excluidos y desconectados, estos personajes (y su público) reafirman su capacidad de resiliencia ante el sistema. Así, en *El amor de las luciérnagas*, María busca su realización cumpliendo con la imagen de escritora exiliada en un confín del mundo y se aísla en los fiordos noruegos, pero la persecución de un doble

de ella misma (un doble, al parecer, más perfecto y más feliz) la devuelve a México y la libra de sus frustrantes expectativas. Las expectativas de Ana, la protagonista de *Fractales*, también se sitúan en un alejado y prestigioso nodo de la red global del espectáculo. Para participar en el castin de la nueva película de González Iñárritu, Ana se tiene que desplazar a Barcelona. La pieza en sí es el monólogo interior de Ana presentado frente al público, un monólogo que incesantemente enfrenta la hostilidad del mundo conectado con la continua falta de oportunidades en el mundo localizado del que procede.

Pero de las obras de Ricaño, la que desarrolla de manera más rica esta identidad del insignificante localizado es *Más pequeños que el Guggenheim*. Por una parte, la pequeñez de los personajes se ve subrayada por la grandeza del museo, símbolo de la posmodernidad hiperconectada que excluye a los protagonistas, dos teatreros mexicanos. David Dalton (2018) ha estudiado acertadamente la escena en la que Sunday se queda fascinado no ya por el museo (al cual no pueden acceder por falta de dinero), sino por la máquina expendedora de refrescos que hay en el exterior. De esta manera, se evidencia la situación de desigualdad que impide a estos personajes incorporarse a los flujos de capital cultural globalizados y supuestamente accesibles a todo el mundo.

En la obra, Sunday le cuenta al público cómo su amigo Gorka sufrió un ataque de hipoglucemia en la puerta del museo cerrado y él fue en busca de algún refresco:

Sunday: Corrí a la máquina por una coca cola, y no mames, había que ver qué máquina. Tenía un brazo electrónico y un escáner que ubicaba la lata para arrojarla a un contenedor con tal precisión. Una chingonería, de veras. Estuve casi diez minutos contemplando la madre esa, hasta que recordé que Gorka se estaba muriendo...

Gorka: ¿Por qué tardaste tanto?

Sunday: No encontraba nada. (2012: 32)

Aquella experiencia globalizada fue tan traumática para ambos artistas que tras su humillante regreso estuvieron diez años sin verse. Diez años de vida fracasada, alienada e infeliz, cuya causa fue aquel ingenuo intento de participar del nomadismo global, un intento que chocó contra la mole metálica del museo bilbaíno: “La cosa es que pudimos quedarnos, pero como la madre esa te hizo sentir chaparrito, ahí vamos para atrás, tristes y fracasados” (2012: 51). Y solo en el momento en que se reúnen para montar una obra de teatro sobre su fracasado viaje —mejor dicho, cuando esa obra de teatro fracasa— es cuando se produce una catarsis que permite a todos los personajes entender la superioridad de su amistad local sobre un espejismo nómada.

Ha sido el auto-reconocimiento que se lleva a cabo en el proceso de hacer teatro el que les ha permitido “mantener intacta la esperanza” (2012: 58), como se dice al final de la pieza.

Podríamos preguntarnos qué es lo que impulsa a estos perdedores a sentir la necesidad de conectarse a los flujos de nomadismo. García Canclini ha hecho notar que con la movilidad contemporánea sucede algo similar a lo que sucedía con la riqueza en la modernidad. El discurso imperante achaca a los individuos localizados, inmóviles, la culpa de su inmovilidad. Más aún, la incapacidad de estos individuos para conectarse o desterritorializarse es síntoma de un carácter o una actitud conservadora, derrotista y, en definitiva, moralmente reprochable:

Como en el antiguo discurso hegemónico que atribuía a los pobres la responsabilidad por su situación (“trabajan poco”, “no tienen iniciativa”), ahora la distinción entre los que se mueven y los que se quedan se adjudica a las inclinaciones caseras o las costumbres o las “ideas fijas de los sedentarios”. Sin embargo, existen vinculaciones estructurales y complementarias entre unos y otros. (2008: 75)

En este caso, pueden ser las obras de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, conocido como Legom, las que mejor nos sirvan de ejemplo. Al protagonista homónimo de *Demetrius o la caducidad* su jefe le reprocha “que no quiere hacer nada con su vida.” Le dice: “—Yo sé que eres inteligente. Tú puedes hacer más con tu vida que una mujer, un hijo, una casa y un televisor” (2008: 23). La paternal conversación, sin embargo, no busca conducir a Demetrius hacia algún tipo de realización personal, sino que trata de engañarlo para que compre el destartalado coche de su jefe. En *Perros hinchados junto a la carretera*, Legom presenta a un grupo indeterminado de personas sin hogar en tres situaciones en las que no se desarrollan argumento ni trama algunos. La naturaleza de excluidos de estos seres se hace evidente gracias a los lugares en los que suceden sus vidas insignificantes: tres aparcamientos, el de un supermercado, el de unos multicines y el de un hospital. Esos ‘perros’ tirados junto a la carretera están excluidos del mundo global de una manera muy similar a la que nos presenta la escena de Gorka y Sunday frente al Guggenheim: el mundo reticular interconectado no parece estar abierto para todo el mundo. Los personajes de Legom y los de Ricaño se quedan tirados en la puerta.

Las chicas del Tres y Media Floppies es una de las piezas más conocidas de Legom. El nombre del sórdido bar que aparece en el título (Tres y Media Floppies) ya nos habla de la aspiración de su clientela de conectarse con una posmodernidad quimérica. En este diálogo, el dramaturgo proyecta de forma hilarante la interconexión que existe entre el neo-nomadismo y su contrapartida localizada:

—¿Tienes una clave para hablar gratis a cualquier parte del mundo y la usas para hacer llamadas locales?

—Si así lo quieres ver.

—¿Sólo la usas para llamadas locales?

—No conozco a nadie afuera de aquí.

—Sí que tu mundo es chiquito.

—Sí, eso parece. A veces lo veo y se ve lejano, muy lejano, pero no está lejos, está chiquito.

—A ti que te encanta bailar con extraterrestres. ¿Nunca se te ha ocurrido pedirles el teléfono?

—¿Cómo para qué?

—Para hablarles con tu tarjetita, pendeja, para qué más.

—¿Y qué les diría?

—Lo que quieras. Sólo háblales.

—Bueno, puede ser un buen pretexto para pedirles el nombre. Ya sabes, oye, apúntame tu teléfono, para hablarte alguna vez. No le pierdo la pista nunca a mis amigos. Nunca.

—Pero qué fácil te salió, si para putear no se va a Harvard ni a Gomorra.

—¿Y si no hablan español?

—Y si no hablan español. Y si no hablan español. Ahí sí, ya te llevó la chingada.

—Puedo aprender idiomas.

—¿Tú? Si en cinco años aquí sólo has aprendido lo de “tu foquen dic, machote”.

—Eso me lo enseñaste tú.

—Gracias.

—Tú me has enseñado mucho de lo que sé.

—Gracias.

—También podría hablarle a mi mamá.

—Si no tienes nada de qué platicar con un alemán que te la metió por el chiquis triquis, menos vas a tener algo de qué hablar con tu madre.

(2001: 89-90)

Por una parte, el fragmento habla de unos ‘gringos’, ‘alemanes’ que, sin duda, sí que forman parte de las personas nómadas que tienen esa ciudad del Norte de México donde se desarrolla este diálogo como uno de los nodos de su red intercultural hiperconectada. Y tal y como sostiene García Canclini, esos nómadas necesitan que existan personas localizadas, inmóviles, como las chicas del Tres y Medio Floppies, para que sus desplazamientos por todo el planeta sean satisfactorios. Por otra parte,

este fragmento deja claro que las chicas tienen interiorizada la opinión de que su falta de movilidad, su anclaje en una realidad local, es producto de un defecto en sus actitudes, una tara que, si no son capaces de superar, es porque como personas no valen tanto como aquellas que son capaces de conectarse a la red y desplazarse.

Cabe señalar que Legom no suele concluir sus piezas con finales esperanzadores, a diferencia de Alejandro Ricaño. El teatro de Legom es cruel y amargo y, además, es lo contrario de un teatro didáctico o panfletario, puesto que sus textos están empapados de ironía y los diálogos rezuman vulgaridad y falta de corrección. Legom nunca hace explícito el efecto catártico que puede producir el reconocer la propia identidad en la teatralización ofrecida por los artistas. En cualquier caso, tanto si se explicita como si no, es innegable que un componente importante de la identidad de los insignificantes perdedores que dialogan con el público en el teatro de Legom es precisamente la inmovilidad y, peor aún, la alienación que produce el sentirse culpable de la propia inmovilidad.

Se puede concluir, a partir de los ejemplos expuestos, que los textos dramáticos de la Generación Fonca, cuya característica más destacada es que parten de una concepción teatral menos mimética y más performativa, buscan crear, en el proceso de la puesta en escena, la identidad del colectivo que forman artistas y público. En relación al fenómeno contemporáneo del nomadismo, esta dramaturgia teatraliza seres inmóviles, localizados, perdedores de la globalización que dialogan con un público que podemos presumir que también experimenta la hipermovilidad contemporánea no solo como fluidez, conexión y oportunidad, sino como una imposición, un desgarramiento y una nueva forma de establecer jerarquías de poder. De esta manera, al participar de la creación de una identidad cultural en torno al hecho teatral, la dramaturgia contemporánea se constituye en una forma de resistencia más política, a mi parecer, que cualquier teatro superficialmente comprometido que trate de convertir en espectáculo las catástrofes de la globalización.

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- BERMAN, Sabina. *Entre Villa y una mujer desnuda*. México: Ediciones El Milagro, 1994.
- CHÍAS, Edgar. “De insomnio y medianoche”. *Historias para no ir a la cama*. México: Mala letra, 2011.
- COLIO, Bárbara. *Cuerdas*. México: Ediciones El Milagro, 2010.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2005.

- DALTON, David S. "Borderline Technologies: 'Bear Life' and Cyborg Theatre in the Work of Alejandro Ricaño". *Latin American Theatre Review* 52.1 (2018): 65-82. *Project MUSE*, doi:10.1353/ltr.2018.0025.
- D'ANDREA, Anthony. "Neo-Nomadism: A Theory of Post-Identitarian Mobility in the Global Age". *Mobilities* 1.1 (2006): 95-119. *EBSCOhost*, doi: 10.1080/17450100500489148.
- DAY, Stuart A. *Staging Politics in Mexico: The Road to Neoliberalism*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2011.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO, Luis Enrique. "La ruptura del canon". *Paso de Gato* 26 (2006): 41-42.
- . *Demetrius o la caducidad*. 2008.—. "Las chicas del Tres y Media Floppies". *Dramaturgia mexicana hoy*. Eds. Jorge Dubatti y Luis Mario Moncada. Buenos Aires / México D. F.: Atuel / CONACULTA, 2001. 83-109.
- . *Perros hinchados a la orilla de la carretera*. 2006. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Trad. Diana González. Madrid: CENDEAC, 2013.
- MANZONI, Celina. *Diáspora, Nomadismo y Exilio en la Literatura Latinoamericana Contemporánea*. Working Paper, 2007. <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/4102> > [15/01/2021]
- MONCADA, Luis Mario. "9 Días de guerra en Facebook: Teatro Documento". *Latin American Theatre Review* 44.2 (2011): 93-146. *Project MUSE*, doi: 10.1353/ltr.2011.0024.
- RASCÓN BANDA, Víctor Hugo. *Los ejecutivos*. México: Ediciones El Milagro, 2002.
- RICAÑO, Alejandro. *El amor de las luciérnagas*. CELCIT, 2013. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/405/> [15/01/2021]
- . *Fractales*. CELCIT, 2013. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/407/> [15/01/2021]
- . "Más pequeños que el Guggenheim". *Historias para ser contadas: El teatro de Alejandro Ricaño*. Ed. Jacqueline E. Bixler. Lawrence: LATR Books, 2012. 1-60.
- SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato, 2012.
- OLGUÍN, David. *Belice*. México: Ediciones El Milagro, 2002.
- VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel. "La comunidad implícita en la obra teatral. Estrategias de autorreflexión en la dramaturgia mexicana en la globalización". *INTI, Revista de literatura hispánica* 83-84 (2016): 46-61.
- VIQUEIRA, Richard. "Bozal". *Paso de Gato* 51 (2012): 121-127.
- . *El evangelio según Clark Kent*. México: Pasodegato, 2010.
- . *Vencer al Sensei*. dramaturgiamexicana.com, 2005. [15/01/2021]
- VILLARREAL, Alberto. "Largo viaje de fin de siglo a inicio del presente". *Un siglo de teatro en México*. Coord. David Olgúin. México: FCE, 2011. 316-326.