



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

De la historia a la escena. *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, de Lagartijas tiradas al sol: análisis y edición

Trabajo de Fin de Máster

Tutora: Beatriz Aracil Varón

Autora: María del Pilar Miranda Rocamora

Máster en Estudios Literarios

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Alicante

Curso 2020-2021

**De la historia a la escena. *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán,*
de Lagartijas tiradas al sol: análisis y edición**

Fdo.: María del Pilar Miranda Rocamora

Vº Bº Beatriz Aracil Varón

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'M. P. Miranda', enclosed within a large, horizontal oval scribble.

Trabajo de Fin de Máster

Máster en Estudios Literarios

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Alicante

Curso 2020-2021

El teatro es la posibilidad de darle voz y cuerpo a un relato. Es la posibilidad de escribir, hablar y encarnar otras versiones de la vida. Es la posibilidad de imaginarnos una escapatoria a la crisis perpetua. Es la posibilidad de reafirmar una certeza y de preguntarnos sin recibir ninguna respuesta. El teatro nos da la posibilidad de hacer posibles actos de resistencia del alma y la razón. El teatro es la posibilidad de otro discurso, de salir del margen y romper las paredes del melodrama impuesto por los medios que, como diría David Gaitán, nos están dejando ciegos. El teatro también es la mentira, pero puede ser la mentira que responde con coraje a las mentiras de un sistema injusto, desigual, corrupto, asesino y siniestro como el mexicano.

Luisa Pardo

Resumen:

En torno a las elecciones presidenciales del año 2012, encontramos en México una serie de manifestaciones artísticas que buscan indagar y cuestionar la historia mexicana con el objetivo de comprender el pasado de la nación y ponerlo en relación con el inminente futuro político del país. En este contexto, el colectivo de teatro mexicano Lagartijas tiradas al sol desarrolla el *Proyecto PRI* (2013) conformado por un libro, *La Revolución Institucional*, y una obra de teatro, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, dos dispositivos artísticos a partir de los cuales los autores pretenden examinar la historia del Partido Revolucionario Institucional en sus setenta y un años de mandato presidencial, buscando comprender la situación actual de una nación polarizada por el retorno del PRI a la presidencia.

El presente trabajo estudia el tratamiento de la materia histórica que se da en la obra teatral *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, poniendo el foco en la relación entre realidad y ficción y en las nociones de archivo, documento y testimonio presentes en ella. Además, también ofrece una edición crítica del texto, hasta el momento inédito, a pesar de su importancia para la escena mexicana contemporánea.

Palabras clave: teatro mexicano contemporáneo, teatro histórico, documento, Lagartijas tiradas al sol, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

Abstract:

The 2012 presidential elections arose in Mexico several artistic manifestations whose goal was to study and to question national history in order to relate it with the upcoming political scenario. In this context, the Mexican theater crew Lagartijas tiradas al sol develops *Proyecto PRI* (2013) composed by a book, *La Revolución Institucional*, and a play, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, two artistic devices from of which the authors examine the history of the Institutional Revolutionary Party in its seventy-one years of presidential mandate with the aim of explain themselves the social situation of a nation polarized by the return of the PRI to the presidency.

This paper studies the treatment of the historical materials in *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* and explores the relationship between reality and fiction, and the notions of archive, document and testimony. In addition, a critical edition of the text is also offered.

Key words: contemporary mexican theatre, historic theatre, document, Lagartijas tiradas al sol, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. El tratamiento de la historia en la dramaturgia mexicana: de Rodolfo Usigli a Lagartijas tiradas al sol	3
3. “Lo histórico” en la producción dramática de Lagartijas tiradas al sol .	14
3.1. La compañía	14
3.2. Lagartijas tiradas al sol y el teatro de lo real	17
3.3. (Auto)biografía, archivo y documento en el tratamiento de la historia de las producciones dramáticas de Lagartijas tiradas al sol	19
4. “La verdad también se inventa”: historia y ficción en <i>Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán</i>, Proyecto PRI (2013)	30
4.1. Introducción al proyecto	30
4.2. Desbordando los límites del relato histórico: el tratamiento de la materia histórica en <i>Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán</i>	33
5. Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán: justificación y problemática de una edición crítica	57
5.1. Dialéctica del texto de trabajo / texto teatral / texto dramático	58
5.2. Dialéctica del personaje / actor (<i>dramatis personae</i>)	60
6. Conclusiones	64
Bibliografía citada	67
7. Edición de texto.....	71
7.1. Criterios de edición	5
7.2. <i>Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán</i>	8
7.3. Apéndice	90
7.3.1. Anexo I: Materiales proyectados	90
7.3.2. Anexo II: Plano de luces para la versión 2	124
7.3.3. Anexo III: Entrevista a Lagartijas tiradas al sol	127

1. INTRODUCCIÓN

La historia reciente de México ha sido uno de los periodos históricos que mayor presencia han encontrado en la escena mexicana contemporánea. Si bien al examinar la trayectoria del teatro mexicano durante el siglo XX nos damos cuenta de que son numerosos los autores que toman como tema de sus obras la Revolución o los periodos de la política reciente del país, puede apreciarse cómo, a partir de los años 2000, atenderemos a un cambio en el tratamiento de este momento histórico por parte de los nuevos dramaturgos mexicanos.

La consolidación, desde la década de los 60, de nuevos postulados historiográficos que proponen la concepción de la historia como relato, los cambios sociales e ideológicos derivados del 68 y la inmersión en la llamada “era de la posverdad”, van a provocar que tanto la realidad como la historia pierdan su estatus objetivo y sean vistas como construcciones creadas por los poderes hegemónicos.

Este hecho va a llevar a los autores del nuevo milenio a relacionarse de un modo diferente con los materiales que, tradicionalmente, han conformado el teatro histórico —y, posteriormente, el documental— dado que la manera en la que estos van a ser concebidos ha ido experimentando transformaciones a lo largo de todo el siglo.

Así, en primer lugar, cabe considerar que, en los noventa, la estética de lo performativo resignificó los valores escénicos del concepto de *representación*, un cambio que repercutió directamente en el tratamiento de la materia histórica, pues, junto a la percepción de la historia como relato y de la realidad “como construcción cambiante” (BROWNELL, 2018: 45), va a propiciarse una apertura de la noción de documento, que perderá su estatus objetivo (“el documento ha entrado en la «era de la sospecha»: se le pesa, se le critica, se le analizan sus componentes semánticos y desde un punto de vista semiótico, psíquico, incluso psicoanalítico o antropológico.”, MEYRAN, 2008:78), así como de la del archivo, que dejará de ser concebido como un repertorio completo, cerrado y estático para abrirse a la biografía y al testimonio personal que, en escena es voz y cuerpo, es decir, presente que se crea.

En este contexto, el colectivo Lagartijas tiradas al sol escribe *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013), una pieza teatral que constituye uno de los mejores ejemplos de la cristalización, en la dramaturgia mexicana actual, de los cambios en la noción de “lo real” y de “lo histórico” mencionados anteriormente.

Por ello, el presente trabajo examina el tratamiento de la materia histórica que se da en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, demostrando que, con su uso del testimonio, el archivo y el documento, los autores consiguen legitimar el teatro como espacio para la creación de lo histórico. De este modo, veremos en nuestro análisis cómo la materia histórica será empleada para la creación de la escena, pero, a su vez, será puesta en duda durante el desarrollo de esta, siendo la presencia de los cuerpos actuantes, en contraste con la rigidez del documento, la que permita, en la apertura del archivo a lo biográfico y lo testimonial, ensanchar el terreno de “lo real” dando visibilidad a lo alterno y convirtiéndose, por tanto, en un modo legítimo para rebatir las versiones hegemónicas de la historia.

Asimismo, la importancia de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* para la escena mexicana contemporánea justifica que hayamos decidido elaborar una edición crítica de la obra con el propósito de contribuir a hacerla accesible tanto lector común como del especializado; pero también con el objetivo de desarrollar una reflexión acerca de las problemáticas específicas que la edición de una obra perteneciente a una tipología tan novedosa como el “teatro de lo real” suscita y de generar una propuesta editorial aplicable a obras similares a esta.

Por último, cabe señalar que, para la consecución de los tres objetivos que han vertebrado nuestro estudio, nos han sido imprescindibles las obras de Martín (2013), Brownell (2018) y Sánchez (2012), quienes indagan en las representaciones de “lo real” en el teatro actual; la de Ward (2019), quien vincula por primera vez la dramaturgia de Lagartijas tiradas al sol con el “teatro de lo real”; así como las propuestas de García Barrientos (2019), para el análisis dramatólogo del teatro actual en español, y las consideraciones acerca de “lo teatral”, en su diferenciación entre texto teatral y texto dramático, que Villegas (1991 y 2000) propone en sus obras.

2. EL TRATAMIENTO DE LA HISTORIA EN LA DRAMATURGIA MEXICANA: DE RODOLFO USIGLI A LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL

El teatro de temática histórica ha ocupado un lugar fundamental en el panorama teatral mexicano a lo largo del siglo XX, una tendencia que ha seguido manteniéndose durante las dos primeras décadas del nuevo milenio.

Para comprender el proceso de evolución que el teatro histórico mexicano ha experimentado a lo largo del último siglo, es necesario que tomemos como fecha clave el año de la Revolución, pues 1910 constituye el inicio de la andadura de México como nación, un hecho histórico que tendrá una repercusión fundamental tanto en el teatro como en el resto de manifestaciones artísticas¹, dando lugar a un arte que, en consonancia con las circunstancias histórico-sociales del momento, busca también su independencia.

De este modo, tras la Revolución —aunque también encontramos muestras de ello durante el proceso de Independencia emprendido en el siglo XIX²—, atenderemos a una producción dramática de un fuerte carácter nacionalista que buscó promocionar y afianzar el proyecto revolucionario. En este contexto, la historia cobra una relevancia fundamental, pues tras siglos de dominación colonial, surge la necesidad de crear un relato que permita legitimar el nuevo poder. Así, las manifestaciones artísticas del periodo posrevolucionario buscarán reforzar las nuevas estructuras político-sociales y lo harán desde una doble vertiente, pues, por un lado, tratarán de modificar las versiones acerca del pasado nacional y, por otro, pretenderán construir el relato acerca de la historia reciente de México. De esta manera, tanto el periodo histórico de la Revolución mexicana como el de la conquista de México se convertirán en el tema central de obras teatrales significativas.

No obstante, al estudiar el teatro mexicano de las primeras décadas de siglo XX debemos continuar teniendo presente que se trata de un teatro que todavía es el reflejo de la síntesis entre el pasado colonial del país y sus aspiraciones como nueva nación. Así, a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, encontraremos la convivencia de un teatro tradicional —todavía bajo la influencia del teatro español—, de un teatro

¹ Véase MATUTE (2013).

² RUIZ (2004: 1) destaca a José Peón Contreras, a Ignacio Ramírez y a Alfredo Chavero como ejemplo de autores que, en el siglo XIX, producen un teatro culto que, inserto en la corriente liberal y nacionalista, crean una serie de obras de temática histórica que se sitúan “entre la reivindicación nacionalista y la sensibilización romántica”.

experimentalista y de un teatro de vanguardia —que cuentan con un desarrollo más autónomo— (SCHMIDHUBER, 2006: 7). Estas corrientes convergerán hacia 1930, década a partir de la cual podremos hablar de un crecimiento independiente del teatro mexicano, al contar con una producción dramática que se distancia de los presupuestos estéticos europeos y desarrolla temas y preocupaciones propias.

Llamamos, por tanto, «teatro mexicano moderno» al teatro que se desarrolla tras la superación y síntesis de las tres corrientes estéticas mencionadas anteriormente y que queda plenamente inaugurado por Rodolfo Usigli quien, en *El gesticulador* (1938), “inicia el teatro mexicano con vitalidad hegemónica y una identidad propia” (SCHMIDHUBER, 2006: 90), logrando conjugar la corriente de teatro mexicanista, del que toma “el tema de la identidad mexicana, la trama revolucionaria y el lenguaje popular” (SCHMIDHUBER, 2006: 94); la corriente del teatro tradicional de influencia peninsular, del que toma “la estructura de tres actos, el foco de atención dramático por la familia y los elementos melodramáticos maniqueos del héroe y el villano” (SCHMIDHUBER, 2006: 94); y la corriente vanguardista, de la que toma “la preeminencia del tema sobre la trama, el análisis de lo psicológico y la trascendentización de lo escénico” (SCHMIDHUBER, 2006: 94).

Con *El gesticulador* (1938), así como con su posterior trilogía histórica, *Corona de sombra* (1943), *Corona de luz* (1959) y *Corona de fuego* (1960), Usigli rompe con la visión decimonónica de la historia entendida como “objetiva, consistente, persistente, útil, iluminadora y, de alguna manera, hasta misericordiosa” (COMPTON, 2004:66). Así, sus creaciones suponen una novedad en el panorama teatral mexicano, ya que el autor no solo emplea la historia como materia dramática, sino que también reflexiona acerca de su naturaleza gracias a la inclusión de la figura del historiador, a quien introduce como personaje en sus tramas y quien le permite revelar que la historia oficial está construida a partir de “las filosofías, intereses y motivaciones de los historiadores” (COMPTON, 2004:66).

Las obras del dramaturgo mexicano son el reflejo de un cambio epistemológico en el concepto de historia que comienza a desarrollarse a partir de los años treinta, gracias a la actividad de teóricos como Walter Benjamin —quien propondrá, desde el materialismo histórico, el desarrollo de una historiografía que se oponga a las versiones oficiales de la historia, un pensamiento clave para el posterior desarrollo de la

disciplina³— o los integrantes de la escuela francesa Annales —quienes comienzan a plantear cuestiones como la veracidad del documento y la interrelación de la historia con otras disciplinas como la literatura⁴—, y que quedará plenamente vigente alrededor de los setenta, cuando ya será “un lugar común admitir que la historia nunca escaparía de la subjetividad porque la escriben historiadores” (COMPTON, 2004: 65).

De esta manera, veremos cómo los dramaturgos mexicanos están proponiendo ya en sus obras la comprensión de la historia como relato y la cercanía de los métodos de trabajo de lo histórico y de lo literario, un planteamiento que, décadas más tarde, comenzará a realizarse desde el ámbito de la historiografía por autores como Certeau⁵, Ricoeur⁶ o White: “las narrativas históricas [...] son ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con la de las ciencias” (WHITE, 2003:109).

En este contexto de cambio de paradigma, se desarrolla la mayor parte de la producción dramática de la generación del 54, dentro de la cual, siguiendo la clasificación propuesta por Schmidhuber (2006: 109), encontramos autores como Sergio Magaña, Elena Garro, Héctor Azar, Hugo Argüelles, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero, quienes siguen la estela marcada por Usigli⁷ y, en lo referente al tema que nos ocupa —el tratamiento de la materia histórica en la producción dramática de esta generación—, destacan principalmente por el desarrollo de una reflexión metateatral sobre el proceso de construcción de la historia oficial.

En este sentido, resultan interesantes obras como *Yo también hablo de la rosa* (1965) de Emilio Carballido, *Los argonautas* (1967) de Sergio Magaña o *Quetzalcóatl* (1967) de Luisa Josefina Hernández, pues podemos observar, a través de ellas, cómo las versiones oficiales de los hechos van siendo puestas en duda por los autores a través de mecanismos dramáticos que sirven para cuestionar la veracidad de las fuentes oficiales.

Una tendencia que, si bien viene marcada por la evolución de las corrientes historiográficas, se agudizará aún más debido a las circunstancias histórico-sociales que

³ Véase BENJAMIN (2008).

⁴ Véase BURKE (1993).

⁵ Véase DE CERTEAU (1993).

⁶ Véase RICOEUR (2003).

⁷ Cabe señalar, además, que, desde 1947, Usigli ocupa la cátedra de teoría dramática en la recién inaugurada especialidad de Arte Dramático de la UNAM, que el dramaturgo funda junto a autores como Enrique Ruelas y Fernando Wagner.

rodearon este periodo, pues, tras los hechos ocurridos en el 68, la percepción de los poderes políticos por parte de la sociedad mexicana cambiará de manera radical.

De este modo, si observamos la producción dramática del último tercio del siglo XX, puede observarse cómo, a partir de 1968, comienza a surgir una tendencia que expresa la necesidad de cuestionar, desde el teatro, los presupuestos establecidos por el gobierno⁸. Así, vamos a ver, cómo, después de la masacre de Tlatelolco, los dramaturgos mexicanos, en su revisión de los momentos históricos que han dado lugar a los sistemas de opresión actual, harán una revisión —en muchas ocasiones conjunta o enlazada⁹— del periodo de la Conquista y del de la Revolución, lo que les permitirá evidenciar el rechazo a todas las versiones históricas legitimadas por el PRI.

Así, será precisamente en este contexto de preocupación por el presente y de cuestionamiento de lo establecido cuando se producirá un auge del teatro documental, un género que desempeñará un papel fundamental en el país, pues suplirá las funciones de los medios de comunicación que, controlados por el gobierno, constituyen un instrumento de legitimación del discurso opresor. Así, en el mismo octubre de 1968, Vicente Leñero estrena *Pueblo rechazado* (1968), inaugurando en México una tradición documental que se desarrollará durante todo el siglo XX y cuya influencia resulta clave para la comprensión del tratamiento de la materia histórica en el teatro actual, pues, será un vector fundamental para la introducción, en lo dramático, de los cambios historiográficos que se dan en las últimas décadas de siglo XX y que cristalizarán en el nuevo milenio.

De esta manera, si la producción dramática de la generación de medio siglo reflejaba en sus obras los cambios acerca de la percepción de lo histórico y culminaba el proceso de búsqueda identitaria iniciado en el teatro del siglo XIX, tras el contexto post-sesentay ocho y el estallido del teatro documental mexicano, las obras de los autores de esta generación estrenadas en los albores de los 90 responderán a presupuestos estéticos completamente distintos a los de sus primeras obras, siendo mucho más próximos a los de la estética postmoderna y a los que desarrollarán los autores de la siguiente generación de dramaturgos, a la que se ha denominado Nueva Dramaturgia Mexicana o generación

⁸ Así, puede observarse cómo muchos autores optan por establecer una relación de identificación entre el gobierno del PRI y los conquistadores (véase SANCHÍS, 2015: 107-120) o por subvertir el relato de la Revolución, hasta ahora mitificado.

⁹ Entendido este no sólo como el momento histórico de conflicto armado, sino también como el proceso de institucionalización del partido revolucionario.

del 84, y en la que ubicamos, siguiendo la clasificación de Schmidhuber (2006:123), a autores como: Víctor Hugo Rascón Banda, Guillermo Schmidhuber, Juan Tovar, Tomás Urtusástegui, Sabina Berman, Vivian Blumenthal, Estela Leñero y Óscar Liera, entre otros.

Estos autores seguirán la estela de Usigli y de los autores de la generación anterior¹⁰, aunque se distanciarán de ellos en el tratamiento de la materia histórica, pues tanto las circunstancias histórico-sociales como las corrientes historiográficas predominantes han cambiado y, por tanto, el concepto de historia y el significado atribuido al periodo del “encuentro”¹¹ o de la Revolución, también se han visto modificados.

Si en la obra de los autores de la generación de medio siglo, encontramos una primera fractura en la percepción de lo histórico como verdad absoluta y podemos observar el comienzo de su comprensión como relato, en la producción dramática de esta generación de autores, estas fracturas van a consolidarse y, plenamente insertos en el paradigma de la posmodernidad, veremos cómo van a

considerar la historia como un mito (puesto que la posmodernidad niega la historia como verdad y la acepta, únicamente, como discurso); enfatizar la conciencia de la historia como «escritura» y su deconstrucción; considerar los factores determinantes de la «memoria histórica»; [realizar una] representación degradada de las grandes narrativas históricas, es decir aquellas que han buscado explicar la totalidad del sentido de la historia (Villegas, 1999: 245).

Así, atendemos a una nueva concepción de la historia, que, en el periodo del 92, momento en el que América Latina reflexiona sobre lo ocurrido tras quinientos años de dominación colonial, “ya no se entiende como una reconstrucción de tipo arqueológico, sino como [artefacto] comprometido con el presente” (AGUIRRE, 2004: 132). De este modo, el tratamiento de la materia histórica presente en los autores de la generación del 84 buscará realizar una relectura del pasado que permita actualizarlo según la situación

¹⁰ “La influencia de Carballido ha sido de importancia vital en algunos de los miembros de esta joven generación, como Óscar Villegas (1937-2003) y Willebaldo López (1944-). Los mejores autores de esta generación han seguido la influencia benéfica y simultánea de Argüelles, Azar y Leñero.” (SCHMIDHUBER, 2006: 123). Asimismo, muchos de estos autores recibieron la influencia de Luisa Josefina Hernández quien relevó a Rodolfo Usigli en la cátedra de Teoría dramática de la UNAM.

¹¹ Término que, a partir del V Centenario, se preferirá al de “conquista”, empleado hasta el momento, y que sirve para ilustrar el cambio de lectura que se realiza del hecho histórico. Véase: BERNECKER Y JAFFÉ (1992: 501-520).

mexicana contemporánea, fijando como objetivo no solo llevar al espectador a revisar el pasado, sino poner en escena unos hechos históricos que lo conduzcan a comprender algunos aspectos de su propio presente:

y el drama documental, un poco como lo entendían Peter Weiss y Piscator, es tomar el pasado, pero para reflejar nuestro presente. Claro, en un continente como Latinoamérica, donde todo está por escribirse, todo es documental, todo nos está hablando sobre nuestro presente. Yo creo que esclarecer las historias de la Revolución Mexicana es el presente, porque están ocultas porque no se han discutido suficientemente. El hablar de nuestros héroes es un presente terrible, porque no hemos hablado nunca descarnadamente de ellos. El tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental. (LEÑERO, 1985: 20).

Así, resultan interesantes tanto las piezas que abordan la temática de la conquista —entre las que destacan *Águila o sol* (1984) de Sabina Berman, *El quinto viaje de Colón. Festejo fársico 1492-1992* (1992) de Guillermo Schmidhuber, o *La noche de Hernán Cortés* (1990) y *Águila real* (1992)— como aquellas que indagan en la historia reciente de México —de las que destacamos *El jefe Máximo* (1990), *El gran elector* (1993) y *Tríptico* (1994) de Ignacio Solares; *Bajo tierra* (1992) de David Olgún; *Entre Villa y una mujer desnuda* (1996) de Sabina Berman o *¡Que viva Cristo Rey!* (1992) de Jaime Chabaud—, pues, si bien no pueden ser clasificadas como teatro documental, vemos cómo en todas ellas sus autores “sondean el archivo de la nación y la memoria histórica para sacar su material dramático y mostrar que el presente tiene su explicación en el pasado, que al fin y al cabo la corrupción, la locura del poder, los abusos, las intrigas siguen en la actualidad.” (MEYRAN, 2008:81).

Vemos, así, cómo tanto los autores más representativos del teatro documento —destacamos principalmente a Vicente Leñero con la ya obra citada *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970), *El Juicio* (1971) y *Martirio de Morelos* (1981) y a Víctor Hugo Rascón Banda con *Los ilegales* (1979), *La fiera del Ajusco* (1983), *Homicidio calificado* (1994), *Por los caminos del sur* (1996), *La mujer que cayó del cielo* (2000) y *Los ejecutivos* (2002)— como aquellos que simplemente desarrollan obras de temática histórica, van a estar muy influidos por las propuestas de Weiss¹², Brecht y los

¹² Quien en “Catorce proposiciones para un teatro documental”, artículo publicado en *Theater Heute*, en marzo de 1968, formula los objetivos del teatro documental, buscando principalmente: “Utilizar el teatro

documentalistas alemanes¹³, en lo que se refiere al empleo de la materia histórica, lo que les llevará a constituir “un tipo de teatro que reelabora materiales recogidos durante un proceso de investigación y los integra en un texto dramático para ser llevado a escena por actores.” (BROWNELL, 2018: 46).

Así, bien sea mediante la inclusión en sus obras de fragmentos provenientes de fuentes históricas o de recursos documentales, el uso que los dramaturgos de fin de siglo están haciendo del archivo y del documento se limita a integrarlos en el discurso dramático, de manera que: “el espectáculo, basado en documentos estrictamente históricos, no tenía mayor relación con los actores que la que pudiera tener una obra de ficción, en la que el artista encarna a un personaje” (VÁZQUEZ, 2019: 282).

No obstante, a partir de los años 2000, las nuevas generaciones de autores van a relacionarse de un modo diferente con estos materiales, pues, tal y como señala Brownell, cada uno de los términos que componen la definición mínima de teatro documento como “reelaboración escénica de la realidad a partir de documentos” (BROWNELL, 2018: 45) adquieren un nuevo significado dentro del paradigma estético y epistemológico que ha ido configurándose a lo largo del siglo XX.

En los términos que se refieren directamente a lo teatral, debemos tener en cuenta que “la concepción de lo que es posible hacer en la escena se ha ampliado, [que] las fronteras entre las distintas artes se han vuelto totalmente flexibles” (BROWNELL, 2018:45) y, sobre todo, que la estética de lo performativo ha resignificado los valores escénicos del concepto de *representación*: “Una estética de lo performativo es en este sentido una estética de la presencia, no de los efectos-presencia, una «estética del aparecer», no una estética de la apariencia” (FISCHER-LICHTE, 2011: 208); cambios que repercuten directamente en el tratamiento de la materia histórica, pues, junto a la percepción de la historia como relato y de la realidad “como construcción cambiante” (BROWNELL, 2018: 45), propiciarán una apertura de la noción de documento, que perderá

como un medio de información, saldando de esta manera la tarea de la cual deberían encargarse los medios de comunicación, siendo éstos manipulados comúnmente por los grupos que ostentan el poder-; hacer un teatro que critique el encubrimiento y el falseamiento de la realidad; generar una protesta pública con la intención de exigir explicaciones sobre los sucesos desafortunados; ocupar el teatro para discutir y reflexionar sobre problemáticas políticas, que por lo general quedan delimitadas a territorios marginales, impulsando de esta manera un constante encuentro con la memoria; buscar posibles soluciones a las problemáticas expuestas.” (WEISS en RODRÍGUEZ HERRERA, 2019: 28).

¹³ La tesis doctoral de RODRÍGUEZ HERRERA (2019) resulta sumamente interesante para comprender el modo en el que los postulados alemanes influyen en el teatro mexicano.

su estatus objetivo: “el documento ha entrado en la «era de la sospecha»: se le pesa, se le critica y se le analizan sus componentes semánticos desde un punto de vista semiótico, psíquico, incluso psicoanalítico o antropológico.” (MEYRAN, 2008:78), y de archivo, que dejará de ser concebido como un repertorio completo, cerrado y estático para abrirse a la biografía y al testimonio personal¹⁴ que, en escena es voz y cuerpo, es decir, presente que se crea.

Así, el vínculo entre dramaturgia e historiografía está más presente que nunca, pues el teatro abandona el papel de mediación y toma el de creación:

En el teatro documental o documento, no basta con describir sólo hechos o hacer líneas de vida que se puedan consultar en una fuente histórica. Se quiera o no, hay siempre de por medio una manipulación de datos, pues éstos pueden constituir un archivo de consulta singularizado que ya en sí mismo es una operación de poder (qué sí, qué no y por qué). Aquí comienza ya la construcción de “la verdad personalizada” y todo teatro documental tiene derecho de validarla bajo sus propios medios poéticos. Creo que más que dar “una solución a un problema” se asiste a la “construcción de una verdad singular” (incluso desde la mentira, desde la ficción) ante un tema que puede tener múltiples verdades (LARIOS en RODRÍGUEZ HERRERA, 2019: 105)

Si bien este nuevo teatro continúa teniendo como objetivo el cuestionamiento de las versiones oficiales y, en este sentido, sigue la estela de la generación del 84 —que, en esa necesidad de oponerse a las versiones legitimadas, realiza una lectura del pasado que actualiza el presente— y del primer teatro documental —que surge con “una vocación definida de acción política, apoyada en su posibilidad de construir un contradiscurso que amplíe o cuestione las versiones hegemónicas de los acontecimientos históricos pasados o recientes.” (BROWNELL, 2018:46)—, el tratamiento de la materia histórica que realizan estos dramaturgos es radicalmente diferente, pues ya no se empleará únicamente para la

¹⁴ Aunque no profundicemos ahora en este aspecto, pues será abordado en el siguiente capítulo, cabe señalar aquí la importancia de la producción dramática de Vivi Tellas quien, desde Argentina, impulsa la “inquietud por buscar formas escénicas para las biografías, por prestar especial atención a la vida de las personas y por buscar la teatralidad fuera del teatro” (BROWNELL, 2018: 51) a partir de su proyecto: biodrama que comenzó como “un ciclo curatorial empezado por ella en su arribo a la dirección del Teatro Sarmiento de Buenos Aires y, entre 2002 y 2009, reunió a una gran cantidad de directores que generaron variadas puestas en escena a partir de la consigna de trabajar sobre la vida de una persona viva.” (BROWNELL, 2018: 52). “Partiendo de la premisa de que cada persona tiene y es en sí misma un archivo y experimenta con formas diversas de llevar ese archivo a escena” (BROWNELL, 2018: 51), el proyecto propició la creación de numerosas obras en las que “biografía e historia se entrecruzan permanentemente sobre la escena y van conformando un relato nuevo, único, articulado con toda la riqueza expresiva del teatro y apoyado en los cuerpos de los protagonistas” (BROWNELL, 2018: 54).

construcción de un drama que los actores interpreten en escena y que permita iluminar una percepción u otra del hecho representado, sino que será utilizada para establecer conexiones con lo real. De este modo, partiendo de la imposibilidad de recrear la realidad, así como del cuestionamiento de la veracidad del documento y del archivo:

the archive seems to be resistant to change and is consequently trustworthy, it is also known to be contaminated by unsubstantiated observations, rumors of rumors; lived experience, on the other hand, is presented as ephemeral and yet, somehow, more real. (WARD, 2017: 200),

la materia histórica será empleada para la creación de la escena, pero a su vez, será puesta en duda durante el desarrollo de esta, siendo la presencia de los cuerpos actuantes, en contraste con la rigidez del documento, la que permita, en la apertura del archivo a lo biográfico y lo testimonial, “plantar cara a las versiones autoritarias de la historia, proporcionando una fuente alternativa de realidad”¹⁵ (WARD, 2017: 200 [traducción propia]) que se constituye como la única verdadera.

En este contexto, cabe destacar las obras de Humberto Robles, Shady Larios, Teatro línea de sombra, Teatro ojo, Colectivo campo de ruinas, Teatro para el fin del mundo, La comuna o Lagartijas tiradas al sol, cuyas obras pueden ser tomadas como ejemplificadoras del tratamiento de la historia en la escena mexicana actual¹⁶. Así, podemos ver en sus creaciones cómo las preocupaciones derivadas del contexto histórico-social —corrupción, violencia, narcotráfico, desaparecidos— van a tener, de manera general¹⁷, una gran presencia en escena, pero en el caso del nuevo teatro documento, el tratamiento de estas condiciones actuales va a realizarse, mediante los presupuestos a los

¹⁵ “to stand up to authoritarian versions of history, providing an alternate source of reality” (WARD, 2017: 200).

¹⁶ Como incidiremos posteriormente, este teatro fomenta el sentido de colectividad y, en este sentido, la proliferación de compañías y agrupaciones escénicas que trabajan este tipo de teatro son una primera muestra de esa voluntad de pensar en conjunto, en comunidad, las realidades contemporáneas.

¹⁷ Temáticas también presentes en obras de autores actuales más próximos a otras tendencias como Edgar Chías, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz (Legóm), Alejandro Román, Alejandro Ricaño, Enrique Olmos, Alberto Villarreal, quienes “hablan de una realidad donde la violencia, la corrupción y la decadencia social son la óptica para ver al ser humano” (DIMITROVA, 2017:28).

que hemos aludido anteriormente, a partir del diálogo con el periodo histórico de los 70 y los 80:

Entre 1968 y 2014, se tiende un arco temporal que denuncia las prácticas del gobierno y del Ejército Nacional abanderado por sus respectivos comandantes en jefe: Gustavo Díaz Ordaz para el caso de Tlatelolco y Enrique Peña Nieto, que llegó al poder en 2012; pasando por Carlos Salinas, contra quien el Ejército Zapatista de Liberación Nacional de Chiapas se levantó en armas; Ernesto Zedillo, en cuyo mandato ocurrió el caso de Aguas Blancas; o con Felipe Calderón Hinojosa, cuya declaración de guerra contra el narcotráfico sumió al país en una ola de violencia todavía imparables. (SALCEDO, 2016: 108).

De esta manera, si realizamos una recapitulación de lo expuesto anteriormente acerca de la evolución en el tratamiento de la materia histórica del teatro mexicano del último siglo, podemos concluir que la dramaturgia actual conserva la preocupación de proporcionar al espectador una mirada crítica a su contexto y continúa con la lectura de la historia en relación con el presente, emprendida por las generaciones anteriores. Así, del mismo modo que la Nueva dramaturgia mexicana prestaba atención al periodo de la conquista o de la Revolución, buscando deslegitimar las versiones oficiales de lo acontecido, los dramaturgos actuales, marcados por el abandono y el regreso del PRI al poder, voltearán la mirada al periodo de los setenta y ochenta para comprender su realidad. No obstante, la dramaturgia actual, influenciada tanto por los cambios en el paradigma historiográfico como por los nuevos modelos estéticos performativos, superará la preponderancia escénica del documento y buscará “cuestionar y subvertir los discursos tradicionales de “lo real” como la historia, el periodismo y las fuentes oficiales del gobierno”¹⁸ (WARD, 2019: 6 [traducción propia]). De esta forma, la comprensión de la realidad como una construcción cambiante provoca, como veníamos señalando, la pérdida de creencia en la validez del documento como prueba fehaciente de lo real y convierte el cuerpo del «actor que actúa» en el único elemento válido para establecer la conexión con lo real. Así, en la era digital, el teatro se revela como el espacio idóneo para

¹⁸ “to question and to subvert traditional discourses of “the real” such as history, journalism, and official government sources” (WARD, 2019: 6).

“re-crear, comunicar y almacenar el conocimiento sobre la realidad”¹⁹ (WARD, 2019: 7 [traducción propia]).

¹⁹ “for re-creating, communicating and storing knowledge about reality” (WARD, 2019: 7).

3. “LO HISTÓRICO” EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL

Como hemos podido observar en el primer capítulo de nuestro trabajo, encontramos a lo largo del siglo XX toda una tradición dramática que expresa insatisfacción con la historia oficial —especialmente con los modos en los que esta se canoniza y se convierte en oficial—. Desde la obra que señalábamos como fundacional del nuevo teatro mexicano (*El gesticulador*, de Rodolfo Usigli), encontramos la representación de la historia como un objeto “manipulado para obtener ventaja política” (COMPTON: 2004, 70) y, así, abundan las tramas en las que se analiza “cómo los políticos usan la historia como una de sus armas para llegar al poder y mantenerlo” (COMPTON: 2004, 70).

Plenamente inserta en la corriente de la dramaturgia mexicana actual, la compañía Lagartijas tiradas al sol sigue la estela trazada por Usigli y, a través de la obra que ocupará nuestro análisis en el siguiente capítulo, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013²⁰), pone en escena la historia del PRI, es decir, la historia política de casi la totalidad del siglo XX mexicano, para:

inventar un siglo, un pasado y un país; para Inventarnos. Queremos generar una distancia para identificar y explicarnos el México de hoy. Nos parece importante profundizar en una historia que dimos por sentada. También queremos recordar que las conquistas democráticas no han sido una concesión bondadosa o gratuita del régimen, sino un hecho político ganado con la sangre y el sudor de centenares de jóvenes y adultos mexicanos. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2013).

Sin embargo, no se trata de la única obra de la compañía en la que lo histórico encuentra presencia, por lo que, a lo largo de este segundo capítulo, examinaremos la obra del colectivo con el objetivo de señalar los rasgos característicos del tratamiento de la materia histórica en el conjunto de la producción dramática de Lagartijas tiradas al sol.

3.1. La compañía

²⁰ Como apuntaremos en apartados posteriores, la obra que constituye nuestro objeto de estudio *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, cuenta con tres versiones diferentes, fechadas en 2013, 2013 y 2016. El año que, en todo nuestro trabajo, nosotros hemos tomado para fechar *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* es el de la segunda versión, pues es con la que hemos trabajado tanto para el análisis como para la edición de la obra, debido a razones a las que aludiremos más adelante.

En 2003, Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez, dos estudiantes del centro universitario de teatro de la UNAM, crean la compañía Lagartijas tiradas al sol, impulsados por el deseo de hacer un teatro propio, que escapara de los modos de producción habituales y que sirviera de espacio para pensar la realidad y comprometerse con ella:

Desde 2003 comenzamos a desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar fronteras. Nuestro trabajo busca crear narrativas sobre eventos sobre la realidad. No tiene que ver con el entretenimiento, es un espacio para pensar, articular, dislocar y desentrañar lo que la cotidianidad fusiona, pasa por alto y nos presenta como dado. Las cosas son lo que son, pero también pueden ser de otra manera. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021).

Bajo estas premisas, el trabajo de la compañía ha ido desarrollándose a lo largo de los años, incorporando nuevos miembros (Francisco Barreiro, Mariana Villegas, Carlos Gamboa, Sergio López Viguera, Juan Leduc, Julene Olaizola, Úrsula Lascuirain, Hoze Meléndez, Carlos López Tavera, Marcela Flores, Emiliano Leyva, Harold Torres, Juanpablo Avendaño y César Ríos Legaspi) y concretándose en tres ejes principales: presente, (auto)biografía e historia y archivo.

La propia compañía, como puede verse en su web²¹ y como ellos mismos declaran, ha estructurado su trayectoria dramática a partir de estos ejes:

Sí tengo claro que empezamos haciendo obras autobiográficas en las que hablábamos de nosotros, de nuestra generación, de nuestros problemas... Luego pasamos a una parte más histórica en la que investigamos sobre la historia de México y estamos ahora con una parte que tiene que ver con el presente, pero, sobre todo, con la ficción, con cómo la ficción es parte de todo. (RODRÍGUEZ en MIRANDA, 2021: 8)

y podemos, así, distinguir tres ciclos artísticos en su producción.

El primero de los ciclos que podemos identificar en el trabajo de la compañía es el “ciclo auto/biográfico” y, en referencia a él, debemos mencionar las obras *Esta es la historia de un niño que creció y todavía se acuerda de algunas cosas* (2003), *Noviembre* (2005), *Pía* (2005), *En el mismo barco* (2007), *Catalina* (2009) y *Montserrat* (2013). En cuanto al “ciclo histórico”, centrado especialmente en la historia reciente de México, cabe atender a las obras *Asalto al agua transparente* (2006), *El rumor del incendio* (2010), *Se*

²¹ Véase <http://lagartijastiradasalsol.com/>

rompen las olas (2012), *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013) y *Está escrita en sus campos* (2015). Por último, en lo referente al ciclo acerca del presente, cabe aludir al proyecto que la compañía está desarrollando actualmente: *La democracia en México (1965-2015)*, mediante el cual el colectivo pretende indagar en cuáles son las realidades del país tras medio siglo de democracia. De las treinta y dos obras que conformarán el proyecto, una por cada estado mexicano, la compañía ya ha estrenado *Tijuana* (2015), *Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa* (2015), *Santiago Amoukalli* (2018), *Ya nada nos dará lo mismo* (2018) y *Tiburón* (2021).

Si bien esta es la clasificación que la compañía propone para organizar su producción dramática, al analizar en profundidad la obra de Lagartijas tiradas al sol, puede apreciarse cómo estos ejes, lejos de pertenecer a tiempos diferentes, conforman una constante en la obra del colectivo, relacionándose entre sí en todas sus obras, especialmente, a partir de *Asalto al agua transparente* (2006), pues es la preocupación por el presente, y el compromiso con su realidad, lo que conduce a los autores a examinar tanto el pasado histórico como a ellos mismos, buscando comprenderse y comprender el país que habitan:

Las imágenes que van a ver son imágenes de mi familia, de mi comunidad, de las personas que me han acompañado los últimos trece años de mi vida y quienes me han ayudado a comprender qué es México y quien soy yo como mexicana (PARDO en GOETHE-INSTITUT, 2017: 5.30'-6.50').

Por esta razón, analizaremos la función que la (auto)biografía, el archivo y el documento desempeñan en el tratamiento de la historia que realiza la compañía y, con el objetivo de establecer unos rasgos generales en lo que a este tratamiento se refiere, prestaremos atención a los tres proyectos que abordan momentos de la historia reciente de México: a) *La Rebeldía* (2010), compuesto por un blog (*El rumor del oleaje*), un libro (*El rumor del momento*) y una obra de teatro (*El rumor del incendio*), que examina la historia de las guerrillas de los 60 y 70, a partir de la historia personal de Margarita Urías Hermsillo, madre de Luisa Pardo; b) *La invención de nuestros padres* (2012), un ciclo llevado a cabo en el teatro El milagro, en Ciudad de México, que puso en diálogo las

obras: *Montserrat*, que escrita y actuada²² por Lázaro Gabino Rodríguez llevaba a escena la historia de su madre; *Se rompen las olas*, que escrita y actuada por Mariana Villegas hablaba de la historia de sus padres, tomando el momento histórico del terremoto del 85; y *El rumor del incendio*, obra que, estrenada anteriormente, propició el interés en la búsqueda de la historia personal y familiar; y c) *Proyecto PRI (2011-2013)*, compuesto de un libro (*La revolución institucional*) y una obra de teatro (*Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*), que, como explicamos anteriormente, indaga en la historia del Partido Revolucionario Institucional, a partir de la figura de Natalia Valdez, supuesta autora del libro que forma parte del proyecto.

3.2. Lagartijas tiradas al sol y el teatro de lo real

Una vez presentados los trabajos de la compañía y antes de abordar el análisis de su trayectoria en referencia al tratamiento de la historia, es conveniente que realicemos algunas precisiones acerca de las corrientes dramáticas en las que *Lagartijas tiradas al sol* ha sido clasificada.

Como apuntábamos en el capítulo anterior, la crisis de fin de siglo trajo consigo un cambio epistemológico que tuvo consecuencias tanto en la escena como en la historiografía. De este modo, el teatro documental sufre una fractura en su evolución y se producen una serie de polémicas en torno a la naturaleza de las nuevas dramaturgias derivadas de lo documental.

Así, mientras Vázquez (2019) afirma que la dramaturgia actual continúa la tradición del teatro documental bajo nuevos los postulados posdramáticos, Brownell sostiene que no es posible hablar de continuidad puesto que “entre las prácticas documentales del pasado y las actuales parece haber una desconexión, lo que Derek Paget llama la tradición interrumpida del teatro documental” (2018: 46), debido a la cantidad de cambios estéticos y epistemológicos que se producen entre ellas, ya mencionados en el capítulo anterior.

En la propia producción dramática de *Lagartijas tiradas al sol*, también encontramos la plasmación de estas polémicas y vemos cómo, si bien durante los

²² Se ha preferido emplear el término actuada a representada, puesto que, como se explicará a continuación, la obra del colectivo escénico tiene un fuerte carácter performativo y, por tanto, huye del concepto de mimesis optando por el de diégesis.

primeros años la compañía emplea el término “documental” para referirse a su obra²³, actualmente huye de esa denominación:

En algunas ocasiones se han clasificado vuestras obras como “teatro documental”. ¿Tú estarías de acuerdo con esa clasificación?

Para nada. De hecho, hasta en este teatro²⁴ nos han vendido como eso. [...] para nada estoy de acuerdo con esa denominación, aunque tal vez en algún punto pudiera vérsenos así. Por ejemplo, en esta muestra presentamos *Asalto al agua transparente*, una obra que hicimos hace catorce años y que ya no representamos más. Quizás, cuando la hicimos sí era como: “órale, teatro documental, qué loco”. Ahí quizás sí nos veíamos a nosotros mismos o a nuestro teatro dentro de ese término, supongo que porque en México era algo más nuevo y aún no significaba lo que significa ahora. Sin embargo, viéndolo desde la distancia, ahora me daría vergüenza decir que hago teatro documental, precisamente porque no sé qué es exactamente el teatro documental; creo que es un concepto muy difuso. (RODRÍGUEZ en MIRANDA, 2021: 8).

También las investigaciones sobre la producción de la compañía dan cuenta de estos dos posicionamientos y, así, encontramos trabajos que enfocan el estudio del colectivo tanto desde una perspectiva como desde la otra, en función de la tradición metodológica que sigue cada investigador, pero sin ahondar en el estudio de la pertenencia del grupo a una u otra corriente. No obstante, de manera general, parece observarse que, a medida que se avanza en la segunda década del milenio, el alejamiento de las prácticas del primer teatro documental y la consolidación del nuevo paradigma epistemológico provocan el fortalecimiento de la segunda postura, dejando claro que es necesario encontrar una nueva denominación y un nuevo enfoque de análisis para estas manifestaciones teatrales. En este sentido, cabe mencionar los estudios de Ward²⁵, quien ubica a la compañía dentro del “teatro de lo real”, un término paraguas que, acuñado por Carol Martin²⁶, sirve para designar los modelos de teatro que se relacionan con la realidad, “ya sea esta, personal, social, política o histórica”²⁷ (MARTIN, 2013: 6 [traducción propia]), mediante diversas prácticas y que tienen como objetivo que los espectadores

²³ La utilización del subtítulo de “documental escénico” para presentar la obra de *El rumor del incendio* (2010) es un interesante ejemplo de ello.

²⁴ Se refiere al festival: *Qué onda México?* celebrado en el Nouveau Théâtre de Montreuil del 26 de febrero al 7 de marzo de 2020.

²⁵ Especialmente su libro *A Shared Truth, the theater of Lagartijas Tiradas al Sol* (2019).

²⁶ En MARTIN, Carol, *Theatre of the Real*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013.

²⁷ “Whether it is personal, social, political or historical” (MARTIN, 2013: 6).

reconsideren “el mundo que les rodea, a partir de las experiencias teatrales que estos trabajos les ofrecen” (MARTIN, 2013: 175 [traducción propia]).

En el presente trabajo, tomaremos el término “teatro de lo real” para describir la creación dramática de *Lagartijas tiradas al sol*, ya que consideramos que seguir hablando de “teatro documental” para describir producciones dramáticas contemporáneas como las de la compañía resulta inapropiado, pues se trata de producciones que se enmarcan en un contexto en el que, como apuntábamos en el apartado anterior, los elementos constitutivos del teatro documental —representación, realidad y archivo— son concebidos de un modo distinto. Es decir, no se trata de que la inclusión en el género documental sea cuestionable, sino de que la consideración del propio género ha cambiado, ampliándose²⁸, abriéndose hacia otros campos²⁹ e incorporando una serie de elementos en escena que tendrán una repercusión fundamental en el tratamiento de lo histórico.

Debemos hablar, así, de nuevas teatralidades expandidas que se caracterizan por compartir “un profundo interés en trabajar con la «realidad» y en contribuir a transformarla en la medida de lo posible” (RODRÍGUEZ HERRERA, 2019: 36), rasgo sumamente presente en la obra de nuestro colectivo:

Lagartijas Tiradas al Sol push the boundaries of the documentary genre, testing the limits of what theater can do. By inserting reality into the theatrical, the genre allows the stage to become a space for resisting official discourse, offering alternative versions of history, and cocreating, with the audience, new understandings of what is real (WARD, 2019: 9).

3.3. (Auto)biografía, archivo y documento en el tratamiento de la historia de las producciones dramáticas de *Lagartijas tiradas al sol*

Como ha podido verse en los apartados anteriores, la (auto)biografía, el archivo y el documento van a desempeñar un papel fundamental en el tratamiento de la historia que realiza la compañía. Si bien en el primer apartado de este capítulo señalábamos como ejes fundamentales de la obra de la compañía el presente, la (auto)biografía y la historia y el archivo, es el segundo apartado el que nos permite comprender la importancia de estos

²⁸ Como explica Sánchez: “la «irrupción de lo real» supuso una fractura que cuestiona los parámetros con los que se concebía el teatro moderno” (SÁNCHEZ, 2007: 171).

²⁹ Como explica Ortiz: “las prácticas de expansión de campo van llegando a puntos radicales de hibridación con otros campos, lo cual implica en muchos casos la puesta en crisis del mismo, hasta alcanzar un punto de no retorno al campo original” (ORTIZ, 2016: 51).

elementos en su producción dramática. Pues, en el “teatro de lo real”, la autobiografía y el archivo/documento cobran una relevancia fundamental, ya que condensan los cambios en la percepción de la realidad, de lo histórico y del hecho teatral.

De este modo, debemos examinar, en primer lugar, cuáles son los periodos históricos que la compañía escoge para sus producciones, pues la elección de una época y de un enfoque para plasmarla, implican, como señala Mayorga, una posición política por parte de los dramaturgos: “el teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad.” (1999: 148). Así, si observamos los momentos históricos presentes en el corpus de obras que hemos seleccionado, nos damos cuenta de la preferencia del grupo por los años 60, 70 y 80³⁰, es decir, por los años previos a su nacimiento, por los años de juventud de sus progenitores. Encontramos, entonces, una voluntad por interpelar su contexto, por examinar los logros y derrotas de la generación anterior y por cuestionar el sistema y los relatos heredados. Vemos pues, cómo la preocupación por la actualidad y el compromiso político con el presente, son el germen de este interés por lo histórico, como puede apreciarse en las declaraciones de los actores en referencia al proyecto *La Rebeldía* y al proyecto *PRI*, respectivamente:

¿Puede una mirada crítica al pasado transformar el futuro? ¿Cómo fue el mundo de nuestros padres? ¿Qué heredamos? ¿Qué luchas se libraron antes de que naciéramos? ¿Dónde nacimos? ¿Qué es la rebeldía en el siglo XXI? ¿Cómo se configura la disidencia hoy? ¿Cómo se construye un mejor país? ¿Cómo se reduce la desigualdad? ¿Cómo procuramos nuestras libertades? ¿Cómo politizamos nuestras vidas? ¿Cómo recuperamos la esperanza? (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2010: 10),

En medio de aquellas protestas³¹ nos preguntamos qué sabíamos nosotros sobre el partido. ¿Por qué jóvenes que no habíamos vivido en nuestra vida política con el PRI en la presidencia del odiábamos tanto?³² (RODRÍGUEZ en Ward 2019, 87 [traducción propia]),

³⁰ *El rumor del incendio* (2010), perteneciente al proyecto *La Rebeldía* toma los años de las guerrillas urbanas (60-70); *Se rompen las olas* (2011), perteneciente al ciclo de *La invención de nuestros padres* (2012), se sitúa en el 85, durante el terremoto que asoló la Ciudad de México; *Derretiré con un cerrillo la nieve de un volcán*, perteneciente al *Proyecto PRI* examina la historia de todo el siglo XX mexicano, pero parte de la biografía de Natalia Váldez, que se retrotrae a los 80.

³¹ Se refiere al movimiento #Yosoy132 que movilizó a la juventud mexicana en el contexto de las elecciones presidenciales del 2012.

³² “In the middle of those protests we wondered: What did we know about the party?... Why did we young people, who had not lived our entire political lives with the PRI in the presidency, hate it so much?” (RODRÍGUEZ en WARD, 2019: 87)

Pero esa urgencia por comprender su realidad no solo está marcada por la insatisfacción con el presente, sino también por una profunda desconfianza en los sistemas de información. La falta de libertad de prensa en México es un problema que ha ido agravándose en las últimas décadas. Cuando en el capítulo primero hablábamos del 68, señalábamos la manera en la que los medios de comunicación se situaron como cómplices del gobierno al no informar de lo sucedido en Tlatelolco; del mismo modo, en 2012, la manipulación mediática llevada a cabo por el candidato priista Enrique Peña Nieto, durante la campaña electoral que le dio la victoria en las elecciones³³, dejaba claro que la censura mediática continuaba siendo un problema en el país.

Así, la realidad, al igual que la historia, se revela como un discurso construido por el poder hegemónico y, en este contexto, el teatro se alza como

la posibilidad de [configurar] otro discurso, de salir del margen y romper las paredes del melodrama impuesto por los medios que nos están dejando ciegos, [...] el teatro también es la mentira, pero puede ser la mentira que responde con valor y con coraje a las mentiras de un sistema injusto, desigual, corrupto, asesino y siniestro como el mexicano. (PARDO en GOETHE INSTITUT, 2017: 20.05'-21.05')

De este modo, el interés por los procesos constructivos de la historia oficial y la voluntad de dar voz a los agentes de la historia que tradicionalmente no la han tenido, van a ser dos pilares fundamentales en la obra del colectivo. Así, el uso del documento que se da en sus producciones, va a tratar de poner de manifiesto la arbitrariedad de la historia a partir de la combinación de la investigación archivística, propia del teatro documento tradicional, con documentos ficticios, creados por la compañía. De igual manera, el empleo de la (auto)biografía va a permitir acceder a la historia nacional desde la historia individual, imbricando lo personal y lo colectivo y abriendo la posibilidad de estructurar un relato a partir de los testimonios³⁴ de quienes no forman parte del poder hegemónico.

³³ Fueron precisamente estos hechos los que motivaron el movimiento #Yosoy132 que pedía, entre otras medidas, la libertad de prensa en México.

³⁴ Cuando en este punto hacemos referencia al término “testimonio” debemos tener en cuenta que sufre los mismos cambios epistemológicos que afectan a las nociones de archivo y documento y que, por lo tanto, puede ser construido desde la ficción.

3.3.1. (Auto)biografía

En lo referente a la presencia de la (auto)biografía en las obras de la compañía, hay que comenzar aludiendo a la disolución de las fronteras entre actor y personaje que introduce el teatro posdramático³⁵ y que la compañía asume. Como apuntábamos en el primer capítulo, en la década de los setenta se inicia una crisis del concepto de representación que se resuelve con la eliminación de la mimesis en favor de la diégesis en escena. Así, la idea de “encarnación de un personaje en el que el actor trata de desaparecer” (VÁZQUEZ, 2019: 282) es desechada y sustituida por la de corporización: el actor se presenta como tal en escena, frente a los ojos de un espectador que es consciente de su condición.

Tanto en las obras que componen los tres proyectos seleccionados como representativos del tratamiento histórico en la obra de *Lagartijas tiradas al sol*, como en la totalidad de obras de la compañía, puede verse esta percepción del actor como presencia que pone la voz y el cuerpo para construir un discurso. Así, los actores manipulan los distintos elementos que configuran la escena, cambian de vestuario y también de personaje a la vista del público. De hecho, en *El rumor del incendio* la actriz, Luisa Pardo, tras dar voz a Margarita Urías y contar el nacimiento de su hija Luisa, abandona el personaje y se dirige directamente al público, revelando que ella es Luisa, la hija de Margarita. De esta manera, no sólo se produce una fractura entre actor y personaje, sino que lo personal es incorporado a escena, haciendo de la obra “un acontecimiento autorreferencial que constituye una nueva realidad: la presencia de la actriz, Luisa Pardo, transida por las experiencias de su madre” (VÁZQUEZ, 2019: 282).

Asimismo, *Montserrat y Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* abandonan en su final la ficción, o el relato construido, para dirigirse, sin mediación, al público, aludiendo a la obra como el fruto de un proceso, de un proyecto que ha sido llevado a cabo por ellos mismos en tanto que actores y que, por tanto, como experiencia vivida, ha tenido una serie de repercusiones en ellos, en sus identidades³⁶.

³⁵ El término, acuñado por Lehman (véase LEHMANN, 2013) sirve para designar las prácticas teatrales que comienzan a darse a partir de los años 70 y que se caracterizan por la búsqueda de una poética independiente del texto dramático y la renuncia a la mimesis por parte del actor.

³⁶ En este sentido, aunque se sitúe fuera del corpus de obras seleccionadas por su interés histórico, cabe hacer referencia a la obra *Lázaro* en la que Lázaro Gabino Rodríguez reflexiona sobre su identidad, en la vida y en escena, a partir de las preguntas: “¿Qué me hace ser yo mismo y no otra persona? ¿Cómo nos convertimos en otro? ¿Es realmente posible dejar de ser quien soy?” (*Lagartijas tiradas al sol*, 2021b).

Junto a esta fractura entre personaje y actor, otro de los elementos posdramáticos que integra la compañía es el de la hibridación del modo dramático y el narrativo. Una tendencia que se consolida en la dramaturgia mexicana a inicios del siglo XXI³⁷. Esta característica tiene una importancia fundamental en relación con el uso de lo (auto)biográfico, pues el predominio de lo narrativo va a permitir introducir al “yo” en escena, posibilitando la autorreferencialidad.

Así, tanto en *Montserrat* como en *Se rompen las olas*, podemos ver cómo el diálogo es inexistente, encontrando la narración como única forma discursiva. Estas obras, pertenecientes junto al *Rumor del Incendio* al ciclo de *La invención de nuestros padres*, ilustran de manera muy clara la confusión entre los modos de testimonio, biografía y autobiografía gracias al uso de la misma forma discursiva: el monólogo, y, especialmente, al carácter performativo de las obras de Lagartijas tiradas al sol, que permite la disolución de las fronteras entre actor-personaje.

Pero en la producción dramática de la compañía no solo se eliminan estas tensiones, sino también las relacionadas con la ficción y la realidad. Trostoy distingue entre relato de vida testimonial, biografía, autobiografía y narración ficcional, afirmando que las tres primeras formas tienen en común “el carácter referencial, ya que los tres aportan datos sobre realidades exteriores y están, por ende, sometidas a pruebas de verificación.” (TROSTOY, 2008: 3). Para la compañía, sin embargo, las cuatro formas de enunciación autobiográficas son igualmente válidas y no necesitan de verificación. Así, vemos cómo los mismos modos de actuación y de escritura que los artistas emplean para obras como *El rumor del incendio* o *Se rompen las olas*, basadas en las biografías de personas reales, son los mismos que para otras como *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, cuya protagonista, Natalia Valdez, es un personaje ficticio.

De este modo, mediante el empleo de un discurso tradicionalmente vinculado con lo real, la compañía explora los mecanismos mediante los cuales la historia y la memoria han sido creadas y, además, al desarrollarlas mediante formatos legitimados, sitúa en el mismo nivel a las biografías ficcionales y a las validadas, pues, en ninguno de los casos, el espectador tiene manera de verificar aquello que ha presenciado y, por tanto, las integra del mismo modo. Así, como señala Martin (2013: 175 [traducción propia]) en referencia

³⁷ Véase: POPOVA (2017: 15-38).

al “teatro de lo real”, el uso de la ficción en lo biográfico “ha ayudado a crear nuevas versiones sobre experiencias humanas”, permitiendo hablar a aquellas voces situadas en los márgenes o silenciadas por el poder gubernamental.

Asimismo, el uso de biografías ficcionadas se relaciona también con otro de los mecanismos que se implican en la construcción de “lo real” y de “lo histórico”, los medios de comunicación. José Antonio Sánchez, en *Dramaturgias de la imagen*, apunta que “la conversación de lo autobiográfico en espectáculos es paralela a la utilización espectacular de lo autobiográfico y del testimonio real en los medios” (1994:125) y, del mismo modo, Luisa Pardo afirma:

el arte tiene que mutar en el tiempo y tiene que responder a las estructuras hegemónicas de los discursos. Justamente ahora está de moda, desde hace algunos años, los reality shows. En los grandes medios de comunicación se está hablando de personas particulares, entonces, ¿cómo el arte responde a eso? ¿cómo nosotros que hablamos de la autobiografía generamos una estructura de resistencia a ese lenguaje del cual se adueñó la hegemonía? (PARDO en GOETHE INSTITUT, 2017: 28.43’ - 30.01’)

La ficción, en el caso de la autobiografía, se revela como una forma de resistencia, como un mecanismo para abrir la narración de lo histórico, de modo que no es coincidente que las dos obras que emplean biografías ficticias, *Montserrat* y *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, indaguen en la temática de la desaparición, una de las preocupaciones fundamentales de la escena mexicana actual.

Como vemos, lo biográfico desempeña un papel fundamental en la construcción histórica de las obras del colectivo, pues sirve para pronunciar versiones alternativas a la historia oficializada. El propósito de los autores no es componer una historia verídica que la sustituya, sino examinar los relatos que les han sido dados y la forma en que estos han sido contruidos. Esta misma vocación se traslada a las historias familiares que son puestas en escena en el ciclo *La invención de nuestros padres* y, mediante el recurso de la biografía, se construye un discurso alternativo al legitimado por la familia —elemento que en la historia personal ostenta el papel hegemónico que el gobierno ocupa en la historia nacional—. Así, Lázaro Gabino construye en *Montserrat* una alternativa para una madre que murió cuando él era pequeño; Mariana, mediante la escena final de *Se rompen las olas*, titulada “La otra versión”, da voz y cuerpo a un padre que la abandonó de niña y Luisa construye, en *El rumor del incendio*, la historia nunca relatada por su madre:

en el caso *El rumor del incendio*, Luisa encontró una serie de cartas que eran la respuesta a otras cartas que su mamá mandó, pero a las que Luisa no tenía acceso. Entonces, lo que

hizo fue imaginar la vida de su mamá a partir de lo que la otra gente respondía. La mamá de Luisa nunca le habló de esa época de su vida y ella sabía que había estado en la cárcel y algunas cosas, pero un poco de pasada; lo que Luisa hizo realmente fue inventar a su mamá, una mamá que ella no conoció. Ahí sí había una carga de ficción fuerte, aunque el resto fuera histórico. (RODRÍGUEZ en MIRANDA, 2021: 7)

En el caso de *El rumor del incendio*, además, del mismo modo que ocurre en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, esta historia personal, construida por los autores desde los modos establecidos para la autobiografía (monólogo), va siendo alternada con otros modos discursivos como el diálogo, la proyección de fotos y vídeos, la narración de acciones y su reproducción en maquetas... que dan cuenta de la historia nacional. De esta manera, los modos de construcción escénica de la historia personal y de la historia nacional quedan estrictamente separados. Pues, mientras que “lo personal” no requiere verificación³⁸, para plasmar “lo público” parece necesario aportar documentos que respalden lo ocurrido.

Así, podemos observar cómo la autobiografía desempeña un papel fundamental en la construcción de lo histórico en las obras de la compañía, pues además de ofrecer la posibilidad de generar un discurso que se enfrente a lo hegemónico, es empleada como medio para acceder a la historia nacional³⁹.

3.1.2. Archivo y documento

Lagartijas tiradas al sol se inserta, por tanto, en un contexto artístico en el que las nociones de archivo y documento han perdido su significado original, al haberse visto modificada la idea de realidad. Así, como veíamos anteriormente en relación con lo biográfico, la

³⁸ Quizás cabría señalar una excepción en *Montserrat* en la que Rodríguez intenta poner en duda la muerte de su madre y para ello mezcla “memoria personal, memoria heredada e información documental, como la [sic.] acta de defunción de Montserrat.” (WARD, 2012: 3)

³⁹ Lejos de ser un recurso utilizado únicamente por *Lagartijas tiradas al sol*, el uso de la familia y de la biografía como elementos que permiten acceder a la historia nacional son rasgos recurrentes en el teatro hispanoamericano actual. Cabe, por tanto, hacer mención a las creadoras argentinas Lola Arias y Vivi Tellas, cuyas producciones dramáticas *Mi vida después* (2009) —en la que seis actores reconstruyen la juventud de sus padres en los 70— y *Proyecto Archivos. Biodrama*. (2002-2009) —que partiendo de la premisa de que cada persona es en sí misma un archivo, buscaba la imbricación de lo documental y la autobiografía en escena—, respectivamente, generaron un marcado interés por investigar el archivo propio y el familiar, así como sus vinculaciones con la historia nacional.

compañía asume la idea de que cada persona es en sí misma un archivo, que cuenta con sus propios documentos⁴⁰.

De esta manera, observábamos un modo de trabajo con el archivo —recolección de cartas en el caso de *El rumor del incendio*; uso de fotografías y de un acta de defunción, en el caso de *Montserrat*— en la creación de la autobiografía, que también será necesario para construir la historia nacional. La compañía lleva a cabo un proceso previo de investigación que le permite acceder a recortes de prensa, fotografías, vídeos, programas de radio..., pero, antes de ver cómo estos elementos se integran en escena, es interesante prestar atención al hecho de que estos van siendo acumulados y plasmados en espacios que seguirán existiendo después de la representación dramática, dando lugar a la creación de un archivo actoral.

En el caso de *El rumor del incendio*, todo este proceso de acopio documental se realiza en el blog *El rumor del oleaje*, que la compañía construye durante los siete meses anteriores al estreno. Conviene analizar su composición dado que se refleja en él un tratamiento del archivo que encontraremos posteriormente en la producción dramática del colectivo. El blog cuenta con seis secciones: “Hoy”, “Huellas”, “Imágenes”, “Margarita”, “Música” y “Sin categoría” y llaman especialmente la atención las secciones “Hoy” y “Margarita”, pues rompen con las nociones tradicionales de archivo, donde no tienen cabida ni el presente ni la ficción.

De este modo, la sección “Hoy” da muestra de la voluntad de la compañía por acceder a lo histórico con el objetivo de comprender el presente, señalando qué hechos de ese presente son leídos en relación con el pasado seleccionado. Así, en “Hoy” encontramos una imagen de la página web de el periódico mexicano *El Universal*, encabezada por el titular: “Entrenan al ejército en contrainsurgencia. Ahora estadounidenses trabajan con las Fuerzas Armadas de México entrenándolas con la idea de que el enemigo vive entre civiles y no es un enemigo externo al país”, hecho que guarda relación con la pregunta germen del proyecto: cómo configurar la rebeldía en la actualidad. Por otra parte, la sección “Margarita” también permite efectuar el enlace con

⁴⁰ De hecho, una de las últimas producciones de la compañía, *Lázaro* (2020) se integra en el proyecto *My documents online* de Lola Arias, un ciclo de conferencias performáticas donde artistas de distintas disciplinas presentan una investigación personal.

el pasado, pues en ella se analiza la realidad contemporánea desde la óptica del personaje protagonista, insertando el relato ficcional en la construcción archivística.

Puede verse, así, cómo la hibridez entre pasado/presente y realidad/ficción es una de las características fundamentales en el uso del documento por parte del colectivo, dándose tanto en la creación del archivo actoral como en la escena y resultando un recurso sumamente interesante, ya que “rompe con el discurso hegemónico al discutir términos como la verdad, lo real, la mentira y la falsedad” (SABUGAL, 2017:128).

La naturaleza del documento y del archivo queda, por tanto, cuestionada, ya que al ser planteados como productos contruidos, pierden su propiedad objetiva:

Hay una foto muy famosa, creo que fue la primera fotografía, en la que hay un señor limpiándole los zapatos a otro. Lo que es fascinante de esa foto no es que sean los primeros humanos retratados, sino que, como la cámara tenía un tiempo de exposición muy largo, el fotógrafo pidió a dos amigos suyos que posaran inmóviles durante quince minutos. Lo que me llama la atención de esa historia es que las primeras personas que aparecen en una fotografía están actuando. Entonces, eso que vemos como un documento es una actuación. Hay muchas de esas ideas que nos interesan sobre cómo la ficción entra dentro de la construcción de lo que consideramos lo real, lo histórico o el archivo. (RODRÍGUEZ en MIRANDA, 2021: 8).

De este modo, observamos cómo el tratamiento que la compañía realiza del documento influye en la percepción de lo histórico por parte del espectador, pues al poner en duda el valor del documento, se está cuestionando la veracidad histórica, no de lo que está siendo puesto en escena, sino de lo asumido previamente como relato histórico. Es decir, el uso de documentos ficcionales y no ficcionales para la generación de un relato teatral no repercute en la veracidad de lo escénico, que está sujeto a las reglas de la verosimilitud, pero sí comporta una repercusión en la consideración de los relatos que se sitúan fuera de la escena, pues, al cuestionar los procesos constructivos que los conforman, se revela su inestabilidad: “las máscaras, el vestuario, el tocar una guitarra que no está ahí, nos dicen, a través de la construcción de una falsedad, cómo operan los mecanismos de la política y de la historia.” (SABUGAL, 2017: 125).

Así, “los discursos tradicionales de lo real como la historia, el periodismo y las fuentes oficiales del gobierno”⁴¹ (WARD, 2019: 6 [traducción propia]) están siendo

⁴¹ “to question and to subvert traditional discourses of “the real” such as history, journalism, and official government sources” (WARD, 2019: 6).

cuestionados y examinados en un proceso conjunto conformado por el actor y el espectador. Sabugal apunta que “el efecto documental cambia la manera en que el espectador se relaciona con esa ficción, [dado que] el espectador piensa y siente que eso es verdad en un espacio consagrado para la mentira: el teatro.” (2017: 125). Sin embargo, si prestamos atención al plano de recepción en obras como *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* o *El rumor del incendio*, veremos cómo el espectador se instala en una duda constante, siendo incapaz de resolver las tensiones entre realidad y ficción que se generan dentro de la obra y que no pueden ser resueltas ni siquiera una vez concluida la función, pues, del mismo modo que lo documental entra en el espacio de la ficción, elementos generados dentro del discurso teatral se insertan en la realidad.

El mejor ejemplo de este proceso es la materialización del libro *La revolución institucional*. Durante la representación de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* se hace mención a un libro que relata la historia del PRI y cuya autora es la protagonista desaparecida. El hecho de que el espectador, una vez concluida la representación pueda comprar el libro firmado con el nombre de un personaje ficcional, supone una vuelta de tuerca a lo afirmado por Sabugal, así como a la percepción cognitiva de realidad y ficción, pues, si bien hasta el momento era la realidad la que permitía la comprensión de la ficción, ahora es la ficción la que posibilita la explicación de la realidad.

La manipulación y corrupción de los formatos tradicionales de construcción de lo real impiden el acceso efectivo a la realidad, convirtiéndola en un discurso limitado a los intereses del grupo hegemónico. Frente a ello, el colectivo privilegia las formas ficcionales como modo de acceso a la realidad y, sirviéndose de los modelos legitimados —autobiografía, testimonio, documento, archivo—, amplía la construcción de lo real, permitiendo la entrada de otras realidades existentes. El propósito del colectivo no es, por tanto, “ofrecer moralejas o sermones, sino compartir una experiencia que bien podría ser la de cualquiera, la de todos” (SABUGAL, 2017:126).

A modo de conclusión, cabe reiterar la importancia de los cambios en la consideración de lo biográfico, del archivo y del documento en el modo de tratamiento de la historia que encontramos en las obras de Lagartijas tiradas al sol. La disolución de fronteras entre ficción y realidad permite examinar los mecanismos mediante los cuales

la historia oficial es construida y ponerlos en cuestión, al demostrar que la ficción también tiene cabida en ellos. Si bien la superación de la percepción de la historia como relato objetivo y verídico sigue vigente, podemos observar en la obra de la compañía un cambio de tendencia, ya que, abandonados los excesos de la posmodernidad, que eliminaron toda posibilidad de acceso a la realidad, producciones dramáticas como las de Lagartijas tiradas al sol recuperan la fe en el documento, no como elemento objetivo, sino como continente válido para la configuración de un relato de resistencia.

Puede verse, así, un marcado compromiso político en el tratamiento de la historia que realiza la compañía, pues el examen del pasado está siempre motivado por una profunda preocupación por el presente, dado que los modos hegemónicos de construcción de la historia (pasado) son los mismos que los que construyen la realidad (presente). Así, como señalábamos anteriormente, el uso del documento, del archivo y de la (auto)biografía que se da en las producciones de la compañía permiten al espectador reflexionar acerca de los relatos históricos que ha asimilado y enfrentarse a nuevas versiones alternativas de los hechos, de manera que lo histórico se construye mediante “el diálogo entre los espectadores y la compañía [sin tratarse] simplemente de un trabajo aislado, sino de un proceso completo en el que nosotros nos hemos involucrado y que, sin un público consecuente con nuestro trabajo, no existiría”⁴² (PARDO en WARD, 2019: 129 [traducción propia]).

Todos estos aspectos, apuntados en este capítulo de manera general, con el objetivo de señalar los rasgos más característicos de la producción dramática con temática histórica en la obra de Lagartijas tiradas al sol, cobran una importancia fundamental en *Proyecto PRI*, por lo que en el siguiente capítulo los analizaremos con mayor profundidad, tomando en cuenta la manera en la que se hacen presentes en la obra objeto de nuestro estudio.

⁴² “dialogue between the audience and the company. It isn’t just an isolated work, but rather this entire process in which we have been involved, that without an audience that has been consistent, would not exist.” (PARDO en WARD, 2019: 129).

4. “LA VERDAD TAMBIÉN SE INVENTA”: HISTORIA Y FICCIÓN EN *DERRETIRÉ CON UN CERILLO LA NIEVE DE UN VOLCÁN*, PROYECTO PRI (2013)

4.1. Introducción al proyecto

Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán, la obra que ocupa nuestro estudio, fue escrita por el colectivo Lagartijas tiradas al sol en 2013⁴³ como producto de una colaboración entre la compañía, el Kunstenfestivaldesarts de Bruselas, el Festival de México en el Centro Histórico y el Teatro UNAM.

En el contexto de las elecciones presidenciales mexicanas del año 2012, en las que el PRI optaba a la presidencia tras de estar fuera del poder durante doce años —un suceso político que movilizó, especialmente, a los sectores estudiantiles y de la izquierda intelectual mexicana—, el proyecto de Lagartijas tiradas al sol surgía, junto a otra serie de manifestaciones artísticas de creadores mexicanos⁴⁴, con el objetivo de proponer una revisión de la historia política de México que sirviera, por un lado, para relacionar el pasado del país tanto con el presente como con el inminente futuro político mexicano:

A partir de estos dos soportes intentamos revisar la historia del Partido Oficial, repensarlo, reflexionarlo; entender al organismo político que se convirtió en un instrumento de reconciliación social y a la vez en un medio para controlar la participación política de todo el país. [...] Queremos generar una distancia para identificar y explicarnos el México de hoy. Nos parece importante profundizar en una historia que dimos por sentada. También queremos recordar que las conquistas democráticas no han sido una concesión bondadosa o gratuita del régimen, sino un hecho político ganado con la sangre y el sudor de centenares de jóvenes y adultos mexicanos. En tanto valoremos y cuidemos estas conquistas, su sacrificio no habrá sido en vano. Recordar que nadie, nunca más, debe hacer un llamado a la confianza incondicional. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2013)

y, por otro, para cuestionar el relato creado acerca de ese pasado histórico nacional y generar la oportunidad de reflexionar sobre su proceso de construcción:

Como uno de los grandes logros del régimen priísta (sic.), se oficializaron en 1959 los libros de texto gratuitos. A través de ellos los mexicanos aprendemos, entre muchas otras cosas, Historia.

⁴³ Como ya se ha dicho en capítulos anteriores y se señalará más adelante en el capítulo relativo a la edición del texto, la obra cuenta con tres versiones (fechadas en 2013 y 2016), de las cuáles, la segunda es la reconocida por los autores como “la definitiva” y la que, por tanto, nosotros estudiaremos en el presente trabajo.

⁴⁴ Como Humberto Robles, Shady Larios, Teatro línea de sombra, Teatro ojo, Colectivo campo de ruinas, Teatro para el fin del mundo o La comuna.

Esa es la historia que llega a todas las escuelas públicas del país, esa historia es contada desde cierto lugar y de una cierta manera. Estos libros de texto gratuitos de Historia contienen parte de la llamada Historia Oficial. La Historia Oficial no es otra cosa que una interpretación específica del pasado. Una manera de determinar el presente a partir del pasado, una forma de justificarlo. Promueve un sentimiento de unidad y legitima un régimen. Normalmente se presenta como unívoca y además cuenta con mayores posibilidades de difusión que las de cualquier otro relato. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2013)

Así, el *Proyecto PRI* concreta esta doble intencionalidad configurándose a partir de dos soportes artísticos: un libro, *La Revolución Institucional*, y una obra de teatro, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

El libro de *La Revolución Institucional* es fruto de una investigación previa a la obra, que se llevó a cabo durante un periodo de casi dos años, acerca de la historia del partido político PRI, desde el año de su fundación, 1929, hasta su salida del gobierno presidencial en el año 2000. De este modo, el libro —que consta de ciento diecisiete hojas y se divide en veintisiete capítulos que siguen la estructura de la historia nacional y que toman como título el nombre de los presidentes de cada legislatura— relata los setenta y un años de historia política del PRI mediante la creación de un relato histórico de redacción propia⁴⁵, acompañado de imágenes, citas de los protagonistas políticos de cada periodo y un anecdotario que se inserta entre los distintos capítulos y en el que se incluyen las historias personales de los ciudadanos que vivieron el periodo histórico del PRI, tanto a modo de testimonio directo:

En Villa Ocampo conocí a Álvaro Ríos, que era un luchador por la tierra para los campesinos. Yo estaba en sexto año cuando llegó Álvaro Ríos y nos pidió a todos: *Todos los de sexto año tienen que ayudarnos a tomar las tierras para hacer más gente*. Cerramos la escuela y vamos toda la escuela a tomar una tierra de un ganadero de Chihuahua (VALDEZ TEJEDA, 2013: 45)

como indirecto:

Mi abuela nació en 1935 en el puerto de Veracruz. Gobernador General Lázaro Cárdenas del río. Su padre era marino. De la Armada de México y cuando ella nació él había ido a recoger a España unos cañoneros destinados para las costas del Pacífico mexicano. A los 8 años fue la primera vez que tuvo noción de la imagen de un presidente. En ese entonces

⁴⁵ Cuando hablamos de un relato histórico de redacción propia debemos tener en cuenta que, si bien el texto está armado por Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez, es decir, dos actores que no son historiadores, el relato generado es fruto de una investigación previa y está basado en una amplia bibliografía que aparece reseñada al final del libro y en la que encontramos ensayos históricos publicados después del año 2000, algunos estudios sobre la economía y la cultura mexicana contemporánea publicados entre 1950 y 1998; y obras de autores celeberrimos como Octavio Paz, Eduardo Galeano y Elena Poniatowska.

compraba unos dulces que traían unas estampitas que contaban la historia de México desde sus primeros pobladores hasta lo más reciente y tenía que pegarlas en un álbum (VALDEZ TEJEDA, 2013: 44)

La creación del libro constituye, así, un ejercicio de cuestionamiento y de apropiación de lo histórico al generar un relato de la historia mexicana que, sin oponerse de manera explícita al relato oficial, lo subvierte, pues quiebra las estructuras de oposiciones binarias que tradicionalmente lo han legitimado.

De esta forma, la compañía rompe la estricta dicotomía *relato histórico* (académico, objetivo, real, nacional) / *relato literario* (artístico, subjetivo, ficticio, individual), al escribir desde su condición de artistas⁴⁶ un texto de carácter histórico; al incluir el testimonio personal como parte del relato histórico; y al construir, a partir del mismo proceso de investigación, dos objetos de naturalezas diferentes y — tradicionalmente opuestas—, un ensayo histórico y una obra teatral.

Esta ruptura dicotómica se prolonga a la construcción de la obra de teatro *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* donde puede verse, de manera mucho más clara, cómo las categorías real/ficticio, historia nacional/historia individual se entremezclan a lo largo de todo su desarrollo.

Así, del mismo modo que en el libro se hibridaba la historia nacional con los testimonios personales para la creación de un relato histórico que desafiara las versiones hegemónicas de la historia, la obra dramática se construye a partir de la alternancia de dos bloques bien diferenciados que desarrollan la historia del PRI y la historia de Natalia Valdez Tejeda, una maestra de escuela desaparecida.

Por lo que respecta al bloque referido a la historia nacional, este se desarrolla de manera lineal y asume la estructura del libro *La Revolución Institucional*, tomando incluso los títulos de los capítulos de este como títulos de las escenas de la obra. Sin embargo, el bloque que relata la historia de Natalia Valdez no está construido de manera

⁴⁶ Si bien encontramos, como se ha señalado en el primer capítulo del presente trabajo, toda una tradición de representación de la historia nacional en el teatro, debemos tener en cuenta que, a diferencia de los autores de las primeras generaciones de la dramaturgia mexicana (hablamos de dramaturgos como Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda o Jesús González Dávila que provenían, respectivamente, de periodismo, derecho y trabajo social), los artistas que forman parte de Lagartijas tiradas al sol no poseen formación académica en ciencias sociales, por lo que no pueden hacer uso de sus intereses o conocimientos académico-teóricos para trasladarlos al terreno dramático, sino que desde su formación artística han de generar los procesos de investigación y construcción de conocimiento, eliminando la tajante oposición entre producción académica y producción artística.

lineal, sino que encontramos en él abundantes elipsis y saltos temporales que dan cuenta de la imposibilidad de conocer la totalidad de la historia de la protagonista y que permiten contrastar el carácter de las dos narraciones⁴⁷.

De este modo, parece que la dicotomía *relato histórico/relato literario* —y sus categorías asociadas: real/ficticio, público/privado— siguen teniendo vigencia en la obra teatral, situándose cada uno de los bloques a un lado y a otro del binomio. Sin embargo, el hecho de que Natalia Valdez Tejeda figure como autora en los créditos de *Proyecto PRI* y que, tanto al inicio de la obra:

El 15 de marzo de 2012 encontramos, en la biblioteca Carlos Fuentes de la ciudad de Xalapa, un libro que cambió el contenido de esta obra: *La Revolución Institucional* de Natalia Valdez Tejeda. Nunca habíamos escuchado nada sobre este libro ni sobre su autora, a pesar de que llevábamos casi veinte meses recopilando material sobre el PRI. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 63)

como en la presentación de esta: “Por eso quisimos recuperar fragmentos de la historia y contarla, a nuestra manera. Por eso reeditamos el libro *La Revolución Institucional* de Natalia Valdez Tejeda.” (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2013) se anuncie su autoría y se explique la realización del espectáculo a partir de la existencia previa de su obra, sitúa en el mismo nivel de ficcionalidad la historia individual y la historia nacional, permitiendo, por un lado, explorar y cuestionar los procesos constructivos de la historia oficial y, por otro, estructurar un relato a partir de las voces de quienes no forman parte del poder hegemónico.

4.2. Desbordando los límites del relato histórico: el tratamiento de la materia histórica en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*

Como ha podido verse en el apartado anterior, ficción y realidad son entendidas por los autores de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* “no como dos espacios separados

⁴⁷ Como se apuntaba en el capítulo anterior, los modos discursivos empleados para narrar la historia personal y la historia nacional son completamente diferentes. Así, la narración personal es construida por los autores desde los modos establecidos para la autobiografía (monólogo), mientras que la narración nacional se construye a partir del diálogo, la proyección de fotos y vídeos, la narración de acciones y su reproducción en maquetas... De esta manera, los modos de construcción escénica de la historia personal y de la historia nacional quedan estrictamente separados. Pues, mientras que “lo personal” no requiere verificación, para plasmar “lo público” parece necesario aportar documentos que respalden lo ocurrido.

que funcionan como contenedores ni tampoco [como] conceptos cerrados y opuestos, sino [como] parámetros que es necesario formular constantemente” (RODRÍGUEZ, 2021: 2.36).

De este modo, el colectivo plantea la disolución de fronteras entre ficción y realidad, pues sostiene que los mecanismos que construyen los relatos pertenecientes a ambas esferas son los mismos. Tal y como apuntábamos en el primer capítulo del presente trabajo, cuando hacíamos referencia a los cambios en la noción de realidad, archivo y documento que habían venido dándose desde comienzos de siglo, la obra de Lagartijas tiradas al sol se inserta en una corriente epistemológica que ya no concibe la historia ni la realidad como entidades objetivas, sino como construcciones o relatos creados por la ideología dominante.

Así, puesto que en la construcción de “la realidad” no tienen cabida las voces situadas al margen, la ficción se revela como el único modo de ensanchar el terreno de “lo real” dando visibilidad a lo alterno y convirtiéndose, por tanto, en un modo legítimo para rebatir las versiones hegemónicas de la historia.

De esta manera, la dramaturgia de Lagartijas tiradas al sol hace un uso político⁴⁸ de la ficción, insertándose en las corrientes dramáticas actuales respecto a las cuales, Sánchez apunta:

los mejores ejemplos de la escena reciente, en el mundo entero, resultan de un cuidadoso análisis que se sitúa en estas líneas de tensión [las de la ficción y la realidad] y sabe adecuar sus estrategias para problematizarla, develar sus construcciones, cuestionar sus métodos, desestabilizar la percepción, intensificar el sentido de la experiencia, desafiar las reacciones, propiciar la toma de posición e, incluso, promover la participación de aquellos a quienes se dirige; como en el mejor momento del teatro griego, realizar un desplazamiento de lo estético hacia lo ético. (SÁNCHEZ, 2012:12).

En el presente capítulo, se pretende, por tanto, analizar la manera en la que la materia histórica se inserta en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, prestando especial atención a los modos en los que historia individual e historia nacional, ficción y

⁴⁸ En este sentido, podemos hablar de una tendencia generacional que se caracteriza, en oposición a los autores de generación de los 90, quienes tendieron a plasmar una visión individual de la realidad, por la reaproximación a las propuestas brechtianas y del teatro político de los años 50 y 60. Llegando incluso, según indica Martín, a sobrepasar el concepto propuesto por Brecht: “The realist epistemology of theatre of the real has prompted the development of transparent theatrical methods far beyond what Brecht imagined. What is hidden by social conventions and limited understanding of how corporations and governments ‘theatricalize’ their role in the world is being challenged by theatre of the real that asks spectators to a much more critical stance in relation to the information” (MARTIN, 2013:176).

realidad se hibridan, logrando conformar un relato que desafía los límites de lo tradicionalmente entendido como “histórico”.

Dado que, como apuntábamos en la introducción, son pocos los autores que han trabajado en profundidad la producción dramática de Lagartijas tiradas al sol, hemos considerado que lo más apropiado para llevar a cabo nuestro estudio era escoger un método de carácter general que permitiera el análisis de los distintos elementos que aparecen en la obra. De este modo, para la elaboración del siguiente apartado se ha seguido el método propuesto por García Barrientos en *Análisis de la dramaturgia mexicana actual* (2019), pues su elección, además de facilitarnos un modelo útil para el análisis dramatólogo, nos permite integrar el estudio de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* en una corriente metodológica que examina, a partir de una selección de ocho obras, los rasgos generales de la escena mexicana actual. Así, en nuestro análisis, prestaremos especial atención a los cuatro puntos establecidos por Barrientos en su método: tiempo, espacio, personajes y visión⁴⁹, que nos permitirán observar cuáles son los mecanismos a partir de los cuales “lo histórico” se construye en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

No obstante, debido a las características específicas que presenta nuestra obra objeto de estudio, hemos considerado pertinente vertebrar nuestro análisis a partir del establecimiento de tres niveles dramáticos que pueden observarse en el desarrollo de la pieza teatral. La estratificación de estos niveles se ha realizado tomando en cuenta la cercanía de cada uno de ellos al modo dramático⁵⁰, observando cómo cada nivel o plano dramático cuenta con una configuración propia del tiempo, del espacio y de los personajes. Así, podemos hablar de tres planos separados cuya alternancia en la obra posibilita la creación de una lectura determinada de la historia y de la realidad por parte de los espectadores —aquello a lo que Barrientos denomina “visión”—.

⁴⁹ Si bien la propuesta de García Barrientos incluye un primer apartado denominado: “Escritura, dicción, ficción”, en la aplicación del método, muchos de los autores que participan en *Análisis de la dramaturgia mexicana actual* (2019) omiten este punto, incluyendo la información referente a él en el apartado introductorio al estudio. En la elaboración de nuestro trabajo hemos decidido seguir ese criterio de aplicación del método dado que, tanto en la presentación del proyecto como en el capítulo en el que analizaremos la producción textual del texto y propondremos su edición, ya se han analizado los contenidos referidos a este punto.

⁵⁰ Seguimos la definición propuesta por Villegas (2000).

De tal manera, ordenados de menor a mayor cercanía al modo dramático, encontramos un primer nivel, conformado por la escena introductoria y por la escena final de la obra; un segundo nivel, en el que se ubicarían las escenas pertenecientes al bloque dedicado a la historia nacional, y un tercer nivel, que estaría compuesto por las escenas en las que se desarrolla la historia de la protagonista.

Como ya se ha apuntado en capítulos precedentes, la construcción dramática de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* queda sustentada, principalmente, por las tensiones entre historia personal/historia nacional y realidad/ficción. Así, mientras que el segundo nivel (historia nacional) y el tercero (historia personal) se presentan a lo largo del desarrollo dramático como las partes opuestas que conforman la obra dramática; el primer nivel no es presentado en oposición a ninguno de los otros dos niveles, sino al conjunto que conforman —es decir, a la obra dramática— y, así, surge la tensión entre ficción y realidad, gracias a la confrontación entre el primer nivel (realidad, carencia de modo dramático) y la conjunción del primero y el segundo (ficción, empleo del modo dramático).

De este modo, si prestamos atención a los puntos que Barrientos señala para el análisis de lo dramático: tiempo, espacio y personajes, nos damos cuenta de cómo estos puntos son inexistentes en el primer nivel.

Tanto en la escena inicial como en la escena final de la obra no encontramos ni tiempo, ni espacio, ni personajes dramáticos: el tiempo de los actores es el mismo que el de los espectadores, los personajes son los propios actores —quienes hablan desde sí mismos— y el espacio está únicamente constituido por el escenario —en tanto que lugar privilegiado desde el que un orador habla—. Por tanto, no existe ningún distanciamiento entre la realidad del mundo no ficticio (la vivida por los espectadores desde sus butacas) y la del mundo ficticio (aquella que se pone sobre el escenario para ser observada).

Podríamos hablar, por tanto, de un grado cero de representación que se hace patente tanto en el modo discursivo de los actores como en los recursos escénicos empleados.

Por lo que respecta a los recursos escénicos empleados, resulta especialmente reseñable el uso de la iluminación que se realiza a lo largo de toda la obra, pues sirve para establecer las diferenciaciones entre los planos de la historia personal y la historia nacional, pero también entre este primer nivel (realidad) y los otros dos (ficción). Así,

mientras que la diferenciación entre el primer y el segundo nivel viene marcada por este recurso:

La obra presenta dos bloques bien diferenciados: historia personal e historia nacional. Esta diferencia se marca mediante el cambio de luces. Para la historia de Natalia, se empleará una luz amarilla, con focos laterales y luz cenital, que permitirá ver el decorado del techo, cubierto por completo de plantas. Para la historia política del PRI, se empleará únicamente una luz central, menos cálida, que ocultará el decorado superior. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 8)⁵¹.

el primer nivel se caracteriza por la carencia de iluminación específica y vemos en él cómo las luces no son empleadas como elemento escénico: “*El escenario se ilumina (todas las luces se encienden)*” (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 9), sino que son utilizadas del mismo modo que lo serán al final del espectáculo, una vez acabada la función, cuando el escenario se ilumine por completo para que los actores reciban el aplauso de los espectadores.

En lo referente al modo discursivo utilizado por los actores, observamos cómo este se aleja radicalmente de la mimesis —forma discursiva tradicionalmente privilegiada en el modo dramático— y abraza el modo diegético, llevándolo a su extremo. Si bien, como apuntábamos en los capítulos precedentes, la sustitución de la mimesis en favor de la diégesis es considerado un rasgo general del teatro contemporáneo, cabe mencionar su uso como rasgo definitorio de este primer nivel, pues aparece de un modo diferente al que comúnmente se emplea en la mayoría de obras dramáticas⁵².

Generalmente, el uso de la diégesis como modo discursivo viene dado por una voluntad de mostrar transparencia en el acto de representación. Frente a la opacidad que genera la mimesis, las obras que emplean el modo diegético pretenden romper con la idea de “conversión del actor en” y, para ello, además de emplear este modo discursivo, ponen a la vista del espectador tanto los recursos escénicos como la condición actoral de los intervinientes en la escena.

⁵¹ Todas las citas de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* empleadas en este análisis proceden de la edición aquí elaborada y que se encuentra disponible en el capítulo 7 del presente trabajo.

⁵² También en el segundo nivel de la presente obra, como señalaremos posteriormente, encontramos el modo diegético empleado de este modo.

Así, como apuntábamos en el capítulo anterior, en los otros dos niveles de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, los cambios de decorados, de vestuario y de personaje se realizan sobre el escenario con el objetivo de que el espectador sea consciente de la existencia de un actor, que está llevando a cabo un acto de representación, y de una serie de elementos que le permiten desarrollar esa construcción ficcional. Sin embargo, en el caso de este primer nivel, hablamos de que la diégesis está llevada al extremo puesto que, a partir del modo discursivo empleado, el actor se está situando fuera de la ficción, de modo que la visión que el público recibe del actor en este primer nivel es, como apuntábamos al hacer referencia a la utilización de las fuentes de luz, la misma que la que recibe cuando este sale a saludar tras la función.

De este modo, las escenas que abren y cierran la obra no cuentan con un tiempo, un espacio o unos personajes propiamente dramáticos y tampoco con recursos escénicos, por lo que la percepción de los espectadores es la de que, en este nivel, no existe acción dramática —y, por extensión, construcción ficcional—.

Podemos, de este modo, afirmar que este primer nivel actúa como marco para la construcción ficcional —conformada por el primer y el segundo nivel—, en tanto que pone a disposición de la audiencia las claves para descifrar los elementos que aparecerán posteriormente en estos dos niveles, estableciendo, así, los parámetros bajo los cuales el público realizará su lectura de la obra.

Para comprender en mayor profundidad la importancia que el primer nivel desempeña en la interpretación de la obra por parte de los espectadores, nos será útil aludir al concepto de marco interpretativo propuesto por Goffman⁵³. Siguiendo los postulados del teórico, el primero de los marcos interpretativos que entra en juego en el desarrollo dramático de la obra —es decir, el primer elemento que condiciona la lectura que los

⁵³ En *Frame analysis: An essay on the organization of experience* (1974), el filósofo plantea que nuestra percepción de la realidad se configura a partir de la lectura que, siguiendo unos patrones establecidos socialmente, realizamos de lo que nos rodea: “Doy por supuesto que las definiciones de una situación se elaboran de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos —al menos los sociales— y nuestra participación subjetiva en ellos; marco es la palabra que uso para referirme a esos elementos básicos que soy capaz de identificar” (GOFFMAN, 1974: 11). Si bien no profundizaremos en el presente concepto, pues se desvía del propósito de nuestro análisis, debemos considerar que Goffman hace uso de este término para estudiar las interacciones sociales y, si bien, emplea el teatro como metáfora para ello no lo incluye en su ámbito de estudio.

espectadores harán del acontecimiento— es el escenario teatral, pues su presencia activa la lectura de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* desde los parámetros establecidos para la lectura de la ficción.

Sin embargo, este marco interpretativo, está regido por una serie de convenciones que el primer nivel dramático, tal y como se ha señalado en los párrafos anteriores, quiebra, por lo que no puede actuar de manera efectiva. De este modo, la lectura realizada por la audiencia va a venir determinada por la presencia del marco configurado por el primer nivel dramático, que, inserto en este primer marco ficcional, afirma que los hechos recogidos en la pieza teatral deben ser leídos mediante los parámetros de “lo real”.

Así, la ruptura con el modo dramático permite presentar a *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* como la representación de una serie de sucesos conocidos por la compañía, que crea la obra con el objetivo de poner esta realidad a disposición de su audiencia:

El 15 de marzo de 2012 encontramos, en la biblioteca Carlos Fuentes de la ciudad de Xalapa, un libro que cambió el contenido de esta obra: *La Revolución Institucional* de Natalia Valdez Tejeda. Nunca habíamos escuchado nada sobre este libro ni sobre su autora, a pesar de que llevábamos casi veinte meses recopilando material sobre el PRI. En la biblioteca, no sabían mucho. Buscamos en internet y no encontramos nada. Al reverso del libro, está escrita una dirección. Entonces, fuimos a Alvarado, Veracruz. La editorial era una casa muy pequeña. Ahí, nos dieron un teléfono. Así, encontramos a América Tejeda, la madre de Natalia. Al parecer, no fuimos los primeros en haberla buscado. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 10)

De este modo, podemos observar cómo el componente autobiográfico tiene una marcada relevancia desde el inicio de la obra, pues, en este primer marco, vemos cómo uno de los actores explica el proceso llevado a cabo para la construcción de la ficción escénica, incidiendo en el modo en el que este desarrollo ha supuesto un impacto en su vida personal. De tal forma, las palabras del actor contribuyen a crear una realidad autorreferencial pues, mediante la incorporación de lo personal en la escena, se constituye una nueva realidad: la del cuerpo de Gabino Rodríguez, atravesado por la experiencia creativa de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Así, la exposición pública de su cuerpo, su presencia sobre el escenario, lo convierten en testimonio de la historia que va a ser presenciada.

La existencia de Gabino Rodríguez actúa como elemento legitimador del estatuto real de lo narrado, pues se entiende que solo lo perteneciente a la esfera de lo real puede tener repercusión sobre la realidad, una tesis que la compañía trata de cuestionar

constantemente en la configuración de sus obras, buscando demostrar que los elementos ficticios también pueden insertarse en la realidad e influir en ella:

Eso es lo que creo que nos interesa más ahora: cómo la ficción forma parte de la realidad; creemos que es bueno estar en la ficción para pensar la realidad. [...] O sea, yo creo que no existe una frontera entre realidad y ficción. [...] la frontera entre realidad y ficción es mucho más porosa de lo que creemos o aceptamos y ese es un lugar que nos interesa mucho. Hay muchas de esas ideas que nos interesan sobre cómo la ficción entra dentro de la construcción de lo que consideramos lo real, lo histórico o el archivo. (RODRÍGUEZ en MIRANDA, 2021: 8).

Además, hay una idea que siempre pienso mucho cuando me planteo los límites entre realidad y ficción y es que, con *Derretiré*, la obra se hizo antes del asesinato de los 43 normalistas de Ayotzinapa en 2014 y, en nuestra obra, desaparece una normalista, entonces ahí hay también un asunto de que esa construcción ficcional fue alcanzada por la realidad de alguna manera. (PARDO, Anexo III: 137).

Otro de los elementos en los que puede observarse la voluntad del colectivo por rebatir esta idea es en el uso que realiza del documento en este primer nivel. En este caso, el dispositivo que genera las tensiones entre ficción y realidad es el libro *La Revolución Institucional*, un dispositivo que la compañía coloca fuera del escenario —lo dispone en el vestíbulo de entrada al teatro como objeto que puede ser comprado por la audiencia— para después presentarlo en esta primera escena. Así, el público entiende que la historia que va a presenciar pertenece al ámbito de lo real, puesto que atiende en vivo —aunque sin saberlo— al proceso de introducción de un elemento ficticio en la realidad:

El juego era poner en la realidad un objeto que solo se explicara en la ficción. El libro es un objeto que sigue circulando en el espacio concreto, en el espacio físico, pero si tú buscas en internet a los Editores Independientes de Alvarado o a Natalia Valdez Tejeda, en realidad, solamente aparecerán datos, si es que aparecen, con respecto de la obra. Así que acababa la obra y muchas personas se quedaban con la duda de si era real o no; la mayoría creo que se quedaba con la certeza de que era realidad, pero algunas que se quedaron con la duda fue porque revisaron la bibliografía del libro y se dieron cuenta de que había libros en la bibliografía que se publicaron posteriormente a la fecha de desaparición de Natalia. (PARDO, Anexo III: 137),

una visión que se agudiza a lo largo de la obra cuando, como explicaremos en las últimas páginas del presente análisis, desde el tercer nivel (el alusivo a la historia de Natalia), el espectador atiende a los momentos de redacción del objeto que puede sostener entre sus manos y conoce, mediante las alusiones a este y a la repercusión en la vida de su autora, el contenido del libro:

B. JULIÁN RENDÓN. Además, les das a leer cosas que van en contra de lo que dicen sus libros de texto. / L. NATALIA. No es cierto, no los contradicen, los complementan. Además, son fragmentos de mi libro, de mi investigación. / B. JULIÁN RENDÓN. ¿Cómo?, ¿les estás dando las porquerías que tú escribes? / L. NATALIA. Sí. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021:74)

B. ARTEMIO. (*En el centro del escenario, con una gorra, un cartel de Artemio colgado del cuello y el libro La Revolución institucional en sus manos.*) Esta es la reedición del libro que escribí mi mamá. A mí me dio mucho gusto que lo reeditaran. La verdad, no tenía ni idea que mi mamá supiera tantas cosas. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 87).

Observamos pues, cómo el mecanismo empleado en el tratamiento de la autobiografía y del documento resultan muy similares. Del mismo modo que la compañía ha redactado *La Revolución institucional* —a partir de un proceso de investigación y documentación— y ha atribuido su autoría a Natalia, también ha elaborado fuera de escena al personaje de Gabino Rodríguez. Sin embargo, el modo de configuración de los elementos establecidos como dramáticos: tiempo, espacio y personajes, permiten arrojar una visión del documento y de la autobiografía en tanto que realidades operantes fuera del marco teatral, de manera que estos dispositivos no quedan relegados al ámbito de la ficción, sino que prolongan su validez más allá del fin de la obra.

En definitiva, podemos afirmar que mediante la inserción de dispositivos contruidos en la esfera de “lo real”, Lagartijas tiradas al sol propicia en el espectador la visión de que la realidad es un constructo del que forman parte tanto lo real como lo ficticio. Así, al aplicar esta percepción a una obra de carácter histórico, la compañía consigue poner al descubierto los modos de construcción de las realidades que consideramos pertenecientes al ámbito de lo histórico y, a partir de su uso de la autobiografía y del documento, plantea, en este primer nivel, dos de las cuestiones fundamentales que Martín atribuye al teatro de lo real: “El teatro de lo real plantea cuestiones relevantes tanto para los dramaturgos como para los historiadores. ¿Qué significa ser un instrumento de memoria e historia? ¿De qué manera la performance encarna la historiografía kinestésica, y para qué sirve esto?” (MARTIN, 2013: 11⁵⁴ [traducción propia]).

El resto de preguntas que la teórica relaciona con este tipo teatro son planteadas en los niveles segundo y tercero: “¿Cuál es la relación entre las historias individuales y la

⁵⁴ “Theatre of the real poses questions relevant to both theatre makers and historians. What does it mean to be an instrument of memory and history? In what ways is performance embodied kinesthetic historiography, and what end does this serve?” (MARTIN, 2013: 11).

gran narrativa histórica? ¿Usar la imaginación es un asalto a la precisión histórica?” (MARTIN, 2013: 11⁵⁵[TRADUCCIÓN PROPIA]). Así, partiendo de los parámetros de lectura de lo histórico propuestos en el primer nivel, la combinación de historia nacional e historia personal, en tanto que dos niveles separados que cuentan con una configuración propia de los recursos dramáticos, permite explorar estas cuestiones.

Dado que, desde el inicio del presente capítulo hemos presentado los últimos dos niveles como dos modos confrontados, hemos considerado pertinente realizar el análisis de los elementos dramáticos que los constituyen de manera conjunta, pues consideramos que de este modo resulta más claro observar la manera en la que los dos niveles se relacionan.

Así, lo primero que debemos considerar es que cada uno de estos dos niveles cuenta con dos modalidades diferentes en su configuración de tiempo, espacio y personajes, que van apareciendo de manera alterna:

		Tiempo	Espacio	Personajes
Primer nivel (historia nacional)	Primera modalidad	Presente (la historia nacional se desarrolla)	-Concreto -Público	-Históricos -Empleo del diálogo y predominio de la mimesis
	Segunda modalidad	Pasado (la historia nacional se narra)	-Abstracto -Ruptura de la cuarta pared	-Actores -Empleo de la narración, predominio de la diégesis
Segundo nivel (memoria personal)	Primera modalidad	Presente (la historia de Natalia se desarrolla)	-Concreto -Privado	-Construidos - Empleo del diálogo y predominio de la mimesis
	Segunda modalidad	Pasado (la historia de Natalia se rememora)	-Abstracto -Ruptura de la cuarta pared	-Construidos -Empleo de la narración, predominio de la diégesis

⁵⁵ “What is the relationship between individual stories and the grand narrative of stories? Is using the imagination an assault on historical accuracy?” (MARTIN, 2013: 11).

Encontramos, por tanto, una primera modalidad que cuenta con un espacio concreto, que se desarrolla en presente y en la que los personajes, sean históricos o contruidos, interaccionan entre ellos mediante el diálogo; y una segunda modalidad en la que hallamos un espacio abstracto, un tiempo pasado y unos personajes que se dirigen, rompiendo la cuarta pared, directamente al público.

De este modo, la primera modalidad hace uso de la mimesis mientras que la segunda emplea el modo diegético y, así se da un predominio de la representación en la primera y de la narración en la segunda. Unas oposiciones internas que, como veremos a continuación, servirán para configurar una lectura de los elementos relativos a la construcción histórica —memoria, testimonio y documento— que a lo largo de la obra se ofrecen al público.

En lo referente a la primera modalidad, podemos observar cómo la confrontación de los niveles se plasma de manera clara en la distribución de los espacios con los que cuenta cada uno de ellos. Mientras que el tercer nivel —aquel en el que se desarrolla la historia de Natalia— se enmarca en el ámbito de lo privado, el segundo nivel —aquel que desarrolla la historia nacional— está enmarcado en el ámbito de lo público. Así, el espacio en el que mayoritariamente se desarrolla la acción dramática en la primera modalidad de este tercer nivel es en casa de los padres de Natalia y en casa de la protagonista; mientras que en el segundo nivel encontramos localizaciones como mítines políticos en Ciudad de México o el despacho presidencial.

Sin embargo, en lo que respecta al espacio empleado en la segunda modalidad, esta confrontación es inexistente y se observa cómo el espacio de representación es el propio escenario, es decir, el espacio característico del primer nivel. Esta ruptura en la diferenciación dicotómica de lo público y lo privado resulta sumamente interesante puesto que implica la disolución de los límites entre historia nacional e historia personal, aspecto en el que incidiremos a continuación.

Asimismo, el hecho de que en ambos niveles se emplee el mismo modo discursivo para cada una de las modalidades —mimesis para la primera modalidad y diégesis para la segunda—, actúa como elemento igualatorio y genera una lectura de lo acontecido que se apoya en los mismos parámetros; una técnica que resulta fundamental para la configuración de los personajes de cada una de estas modalidades, que se convertirán, como veremos más adelante, en el elemento clave que permita examinar tanto la relación

entre las historias individuales y la gran narrativa histórica como el papel de la ficción en la creación de esta gran narración⁵⁶.

A lo primero que debemos aludir a la hora de realizar el análisis de los personajes pertenecientes a estos dos niveles es al hecho de que vamos a encontrar, bajo la estructura dramática, la combinación de personajes históricos —en el caso del segundo nivel dramático— y de personajes ficticios —en el primer nivel dramático—, algo que parece contradecir los postulados a los que se acoge el teatro de lo real: “en el teatro de lo real esta otra persona no es un personaje ficcional, sino una persona que realmente existió o existe”⁵⁷ (MARTIN, 2013: 11 [traducción propia]).

Sin embargo, si observamos los modos de construcción de los personajes de ambos niveles, nos damos cuenta de que, de nuevo, cuentan con procedimientos similares.

Para la construcción de los personajes históricos, la compañía llevó a cabo un proceso previo de acopio documental y de lectura de fuentes históricas que fue desarrollándose a la par que la escritura del libro *La Revolución Institucional*. De hecho, si comparamos las estructuras del libro y de la obra, apreciaremos cómo estas están distribuidas del mismo modo, a partir de los mandatos de los distintos presidentes: “Escena VI: Exilio Calles” (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 29), “Escena VII: Resumen cardenismo” (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 32), “Escena X: Ávila Camacho” (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 38), etc.; un gesto que va señalando la importancia de estas figuras como personajes en el desarrollo dramático.

De igual modo, la construcción de los personajes de la historia familiar también fue fruto de un proceso de documentación previo llevado a cabo por la compañía:

Sí, bueno, la historia de la familia es una ficción que sale de varios talleres que dimos en el 2012. En ellos, proponíamos a las personas que tomaron el taller que trabajaran con la construcción de su historia familiar y, a la par, hacíamos unos ejercicios de líneas de tiempo de los países en los que dimos los talleres. El primer taller que hicimos fue en México, en la Ciudad de México, y el siguiente, que fue muy significativo, en Chile, en Santiago. Luego hicimos otro en Canadá, pero fue bastante aburrido. Se trataba de una construcción colectiva donde cada integrante del taller iba exponiendo parte de su vida familiar, sobre todo, tratando de hablar de varias generaciones y, a la par, se iba construyendo colectivamente la historia de los países. Entonces, digamos que muchas

⁵⁶ Es decir, las cuestiones que Martin vincula al teatro de lo real y que han sido anteriormente citadas.

⁵⁷ “In the theatre of the real this other person is not a fictional character, but a person who actually existed or exists.” (MARTIN, 2013: 11)

de las historias o de las anécdotas que quedaron en la familia de *Derretiré* salieron de esos talleres: algunas de las imágenes, de las fotografías... (PARDO, Anexo III: 135).

Podemos, por tanto, observar cómo en ambos casos la compañía parte de la indagación en lo real para generar tanto la construcción de la historia personal como la construcción de la historia nacional. Así, si bien para la creación del nivel histórico la compañía está siguiendo los modos clásicos para la construcción de este tipo de relatos (acopio documental, contraste de las fuentes bibliográficas existentes, etc.), en la elaboración del tercer nivel, da una vuelta de tuerca al modo de construcción del relato personal, trascendiendo lo individual para abarcar lo comunitario.

De este modo, las voces de aquellos que no participan en la narración de la gran narrativa histórica de México son reunidas en el personaje de Natalia, cuya existencia efectiva solo puede demostrarse mediante el testimonio y el documento, dada su condición de desaparecida. Así, la omisión del cuerpo de Natalia Valdez Tejeda crea un espacio en el que el resto de construcciones marginales encuentran cabida y se legitiman mediante los mismos mecanismos que los empleados para corroborar la existencia de los personajes históricos.

Desde esta perspectiva, podemos observar cómo la creación de Lagartijas tiradas al sol sí cumple con las exigencias de lo real establecidas por Martin pues, tal y como se desarrollará a continuación, desde los dos niveles, “se ofrece[rá]n a la audiencia pruebas de que la persona ha existido realmente con objeto de demostrar la legitimidad de la representación”⁵⁸ (MARTIN, 2013: 11 [traducción propia]), ya sea “mediante documentos, grabaciones, películas, grabaciones en vídeo y el conocimiento general del público.”⁵⁹ (MARTIN, 2013: 11 [traducción propia]).

Sin embargo, a pesar de que durante toda la representación la compañía ofrece al público distintos dispositivos que prueban la existencia tanto de los personajes y de los hechos históricos como de Natalia y su historia personal, las naturalezas de estos elementos y su disposición escénica resultan completamente diferentes.

⁵⁸ Evidence of the person having really happened are offered to audiences as proof of the legitimacy of the representation of the subject matter.” (MARTIN, 2013: 11).

⁵⁹ “The proof of this existence, wheter present or past, is verified by documents, audiotape, film, videotape, and general public knowledge.” (MARTIN, 2013: 11).

Si examinamos los dispositivos concebidos como materiales históricos que se emplean en el segundo nivel dramático, nos damos cuenta de que son las fotografías, los vídeos y los discursos de los presidentes los que adquieren un papel predominante⁶⁰.

A lo largo de la obra, ya sea como fondo escénico, mientras la actuación de los actores se desarrolla, o como elemento transicional, entre una escena y otra, estos materiales son proyectados en la pantalla que cubre el fondo del escenario. De esta manera, los materiales históricos sirven como elementos narrativos, pues no solo dan cuenta del desarrollo de los acontecimientos que configuran la nación mexicana, sino que, además, permiten a la audiencia visualizarlos y atender al momento exacto de la constitución de los hechos.

Sin embargo, el uso del documento es completamente diferente en el tercer nivel, ya que, en él, ningún elemento se da a conocer mediante la exposición directa de este al espectador. Si en el nivel dos veíamos noticias, fotografías y vídeos en las que aparecían los personajes políticos que los actores representaban o nombraban en el escenario, en el tercer nivel los documentos que encontramos son cartas, la nota de amenaza dirigida a Natalia, su diario o el libro *La Revolución Institucional*, es decir, una serie de dispositivos cuyo contenido nunca es proyectado en escena, sino que solamente puede conocerse a través de las voces de los actores.

Así, volvemos a encontrar de nuevo una relación dicotómica entre los elementos de estos niveles, pues mientras los dispositivos empleados en el segundo nivel presentan una naturaleza audiovisual, los que encontramos en el tercer nivel tienen una naturaleza auditiva; una oposición que se prolonga en lo relativo a su puesta en escena, pues mientras el segundo proporciona un acceso inmediato al objeto ofrecido como prueba, el tercer nivel construye un acceso mediado.

De esta manera, vamos apreciando cómo el archivo adquiere una importancia fundamental en el segundo nivel mientras que el testimonio cobra mayor relevancia en el tercero, un aspecto que resultará clave para comprender tanto la relación entre historia personal e historia nacional como la introducción de lo ficticio en el ámbito de lo histórico.

⁶⁰ El papel de estos materiales resulta tan relevante para la comprensión de la obra que en la edición que se ofrece en este trabajo se decidió crear un anexo (anexo I) en el que se incluyeran estas imágenes para que los espectadores pudieran tener acceso a ellas y, así, a una comprensión más amplia de la obra.

Dado que hemos establecido una clara diferenciación entre el segundo y tercer nivel a partir de la presentación o la narración de las evidencias de lo real, resulta interesante observar los modos discursivos que permiten esta distribución en cada uno de estos niveles. Si bien ambos cuentan con una transición de la mimesis a la diégesis en las dos modalidades anteriormente explicadas, en el segundo nivel —aquél relativo a la historia nacional— encontramos la combinación de un personaje histórico junto a una voz narrativa que cuenta la historia nacional:

L. ÁVILA CAMACHO. “Pido, con todas las fuerzas de mi espíritu, a todos los mexicanos patriotas, a todo el pueblo, que nos mantengamos unidos, desterrando toda intolerancia, todo odio estéril, en esta cruzada constructiva de fraternidad y de grandeza nacionales. Soy creyente”. / G. Su administración se apartó abiertamente del proyecto político cardenista: disolvió el sector militar dentro del partido, frenó el reparto agrario, la nacionalización total de la industria petrolera, la educación socialista, hizo las paces con los católicos al declararse creyente, y postergó la concesión de derechos políticos a las mujeres. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021:38)

mientras que, en el tercer nivel, vemos cómo el personaje construido por Lagartijas tiradas al sol permanece en ambas modalidades, pero hace empleo de un modo discursivo diferente:

L. NATALIA. 15 de enero de 1990. Intenté suicidarme gritando: “muera el PRI” y solo recibí una ráfaga de invitaciones. / [...] B. ARTEMIO (En el centro del escenario, con el cartel de Artemio colgado del cuello y una gorra deportiva.) Hacía años que había dejado de decirle mamá y la había comenzado a llamar por su nombre, Natalia. Me mandó a vivir con mi abuelita América después de recibir la primera amenaza. Nos dolió mucho separarnos. Pasé de Veracruz a Michoacán, de Huandacareo a Alvarado. La veía poco, unas dos veces al año, al principio. Después, una vez cada dos años. Y, así... (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 72).

Así, si bien los procesos previos a la construcción de los personajes son similares para los dos niveles, en el tratamiento de estos materiales se distancian radicalmente, ofreciendo una lectura de la historia desde la parodia, en el segundo nivel, y desde la memoria, en el tercero.

Esta configuración de la parodia presente en el primer nivel se construye mediante la conjunción de las dos modalidades establecidas anteriormente. En la primera modalidad, vemos cómo los actores emplean la mimesis para encarnar a los líderes políticos, pero lo hacen valiéndose de un lenguaje y de unos gestos que incitan a la burla; mientras que, en la segunda modalidad, los actores narran lo sucedido, revelando la mentira de aquello que, desde los archivos oficiales, se ha mostrado como realidad histórica.

De este modo, la primera modalidad, hace uso de la mimesis y privilegia el uso del monólogo y del diálogo, formas discursivas que permitirán llevar a cabo la degradación de los personajes protagonistas. En lo referente al uso del monólogo, es destacable la reproducción de discursos oficiales por boca de los actores, quienes, a la par, actúan contradiciendo esas palabras o ridiculizándolas, tanto con sus gestos como mediante el uso de disfraces que exageran sus características físicas:

G. (*Con gafas, nariz y cejas postizas.*) [...] / L. (*Con lentes que tienen ojos dibujados.*) “Pido un minuto de silencio por los caídos el 2 de octubre”, dijo en la universidad Nicolaíta para acallar la rechifla de los estudiantes. / B. (*También con lentes con ojos dibujados.*) (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 69),

máscaras que los caricaturizan tanto de manera directa: “G. *se descubre el rostro. Aparece con una careta de Ruiz Cortines, caracterizado con abundante pelo canoso. Apoyado en su bastón, se dirige al centro del escenario y sube a la mesa*”. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 43) como metafórica: “G. [...] Por primera vez en la historia, hubo un debate entre los candidatos y fue transmitido en cadena nacional. / L. y B. *se ponen caretas de luchadores y se sientan uno al lado del otro*” (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 87) y elementos que nos impiden identificarlos:

L. *se levanta y B. aparece en el otro extremo del escenario con la cara cubierta por un saco.* / L. A finales de 1957, Ruiz Cortines nombró al secretario del Trabajo, Adolfo López Mateos, (B. *se descubre y deja ver la careta de Adolfo López Mateos.*) candidato a la presidencia de la República. Fue la primera elección presidencial en la que participaron las mujeres (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 44),

llegando incluso a hacer uso del desnudo, recurso que supone la degradación máxima de la figura política y llevando a los presidentes a la invisibilización, pues se les va despojando, de manera gradual, de los atributos que permiten construir su imagen pública.

En cuanto al empleo del diálogo, este modo discursivo permite observar la relación de los distintos presidentes con el resto de personas que les rodean en el desarrollo de su vida política. Así, resulta interesante ver cómo los líderes políticos son caracterizados como seres déspotas:

G. ADOLFO RUIZ CORTINES. ¿Qué hora es? / B. y L. (*Espalda recta y manos atrás.*) La hora que usted diga, señor presidente. / G. ADOLFO RUIZ CORTINES. (*Imitando el modo de hablar de Ruiz Cortines.*) ¿Qué hora es? / B. y L. (*Espalda recta y manos atrás.*) La hora que usted diga, señor presidente. / G. ADOLFO RUIZ CORTINES. ¡¿Qué hora es?! / B. y L. (*Cabizbajos.*) La hora que usted diga, señor presidente. / G. ADOLFO RUIZ CORTINES. Son las 8:17. / B. y L. (*Aplauden emocionados.*) ¡Bravo! (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021, 43),

cobardes, corruptos y manipuladores:

L. MIGUEL ALEMÁN. Ay, Gustavo. (*Tira las gafas del sol sobre la mesa y sube los pies.*) Ahorita que está armando su gabinete, le vengo a pedir que ponga en cualquier lado al licenciado Madrazo, menos en la Regencia de la Ciudad de México. Es un asunto delicado, me gustaría que le pusiera atención. / G. DÍAZ ORDAZ. Disculpe, Miguel, ¿me está usted hablando (*mira hacia atrás y baja el tono de voz*) de Carlos Madrazo? / L. MIGUEL ALEMÁN. Así es, Gustavo. (*Baja los pies de la mesa, se sienta recto y lo mira fijamente.*) Mire, él y yo tenemos visiones contrarias y no me gustaría tener ningún desencuentro con su proyecto, que, por naturaleza, será el de usted mismo, querido Gustavo. Aquí, lo importante es que usted conserve mi amistad. Esa sería la prioridad. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 61),

que buscan su propio enriquecimiento en lugar del bien común para la nación.

De esta manera, la primera modalidad ofrece una lectura de la realidad política a los espectadores que se opone a la proyectada por los archivos oficiales mostrados en la pantalla, lo que logra generar una reflexión acerca de la mentira y la corrupción que rodean a las élites políticas.

Asimismo, la segunda modalidad también contribuye a conformar una mirada crítica acerca de cada uno de los mandatos presidenciales, pues, al hacer uso de la narración y colocarse en un tiempo posterior al del desarrollo de los hechos históricos, consigue dar a conocer la repercusión de cada una de las acciones presenciadas por el público en la primera modalidad:

L. (*Leyendo un papel.*) Buenas tardes, presidente Cárdenas. Nos acaba de llegar la orden de publicar una entrevista en donde el expresidente Calles dice cosas, pues... (*Le pasa el papel a B. CÁRDENAS y finge disimulo*) / B. CÁRDENAS. (*Lee el papel en voz alta.*) Hace seis meses que el país está sacudido por huelgas constantes, muchas de ellas injustificadas. Las organizaciones obreras están ofreciendo, en muchos casos, ejemplos de ingratitud. Están provocando y jugando con la economía del país, sin corresponder a la generosidad y a la franca definición obrerista del presidente de la república. (*Le devuelve el papel a L. con el mismo disimulo.*) / [...]L. Dos días después, el presidente respondió que las huelgas eran consecuencia de un reacomodo social y que su correcta solución traería un mayor bienestar para los trabajadores. / G. Cárdenas recibió apoyo masivo de las principales organizaciones sindicales. Calles se retractó de lo publicado, tomó un avión a Sonora y dijo que se retiraba definitivamente de la política. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 30).

Además, contribuye a crear un espacio de convergencia con los espectadores, pues, al eliminar las barreras de espacio y tiempo que lo distanciaban de este, la mirada

desde la cual el público⁶¹ y los actores examinan los hechos del pasado es la misma, ya que ambos conocen los sucesos —y, especialmente, los fracasos— de la historia política de México.

Así, mediante la exposición en presente de lo no contado por la historia oficial —cuya creación es ficticia, pues no existe modo de acceder al desarrollo de las conversaciones privadas de los presidentes—, el uso de los discursos, las noticias, y los vídeos oficiales difundidos por los medios; y la confirmación, desde la segunda modalidad, de las consecuencias de cada una de las acciones de los presidentes, la dramaturgia de Lagartijas tiradas al sol logra establecer un contraste que revela la mentira de la historia oficializada y pone en cuestión los modos de difusión de “lo real” y de “lo histórico”.

Esta revelación de la mentira en la construcción de la realidad efectiva resulta clave para legitimar la inclusión de la ficción en la configuración de lo histórico pues, al descubrir la manipulación a la que están sometidos los materiales que conforman la gran narración histórica, dar voz a aquellas versiones silenciadas de la historia se convierte en una obligación ética y en un acto de compromiso político.

De este modo, el tercer nivel dramático legitima la memoria personal y para ello va a recurrir, de manera preferente, a la construcción y al uso tanto del documento —aunque de un modo diferente al del nivel anterior— como del testimonio.

La primera modalidad del tercer nivel abarca el desarrollo de la historia de Natalia Valdez Tejeda, haciendo uso del presente como tiempo y de la mimesis como modo discursivo. Así, el espectador atiende a algunos momentos clave de la vida de Natalia, observa su relación con los familiares y amigos que le rodean, conoce cómo evoluciona su vida y atiende al proceso de construcción de la documentación que permite probar su existencia.

De esta manera, y al igual que ocurría en el nivel anterior, el uso del diálogo va a lograr conformar una imagen de la protagonista, pero, sobre todo, de la comunidad en la

⁶¹ En este sentido, debemos tener en cuenta que esta función igualatoria solo funcionaría en un contexto mexicano, ya que se presupone el conocimiento de la historia nacional por parte del público. Así, en las representaciones llevadas a cabo fuera de México o para los espectadores no mexicanos, esta segunda modalidad funciona de un modo diferente, tomando una vertiente más didáctica o explicativa de la historia nacional. Sin embargo, resulta conveniente puntualizar las dificultades para comprender y asimilar los datos y hechos narrados en esta segunda modalidad, algo que se refleja en nuestra edición, donde ha sido necesario incluir notas culturales que permitieran al lector no familiarizado con la historia mexicana comprender el desarrollo de la obra.

que se integra. Si examinamos las escenas que conforman esta primera modalidad, nos damos cuenta de cómo las interacciones de Natalia con su entorno nos dan más información acerca de este que acerca de su propia personalidad.

En este sentido, su relación con la familia resulta sumamente reveladora, pues sirve como metáfora representativa de las estructuras de la sociedad a la que pertenece, lo que, de nuevo, propicia un ensanchamiento de la historia personal, que rebasa lo individual para abarcar lo comunitario.

Así, su relación con la madre, los hermanos, el marido y el hijo nos permiten ver las amenazas:

G. AMÉRICA. Natalia, (*con la mano le indica que se aproxime y se sienta frente a ella en la mesa de la derecha, la misma en la que el interrogatorio de la primera escena fue realizado*), ¿qué te dijo tu papá antes de que se lo llevaran?/ L. NATALIA. (Silencio.)/ G. AMÉRICA. Natalia... dime./ L. NATALIA. No te quiero decir./ G. AMÉRICA. Natalia... dime./ L. NATALIA. No te quiero decir./ *Las réplicas alcanzan intensidad y las voces se superponen.* (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 24),

los juicios:

B. DAVID. Estás mezclando cosas que no son. Lo que queremos es que cuides tu matrimonio. Llevas muy poco tiempo casada, Natalia... No es normal. Deberías pensarlo mejor./ L. Natalia. (*Gritando.*) ¡¿Qué es lo que no es normal?!, ¿eh?, ¡¿voy a ser una anormal?!, ¡¡¿por divorciarme voy a ser una anormal?!! [...] /B. DAVID. No, yo no dije eso. Sabemos que el matrimonio no es cosa fácil, pero no puedes echarte para atrás, así, nada más a la primera. Mi mamá está muy triste, Natalia. [...] / B. DAVID. ¡Bueno ya!, ¿no? El matrimonio es un sacramento y no se puede deshacer así de fácil (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 55),

la soledad y el abandono al que el personaje femenino es sometido constantemente.

De este modo, si el uso del diálogo nos permite observar la manera en la que la sociedad trata a Natalia, el uso del monólogo, empleado en la segunda modalidad, va a complementar esta visión, ya que, al darle voz a los familiares de Natalia, se ejerce un contraste entre la manera en la que es vista mientras vive: rebelde, mala madre, problemática... y la manera en la que es recordada cuando muere, pues serán los mismos que la han juzgado y abandonado quienes se lamenten y se compadezcan de su destino:

G. JOSÉ. (Vuelve a dirigirse al público.) Habían internado a Natalia con un cuadro grave por inhalación de gas. Le hablé a David y quedamos en no decirle nada a mi mamá. De camino a Michoacán, pensé mucho en Natalia. Pobrecita. Fui directo al ministerio público. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 76).

No obstante, esta segunda modalidad no solamente permite constituir una crítica social a la hipocresía de la sociedad mexicana, sino que, además, posibilita la integración

tanto del documento como del testimonio en el desarrollo narrativo de la obra dramática, lo que permitirá su legitimación en tanto que continente de “lo real” y de “lo histórico”, llevando al espectador a vislumbrar el modo en el que historia nacional e historia personal se afectan.

En lo que se refiere al modo de enunciación y a la configuración de los personajes de esta segunda modalidad, podemos observar cómo se produce una transgresión de lo privado a lo público ya que, a partir de distintos recursos, los personajes exponen ante un oyente —el público en la mayoría de las escenas y el policía en aquella en la que encontramos el testimonio de América, la madre— la historia de Natalia. Así, a pesar de que el modo mimético continúa activo, ya que los actores no abandonan su rol de personajes, el modo diegético encuentra cabida, pues la historia individual está siendo desarrollada mediante la narración. Por ello, si observamos el tiempo de estas escenas, nos damos cuenta de que la historia de Natalia se está contando en pasado y de que, por tanto, nos hallamos en un tiempo posterior al de las escenas pertenecientes a la primera modalidad del tercer nivel, un tiempo en el que Natalia ya es una desaparecida:

L. Que estaba escribiendo un libro, que seguía sin tener pareja...Pues no sé, lo normal./B. ¿De casualidad le platicó si tenía problemas con alguien?/L. No, joven. No me dijo nada...Bueno, en ocasiones anteriores me contó que tenía problemas con los del sindicato de maestros, pero en esta ocasión no me dijo nada./ [...] B. Su hija Natalia está desaparecida desde el 15 de abril. Ya casi tiene dos semanas. La reportó como desaparecida una maestra de su misma escuela. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 13).

En este sentido, debemos tener en cuenta el hecho de que, si en las escenas anteriores era la presencia de Natalia —conseguida gracias al empleo de la mimesis, del presente como tiempo y de lo privado como espacio— la que posibilitaba la introducción de lo real, en este caso, es su omisión —la ausencia del cuerpo y de la voz de Natalia— la que lo integra, por lo que el papel del testimonio y del documento cobran una relevancia fundamental.

Así, vemos cómo las palabras de la madre: “Mi niña comenzó a tener problemas. Entonces, me marcó y me pidió si me podía mandar a Artemio a Alvarado y yo le dije que claro que sí” (Lagartijas tiradas al sol, 2021: 56), del hermano:

G. JOSÉ. Un día, Natalia le habló a mi mamá y solo le dijo: “tengo miedo”. Entonces, mi mamá nos llamó a David y a mí y nos pidió que hiciéramos algo. Llegué a la terminal de Huandacareo en la tarde. Natalia fue por mí. [...] Me dijo que las cosas con el sindicato

se habían calmado, pero que había recibido otra amenaza... que no entendía. La vi preocupada. Me preguntó por su hijo. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 74)

del hijo: “Me mandó a vivir con mi abuelita América después de recibir la primera amenaza. Nos dolió mucho separarnos. La veía poco, unas dos veces al año, al principio. Después, una vez cada dos años. Y, así... así cada vez menos” (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 72) o de la amiga de Natalia:

G. MARIANA. En la medida en la que su carácter se lo permitía, Natalia¹⁴⁶ era feliz. Hasta el día en que llegó la... nota a su casa y cambió todo. Eran diez palabras¹⁴⁷. (*Despliega un papel y lee.*) “Si no dejas de estar chingando, te vamos a dar en tu madre¹⁴⁸, te vamos a matar”. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 56)

construyen, desde las distintas versiones personales que cada uno posee, la historia de Natalia, actuando, así, como testimonio de la existencia de esta y sirven tanto para atestiguar que vivió, como para dar a conocer los documentos que prueban las causas de su desaparición.

Natalia ya no existe y su voz no puede recuperarse; sin embargo, su memoria sí puede ser traída al presente gracias a que su diario, su nota de suicidio, la nota de amenaza que recibió y el libro que escribió continúan teniendo entidad y pueden ser leídos por las voces de quienes la rodeaban —e incluso, como explicaremos posteriormente, del propio público—.

De este modo, vemos cómo el hermano evoca la presencia de Natalia a partir de la lectura de su carta de suicidio:

L.NATALIA. (*De pie, en mitad del escenario, lee la carta. B., con una regadera, va echándole agua encima mientras ella lee*) “Pensaba que ibas a ayudarme, José. Eres consciente de lo miserable que me siento y de lo asustada que estoy. Finges que estás contento de verme, cuando en realidad es mentira, lo que quieres es provocar en mí un estado de falsa serenidad para librarte de mí. No aguanto el miedo. Lo único que deseo es morirme y, ahora, lo voy a hacer. Estoy sola. Como sola, duermo sola, voy a morirme sola y mi muerte no le va a doler a nadie. Me gustaría creer más en Dios y, entonces, desentenderme de todas mis luchas, de todas mis estúpidas luchas perdidas.” (Lagartijas tiradas al sol, 2021: 75)

un mecanismo que es empleado del mismo modo por la amiga que lee la nota de amenaza.

Sin embargo, en lo referente a la lectura del diario de Natalia, observamos cómo es una actriz quien lee el documento, haciendo uso de un micrófono:

Sentada en la silla, L. lee el diario de Natalia usando el micrófono./ L. 15 de octubre de 1956. Mi mamá se enoja todo el tiempo y, como mi papá no está, dice que le cargamos la mano. [...] Castigar, castigar, castigar... y, como no quise decir nada, me agarró de los

pelos y me metió a la pileta de agua fría y me sacó de los pelos y con el cuero todo mojado me dio de cinturonzos y varazos y nalgadas y cachetadas y, entre más me daba, menos hablaba yo. [...] Yo no hubiera querido ser mujer y, si tengo un día un hijo, no quiero que sea mujer. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 25),

gesto que, de nuevo, marca la conversión de lo privado en público y que, además, legitima la realidad de lo leído, pues hace ver al espectador que el mecanismo empleado es el mismo que el nivel anterior utilizaba para verificar los discursos presidenciales.

Asimismo, el hecho de que este discurso encuentre cabida física en el escenario al presentarse como el contenido de un objeto físico que la actriz sujeta entre sus manos lleva al público a hacer una lectura de este a partir de los mismos parámetros que los utilizados para el libro presentado en el primer nivel.

Así, según esta lectura, contaríamos con dos documentos escritos por Natalia, uno de ellos privado, empleado por la compañía para construir la historia personal de la obra, y otro de ellos público, utilizado por los autores para escribir la parte de historia nacional.

De este modo, *La Revolución Institucional* se convierte en un elemento clave para la introducción de lo ficcional en la construcción histórica, pues legitima tanto los documentos construidos por la compañía como los testimonios de los personajes creados. Así, el hecho de que en la última escena el hijo de Natalia haga alusión al libro escrito por su madre:

B. ARTEMIO. [...] [*con el libro de La Revolución institucional en sus manos.*] Esta es la reedición del libro que escribió mi mamá. A mí me dio mucho gusto que lo reeditaran. La verdad, no tenía ni idea que mi mamá supiera tantas cosas. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021:87)

un objeto al que el espectador ha podido tener acceso, desde el plano de la realidad, y del que conoce su historia, gracias al plano de la ficción, hace que este no sólo sirva como documento que atestigua la existencia de Natalia y prueba la causa de su desaparición, sino también como elemento que sostiene toda la construcción “de lo real” armada en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

La presencia de este elemento tanto en los diferentes niveles de la obra como en la realidad efectiva de los espectadores permite, por un lado, imbricar lo personal y lo nacional, haciendo que la yuxtaposición de la historia de Natalia Valdez Tejeda y de la nación mexicana adquiera sentido⁶²:

⁶² Acerca de este modo de construcción dramática, Lázaro Gabino Rodríguez apunta: “narrar dos historias en paralelo que no se juntan necesariamente pero que cuya yuxtaposición permite dar sentido a la obra. Así

B. ARTEMIO. [...]Esta es la reedición del libro que escribió mi mamá. A mí me dio mucho gusto que lo reeditaran. La verdad, no tenía ni idea que mi mamá supiera tantas cosas. En el 2000, yo tenía diecisiete años y no podía votar. En el 2006, no fui a votar. Mi abuela siempre ha votado por el PRI. Me contó que mi bisabuelo, Artemio, después de la Revolución, tuvo algo que ver en la formación del partido, allá en Veracruz. Mi familia siempre ha votado así, excepto mi mamá. Por eso siempre se peleaban con ella. En las pasadas elecciones para presidente, las del 2012, yo voté por el PRI. (LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, 2021: 87).

ya que la inclusión de lo personal en la narración de la historia política del país permite proporcionar al espectador un acceso a lo político desde lo emotivo, invitándole a comprender las implicaciones de lo nacional en lo comunitario; lo que genera un compromiso con lo presenciado.

Así, la compañía consigue que el público logre comprender el proceso que ha permitido el regreso del PRI al poder sin necesidad de emitir ningún juicio, sino, simplemente, sugiriendo preguntas acerca de la realidad que rodea a este hecho. De esta manera, la dramaturgia de Lagartijas tiradas al sol busca sembrar en el espectador la duda acerca de la naturaleza real o ficticia de aquello que presencia en el escenario con el objetivo de desarrollar su capacidad crítica y de que las traslade al cuestionamiento de las grandes narrativas que conforman lo que concibe como realidad.

Mediante su tratamiento del documento, el testimonio y el archivo Lagartijas tiradas al sol logra poner en cuestión todos los modos de construcción de la historia y la realidad, así como sus modos de difusión, haciendo que el teatro se convierta “en una fuente de verdad alternativa a otros discursos más tradicionales como la historia o el periodismo”⁶³ (WARD, 2019: 78 [traducción propia]).

En definitiva, tras la realización del presente análisis, podemos afirmar que Lagartijas tiradas al sol consigue, con *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, ensanchar lo que tradicionalmente ha sido entendido como histórico, pues su empleo del tiempo, el espacio y los personajes en cada uno de los niveles establecidos consigue configurar una lectura del documento, el testimonio, el archivo y la biografía que genera

como en el cine pones una imagen sobre otra y eso genera una idea, poner esas dos historias la una sobre la otra, también lo hace. Sin embargo, por separada, cada una de esas historias no hace mucho sentido.” (RODRÍGUEZ en MIRANDA, 2019: 8).

⁶³ “An alternative source of truth among more traditional discourses like history and journalism” (WARD, 2019: 78).

una visión amplia de lo histórico en el espectador. De esta manera, la compañía logra hacer ceder las barreras de “lo real” y de “lo histórico”, reivindicando la ficción como modo de incluir en la narrativa histórica a aquellas voces silenciadas por los poderes hegemónicos. Así, la representación de la historia de Natalia Valdez Tejeda —personaje cuya existencia ha sido borrada de la realidad por oponerse a perpetuar una única versión oficial de la historia y atreverse a redactar otra— supone un ejercicio de justicia y reparación de la memoria de aquellos mexicanos amenazados por contradecir al poder político.

5. DERRETIRÉ CON UN CERILLO LA NIEVE DE UN VOLCÁN: JUSTIFICACIÓN Y PROBLEMÁTICA DE UNA EDICIÓN CRÍTICA

El texto que en este trabajo se ofrece constituye la única edición realizada hasta la fecha de la obra *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Para su elaboración, hemos contado con la colaboración de los autores, Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez, así como del resto de integrantes de la compañía —especialmente de Mariana Villegas, Francisco Barreiro y Sergio López—, quienes han revisado el texto que en esta edición se ofrece y nos han proporcionado tanto las versiones con las que trabajamos como los materiales inéditos que se publican en el apéndice.

La obra cuenta con tres versiones, fruto de tres procesos creativos diferentes:

La obra fue una coproducción del Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México con el Festival Kunstenfestival des Arts, en Bruselas. La hicimos con Manuel Parra, de Guadalajara, pero no funcionó mucho la colaboración, entonces, Paco, Lázaro y yo decidimos rehacer la obra después del estreno en México y Bruselas. La rehicimos e hicimos esa versión que está en el texto, que también se fue transformando conforme fueron pasando las temporadas, porque tuvimos varias temporadas, sobre todo en la UNAM, que fueron 30 funciones. Luego, nos invitaron a participar con ella para festejar un aniversario del Centro Nacional de las Artes y Lázaro propuso que hiciéramos otra versión y lo que hicimos fue una cosa bien rara, porque en realidad no era la obra, era otra cosa... decíamos discursos de políticos contemporáneos en vivo mientras corría una corredora. (PARDO, Anexo III: 128);

sin embargo, hemos considerado, tras diversas entrevistas con los autores, que el texto que convenía fijar en la edición de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* es el de la segunda versión.

La primera de las razones que nos llevaron a tomar esta decisión fue la percepción de los propios autores de la segunda versión de la obra como *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* y del resto de versiones como textos previos o posteriores, pero que diferían de lo que ellos concebían como la obra en sí:

Lázaro: Sí, la segunda versión fue la gran versión de la obra. La última ya fue otra necesidad ahí. [...] Luisa: Con sinceridad, mi versión favorita y que sí la disfrutaba mucho y que creo que era una especie de orquestita entre actores, iluminación, sonido, imagen, creo que fue la segunda versión. [...] Sergio: Yo la entiendo [la tercera versión] más como en el marco de *Derretiré*, que como la obra en sí, como si *Derretiré* hubiese proporcionado el marco conceptual para poder comprender esos discursos. (PARDO, Anexo III: 132).

Si consideramos el plano de recepción de la obra, es también esta segunda versión la que el público concibe como *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, pues es la que se ha representado un mayor número de veces tanto en México como en el extranjero⁶⁴. Además, derivado de esta circunstancia, esta segunda versión es la única que cuenta con un texto de trabajo —fijado por escrito y elaborado por los actores antes del comienzo de los ensayos— y con un texto teatral —fruto del proceso de ensayos y representación de la obra y, únicamente, captado por los vídeos de la puesta en escena—, al ser la única que fue representada en más de una ocasión y, por tanto, la única que experimentó el proceso de crecimiento propio de las propuestas teatrales generadas por el colectivo.

Así pues, la presente edición ofrece el texto dramático de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* y señala en él las variantes encontradas en el texto de trabajo, con el objetivo de que el lector pueda tener acceso al proceso de creación dramática que experimentó la obra y que resulta fundamental para la comprensión de la obra de Lagartijas tiradas al sol.

5.1. Dialéctica del texto de trabajo / texto teatral / texto dramático

Dado que, tanto los textos empleados para la elaboración de esta edición como el propio texto que se ofrece pertenecen a fases distintas de la creación dramática, resulta conveniente, antes de ofrecerle al lector los criterios de la presente edición, profundizar en la naturaleza de cada uno de estos textos para que le sea posible conocer de qué manera se relacionan entre ellos. Así, lo largo de las siguientes páginas, siguiendo la propuesta metodológica de Juan Villegas (2000 y 2014), trataremos de determinar la tipología de las tres clases de textos que intervienen en la elaboración de la presente edición: (a) guion dramático o texto de trabajo, (b) texto teatral o texto espectacular y (c) texto dramático.

Para abordar este análisis, lo primero que debemos tener en cuenta es el proceso creativo que sigue Lagartijas tiradas al sol. Si bien tradicionalmente, el texto dramático era entendido como la creación previa de un dramaturgo que aspira a ver su obra en escena, en el caso de Lagartijas tiradas al sol, estos procesos se invierten, solapándose,

⁶⁴ La primera versión, realizada en 2013, solo se representó una vez en Ciudad de México, en el foro Sor Juana; una única vez en Bruselas, en el marco del Kunstenfestival des Arts; y otra vez en Madrid, durante el XXX Festival de Otoño. Por lo que respecta a la tercera versión, solamente fue representada una vez, en Ciudad de México, con motivo de la celebración del 35 aniversario del CITRU.

pues la fusión de los roles de dramaturgo, director y actor rompe con la concepción clásica de texto dramático: el texto no se escribe para ser representado, sino que se crea con las sucesivas puestas en escena.

De este modo, en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, la compañía hace uso de un formato de creación muy determinado por el carácter documental de su propuesta dramática y lleva a cabo un proceso “muy establecido de hacer un año de investigación, seis meses de dramaturgia y puesta en escena y, después, estreno” (RODRÍGUEZ en EL LUGAR SIN LÍMITES, 2016: 18’54-19.16’), tras el cual, la obra seguía creciendo en función de la relación con el público y la evolución del trabajo actoral: “Nosotros hacemos la investigación documental, tanto iconográfica como de archivo, y hacemos un texto y, después, a partir de ese texto trabajamos en la escena y vamos haciendo una edición más precisa del texto, adecuaciones, etcétera” (PARDO en CREADORES UNAM, 2013: 0.45’-1.02’).

Así, el texto de trabajo —recogido en nuestra edición como variante *T* y al que en ocasiones también nos referiremos como guion teatral— se encontraría en un estadio intermedio entre el proceso de investigación llevado a cabo por la compañía y la texto teatral, constituyendo un primer intento de dar forma dramática a la información recopilada, pero sin contar aún con todas las características propiamente dramáticas:

Nosotros sabemos que todo lo que investigas, aunque es importante para la historia, tal vez dramáticamente... [no funcione]. Hay que priorizar con la información, entonces, hay cosas que se van quedando fuera porque, aunque consideramos importantes no formarán parte del proyecto... La idea de esto es recopilar toda esta información y poderla facilitar a la gente. En *El rumor del incendio* fue en un blog y en *Derretiré* es en un libro. La obra es, digamos, la parte más resumida, la parte escénica, la conclusión de estos procesos de investigación. (BARREIRO en AGENCIA SUBVERSIONES, 2014: 3.30’-4.50’).

Siguiendo la propuesta de Roman Ingarden (en VILLEGAS, 1991: 6), quien habla de texto principal y secundario para distinguir entre el discurso de los actores (texto principal) y las acotaciones (texto secundario), podemos decir que el texto de trabajo elaborado por la compañía prescinde del texto secundario, pues contiene, únicamente, las intervenciones orales de cada actor y del material audiovisual, sin ninguna información sobre si ha de ser proyectado, en el caso de los vídeos e imágenes, o retransmitido, en el caso de las canciones y los audios. De este modo, no se encuentran indicaciones para la puesta en escena de la obra, dado que el proceso creativo llevado a cabo por Lagartijas

tiradas al sol fusiona, como apuntábamos anteriormente, la tarea de escritura dramática con los ensayos y la puesta en escena.

Así, la relación que Villegas (1991:16) establece entre texto dramático y texto teatral no es operativa bajo los parámetros creativos de Lagartijas tiradas al sol, ya que el texto dramático no existe y, en caso de que lo haga, su creación nunca es previa a la del texto espectacular, acaso puede ser armado posteriormente, a partir de la adaptación de la obra teatral a un texto literario.

Es, precisamente, este proceso el que se ha realizado para la configuración de la presente edición. Así, partiendo de la única grabación de la puesta en escena de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, es decir, del texto teatral, y cotejándola con el texto de trabajo, se ha construido el texto dramático. Un texto ontológicamente distinto al texto teatral, pues su objetivo es ser leído por un lector que no tiene por qué haber presenciado la puesta en escena de la obra y que, por tanto, la imagina a partir de las directrices que encuentra en las acotaciones:

La relación entre el mundo del drama y el lector es «visual». Es decir, mientras el lector de las narraciones es un oyente a quien se le cuenta algo, el del drama es un «espectador» que «ve» el mundo y lo que en él acontece. (VILLEGAS, 1991: 13)

Por ello, como se especificará más adelante en el apartado referido a los criterios de edición, para la realización de la presente edición ha resultado esencial añadir acotaciones acerca de los movimientos de los actores, sus modos de relación con los objetos y con el resto de presencias escénicas, su vestuario... así como identificar las canciones y los documentos históricos empleados y permitir el acceso a las imágenes proyectadas... pues todos estos elementos son los que nos permiten configurar un texto dramático (c) cuya naturaleza es diferente tanto al (a) guion dramático o texto de trabajo, como al (b) texto teatral o texto espectacular.

5.2. Dialéctica del personaje / actor⁶⁵ (*dramatis personae*)

⁶⁵ El título de esta sección ha sido tomado de la edición realizada por Fernando Doménech Rico de *La Trilogía de la juventud* (Madrid, Cátedra, 2018); que nos ha servido de gran utilidad para la realización de nuestra edición, debido a la semejanza entre las prácticas teatrales llevadas a cabo por el colectivo que estudia y las formas dramáticas empleadas por Lagartijas tiradas al sol.

Para comprender los criterios de edición empleados en la realización de este trabajo, es necesario mencionar la relación entre personaje y actor que se establece en la obra *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

Como apuntábamos en capítulos precedentes, el teatro contemporáneo, sumido en el contexto de crisis de realidad, retoma muchos de los postulados brechtianos, especialmente en lo referente al concepto de distanciamiento propuesto por el dramaturgo alemán, y puede observarse un progresivo abandono de la mimesis en escena, que queda sustituida por la diégesis, alimentada, como se ha mencionado anteriormente, por el auge de la performance y de la narraturgia⁶⁶.

Sin ahondar en cuestiones de análisis ya abordadas en los capítulos dos y tres de nuestro trabajo, cabe incidir en la importancia de la figura del actor como presencia viva y presente que se da en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

A lo largo de la obra, encontramos la aparición de numerosos personajes, reales y ficticios, que los actores interpretan indistintamente. De este modo, podemos ver, por ejemplo, cómo algunos políticos son interpretados en distintas escenas por actores diferentes o cómo un actor transiciona de un personaje a otro, ante los ojos del público:

La relación del actor con su público debería ser la más libre y la más directa. El actor simplemente tiene que comunicar y presentar algo al público, y, a partir de eso la actitud del que comunica y presenta debería subyacer a todo. [...] Sólo aparece uno y muestra algo delante de todo el público, *también muestra el acto de mostrar*. Imitará a otra persona, pero sin llegar al punto de pretender que él es esa persona, sin la intención de que se olviden de él. Su persona queda así a salvo como una persona corriente, diferente a otras, con sus propios rasgos, una persona que por eso es igual a todas las demás que la están mirando. (BRECHT, 2004: 140).

Esta fractura se acentúa cuando los propios actores se dirigen desde sí mismos, apelando a su rol de creadores y actores de lo que va a presenciarse, a los espectadores:

La premisa para conseguir el efecto distanciador es que el actor de a aquello que quiere mostrar el gesto claro del enseñar. La idea de la cuarta pared ficticia que separa el escenario del público, produciendo la ilusión de que lo que ocurre sobre el escenario tiene

⁶⁶ Término acuñado por Sanchis Sinisterra (2006: 19-26) para describir aquellas creaciones dramáticas en las que las formas propias de la narrativa y del teatro se entrelazan, conformando un nuevo género híbrido que se caracteriza por la presencia de lo narrativo en la escena.

lugar en la realidad, sin público, naturalmente ha de ser abandonada. En principio el actor, en estas circunstancias, podrá dirigirse directamente al público (BRECHT, 2004: 131).

Como apuntábamos, la relación entre actor y personaje que encontramos en la obra objeto de nuestro estudio se corresponde plenamente con las propuestas de Brecht quien, además de la supresión de la mimesis y de la cuarta pared, también plantea la presencia de la narración en la obra:

El citar. Desde una relación directa y libre el actor deja de hablar y moverse a su personaje, él mismo relata. [...] La actitud es la misma que si hablara de memoria. Cita a un personaje, es el testigo de un juicio. (2014:142)

rasgo que, como hemos comentado en el análisis del capítulo tres, está sumamente presente en la obra tanto en lo referente al uso del documento como al tratamiento de la historia personal y nacional.

Encontramos así, en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, tres modos de presencia actoral: (a) El actor da voz y cuerpo a un personaje; (b) el actor narra, relata, una serie de sucesos, reales o ficticios, sin dar voz ni cuerpo a los personajes que los protagonizan; (c) el actor se reivindica como artífice de lo presenciado por el público y apela a la creación dramática como proceso desarrollado por él mismo, que ha creado un impacto en su vida personal.

A estas tres maneras de relación entre personaje y actor que se establecen sobre el escenario de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, debemos sumar el proceso de creación dramática previo a la representación, pues es igualmente necesario para comprender esta dialéctica. Como se ha comentado en el apartado anterior, haciendo referencia a la naturaleza de los textos que hemos manejado para la realización nuestra edición, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* es el resultado de un proceso de creación colectiva en el que los papeles de escritor, director y actor se funden. La compañía surge con una marcada voluntad de trabajar mediante un sistema de producción diferente, alejado de

un teatro jerárquico, académico, institucionalizado, donde antes que otra cosa estaban los roles y los egos. Los maestros de actitud soberbia e impositivas. Maestros que dirigían, escribían, adaptaban textos o producían puestas en escena regidos por formas totalitarias incuestionables. Entonces decidimos investigar quienes éramos, frente al público y sobre los escenarios. [...] (PARDO en GOETHE-INSTITUT, 2017: 7.10⁷-7.42⁷)

Así, el proceso de creación dramática es indisociable del proceso vital de los agentes que lo llevan a cabo. Los actores se buscan, se explican, indagan en sí mismos y

en su realidad a través de los proyectos que la compañía lleva a cabo. De modo que es el resultado de este proceso dual lo que presentan sobre el escenario:

Antes que otras cosas buscamos como actores ser responsables de los discursos que presentamos, responsables de lo que decimos, de los discursos por los cuales damos la cara y ponemos el cuerpo, ser ciudadanos y personas que hacen teatro. (PARDO en GOETHE-INSTITUT, 2017: 7.43⁷-7.53⁸)

Con la voluntad de dejar constancia de la preminencia del actor sobre el personaje que se establece en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, para la elaboración de la presente edición, se han establecido como *dramatis personae* a Luisa Pardo (L.), Lázaro Gabino Rodríguez (G.) y Francisco Barreiro (B.)⁶⁷. De este modo, todas las intervenciones de la obra están señaladas por el actor que las corporiza y, únicamente, en los casos en los que es más cercano a la mimesis⁶⁸ se incorpora el nombre del personaje junto al del actor que le da voz y cuerpo: L. AMÉRICA, es decir, Luisa como América.

⁶⁷ Cabe señalar a este respecto que el texto de trabajo no contaba con unos *dramatis personae* establecidos, sino que, únicamente, señalaba los pies de texto de cada actor con su inicial.

⁶⁸ El modo de presencia actoral que señalábamos como: (a) El actor da voz y cuerpo a un personaje.

6. CONCLUSIONES

La realización del presente trabajo nos ha permitido demostrar que la dramaturgia desarrollada por Lagartijas tiradas al sol en la elaboración de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* constituye uno de los mejores ejemplos del “teatro de lo real” en la escena mexicana actual, pues, tal y como señala Martín (2013:11), consigue:

plantea[r] cuestiones relevantes tanto para los dramaturgos como para los historiadores [como:] ¿qué significa ser un instrumento de memoria e historia? ¿De qué manera la performance encarna la historiografía kinestésica, y para qué sirve esto? ¿Cuál es la relación entre las historias individuales y la gran narrativa histórica? ¿Usar la imaginación es un asalto a la precisión histórica?⁶⁹.

Así, observamos cómo, para el colectivo, el escenario es entendido como un espacio en el que, de manera convivial:

la memoria es el diálogo entre los espectadores y la compañía [sin tratarse] simplemente de un trabajo aislado, sino de un proceso completo en el que nosotros nos hemos involucrado y que, sin un público consecuente con nuestro trabajo, no existiría”⁷⁰ (PARDO en WARD, 2019: 129 [traducción propia]),

es posible examinar tanto las estructuras que conforman “lo real” y “lo histórico” como sus relaciones con la ficción.

Por ello, el tratamiento de la materia histórica que se da en la obra resulta fundamental para generar una estructura que consiga revelar que los mecanismos que construyen los relatos pertenecientes a la ficción y a la realidad son los mismos. De este modo, al mostrar la manipulación y corrupción de los formatos tradicionales de construcción de “lo real”, se invita al espectador a asumir la realidad como una serie de discursos generados por los intereses del grupo hegemónico y, frente a ellos, las formas ficcionales son propuestas como el modo más justo de acceder a la realidad.

Así, sirviéndose de los modelos legitimados por los discursos tradicionales — autobiografía, testimonio, documento, archivo—, la compañía amplía la construcción de

⁶⁹ Theatre of the real poses questions relevant to both theatre makers and historians. What does it mean to be an instrument of memory and history? In what ways is performance embodied kinesthetic historiography, and what end does this serve? “What is the relationship between individual stories and the grand narrative of stories? Is using the imagination an assault on historical accuracy?” (Martín, 2013: 11).

⁷⁰ “dialogue between the audience and the company. It isn’t just an isolated work, but rather this entire process in which we have been involved, that without an audience that has been consistent, would not exist.” (PARDO en WARD, 2019: 129).

lo real, permitiendo la entrada de otras realidades existentes. De esta manera, en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, la yuxtaposición de la historia nacional y la historia personal de Natalia Valdez Tejeda permite al colectivo indagar en la historia del Partido revolucionario desde un nuevo ángulo que integra aquellas versiones veladas por los modos constructivos oficiales.

En definitiva, podemos afirmar que, a través de su uso de la materia histórica, Lagartijas tiradas al sol logra hacer ceder las barreras de “lo real” y de “lo histórico”, reivindicando la ficción como un ejercicio de justicia que permite incluir, en la narrativa histórica, a aquellas voces silenciadas por los poderes dominantes.

Todos estos rasgos han influido de manera decisiva en el modo en el que la edición de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013) ha sido realizada, pues tanto el carácter performativo de la obra como la importancia de los documentos para la comprensión de su desarrollo, nos han obligado a tomar decisiones editoriales —como la distribución de los *dramatis personae* o la inclusión de un apéndice con los documentos empleados— que nos permitieran generar un texto escrito que respetara, en lo posible, la naturaleza de la obra en su representación teatral.

Por último, debemos señalar que *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* es una obra clave en la trayectoria dramática de la compañía mexicana, ya que se trata de la última obra que se encuadra dentro del ciclo histórico de la compañía y, por tanto, abre la puerta a una etapa de preocupación por el presente:

Lázaro: Sí, totalmente. Creo que *Derretiré* fue un parteaguas, de manera personal también.

Luisa: Aunque sí hay que tener en cuenta que el proceso de creación de esta tercera versión fue de dos semanas. Entonces, digamos, sí fue una especie de entrada al presente, pero no tiene el nivel de construcción ni de lenguaje escénico, ni de dramaturgia, ni de dramaturgia del espacio que tienen las obras de *La democracia en México*. [...]

Lázaro: Sí, de acuerdo. Justo coincido contigo. No es que el acontecimiento de esta obra haya hecho que cambiáramos, sino que más bien era una preocupación que ya teníamos y que aquí fue una de sus primeras expresiones. Es más como si cuando suceden los cambios ya sucedieron. (Rodríguez y Pardo, Anexo III: 133).

De este modo, pensar en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* como un proceso en el que puede observarse de manera clara la evolución del trabajo y de los intereses de la compañía, resulta de gran interés para comprender su trayectoria artística, ya que, en el largo proceso de producción y representación que experimentó la obra — recordemos que estuvo en escena durante más de tres años y que dio lugar a tres versiones diferentes—, encontramos la convivencia entre la búsqueda de perfeccionamiento de

mecanismos ya presentes en obras anteriores —como *El rumor del incendio* (2010), especialmente, en referencia al acceso a la historia nacional a partir de una historia personal, al uso de la (auto)biografía y a la creación del archivo personal y artístico— y la aproximación a recursos que se emplearán en obras posteriores —como la experimentación con los límites entre realidad y ficción—:

Siento que fue un proyecto donde llevamos todo lo que pudimos a muchos lugares y teníamos mucha confusión, pero a la vez creo que nos quitamos muchas dudas de hasta donde se podían llevar las cosas, de qué era bueno, de qué funcionaba, de qué no funcionaba tanto. Yo así lo siento. Fue un proceso de mucho aprendizaje, aunque eso siempre se dice, pero en esta ocasión lo digo de verdad, es por eso que hicimos tantas versiones. (RODRÍGUEZ, Anexo III: 138).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARREIRO, Francisco en AGENCIA SUBVERSIONES, *Entrevista a Lagartijas Tiradas al Sol*, Youtube, 2014. Consultado [22/04/2021]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-1W1dMb23cc>
- BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- BERNECKER, Walther L.; JAFFÉ, Verónica. “El aniversario del “descubrimiento” de América en el conflicto de opiniones”, *Ibero-amerikanisches Archiv*, 1992, vol. 18, no 3/4, p. 501-520.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- BROWNELL, Pamela, “Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile”. *Latin American Theatre Review*, 2018, vol. 52, no 1, p. 43-64.
- BURKE, Peter, *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los Annales 1929-1984*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- COMPTON, Timothy, “Historia e historiadores en el teatro mexicano”. *Revista de la Universidad de México*, 2004, nº 5, p. 65-71.
- DE CERTEAU, Michel, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.
- FLOECK, Wilfried, *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*, Georg Olms Verlag, Zürich, 2008.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (dir.), *Análisis de la dramaturgia mexicana actual*, Madrid, Ediciones Antígona, 2019.
- GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* [publicación de blog], 2013. [Fecha de consulta: 29/01/2021]. En línea: <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/derretire-con-un-cerillo-la-nieve-de-un-volcan-proyecto-pri/>
- LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL, Ficha escénica Lázaro [publicación web], 2021. [Fecha de consulta: 24/03/2021]. En línea: <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/lazaro/>
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro Posdramático*, México, CENDEAC, 2013.

- LEÑERO, Vicente en CANAL 22, *Vicente Leñero. La construcción de una obra*, Youtube, 2016. Consultado [17/04/2021]. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=H_JrST5KaiE
- LEÑERO, Vicente, *Teatro documental*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- MARTIN, Carol, *Theatre of the Real*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2013.
- MATUTE, Álvaro, *La revolución mexicana: actores, escenarios y acciones: vida cultural y política, 1901-1929*, Océano, 2013.
- MAYORGA, Juan, “El dramaturgo como historiador”, *50 años de teatro contemporáneo: temáticas y autores*, 1999, p. 141-151.
- MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo De Cultura Económica, 1993.
- MEYRAN, Daniel, “El teatro como modelo de lectura de la historia: el caso del teatro mexicano visto desde Francia”. *Anuario de Literatura Dramática y Teatro*, 2008, vol. 1, pp. 75-82.
- MIRANDA ROCAMORA, María, “Entrevista a Lázaro Gabino Rodríguez de Lagartijas Tiradas al Sol”, *Latin American Theatre Review*, nº54.2, Spring 2021, p. 5-10.
- ORTIZ, Rubén, *Escena expandida Teatralidades del siglo XXI*, México, EDUCAL, 2016.
- PARDO, Luisa en GOETHE INSTITUT PERU, *Reapropiación de la Historia, con Luisa Pardo (México)*, Youtube, 2017. Consultado [20/04/2021]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=gVkEOfe0zqI>
- PARDO, Luisa, CREADORES UNAM, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, Vídeo en web, 20 de octubre de 2013. Consultado [22/04/2021]. En línea: <https://www.creadores.unam.mx/video/derretire-con-un-cerillo-la-nieve-de-un-volcan/>
- PARDO, Luisa; RODRÍGUEZ, Lázaro G.; RENJIFO, Fernando en EL LUGAR SIN LÍMITES, *Vermú con Luisa Pardo, Gabino Rodríguez y Fernando Renjifo*, Youtube, 2016. Consultado [20/03/2021]. En línea: <https://youtu.be/BMRcaBPgv6M>
- POPOVA, Elvira, *La dramaturgia mexicana de inicios del siglo XXI: de nuevas escrituras, narraciones y otras particularidades*, Acotaciones: revista de Investigación y creación teatral, 2017, no 39, p. 15-38.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- RODRÍGUEZ HERERA, Raúl Ángel Valentín, *El teatro documento mexicano en la actualidad: influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas*

- de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al Sol, Universidad Complutense, Madrid, 2019.
- RODRÍGUEZ, Lázaro Gabino, *Disputar la realidad. Ficciones radicales en los linderos del campo de lo artístico*, Conferencia magistral en Cátedra Ingrid Bergman, 1 de julio de 2021.
- RUIZ, Mónica, “Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX” en Carmen Alemany y Eva Valero, coords., *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial. América sin nombre*, nº5-6, 2004, pp. 208-2015.
- SABUGAL Paz, Paulina, “Teatro Documental: entre la realidad y la ficción”, *Investigación Teatral*, 2017, vol. 7, no 10-11, p. 111-29.
- SALCEDO, Hugo, “El teatro documento en México”. *Acotaciones, Revista de Investigación y Creación Teatral*, nº 37, 2016, p.97-116.
- SÁNCHEZ, José A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor, 2007.
- SÁNCHEZ, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- SANCHIS SINISTERRA, “Narraturgia” en *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº26, 2006, p. 19-26.
- SANCHÍS, Víctor, “De Tlatelolco a Tlatelolco: reinterpretaciones del 2 de octubre en el teatro mexicano contemporáneo” en *América Latina y Europa: Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, Visor, 2015. p. 107-120.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, *Dramaturgia mexicana: fundación y herencia*. UDG, 2006.
- VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel, “La memoria a escena: el giro performativo en la representación teatral de la historia mexicana contemporánea.” en Daniel Nemrava y Jorge Locane ed., *Experiencias límite en la ficción latinoamericana:(literatura, cine y teatro)*, Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2019, p. 277-288.
- VILLEGAS, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books, 1991.
- VILLEGAS, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, California, Ediciones de GESTOS, 2000.
- WARD, Julie Ann, *A Shared Truth: The Theater of Lagartijas Tiradas Al Sol*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2019.
- WARD, Julie Ann. “Vivisección de la verdad: Las responsabilidades de lo real en la cultura contemporánea” en *Lagartijas tiradas al sol web*. Disponible en:

<http://lagartijastiradasalsol.com/en/seccion/textos/> [fecha de consulta:
22/03/2021]

WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003.

7. EDICIÓN DE TEXTO

Proyecto PRI

**DERRETIRÉ CON UN CERILLO
LA NIEVE DE UN VOLCÁN**

una creación de Lagartijas Tiradas al Sol

Edición a cargo de

María Miranda

© Del texto: Lagartijas tiradas al sol

© De esta maqueta y edición: María del Pilar Miranda Rocamora

7.1. CRITERIOS DE EDICIÓN _____ **5**

7.2. DERRETIRÉ CON UN CERILLO LA NIEVE DE UN VOLCÁN _____ **8**

ESCENA I	12
ESCENA II	14
ESCENA III	16
ESCENA IV	20
ESCENA V	25
ESCENA VI	29
ESCENA VII	32
ESCENA VIII	33
ESCENA IX	35
ESCENA X	38
ESCENA XI	39
ESCENA XII	40
ESCENA XIII	42
ESCENA XIV	43
ESCENA XV	45
ESCENA XVI	47
ESCENA XVII	49
ESCENA XVIII	52
ESCENA XIX	56
ESCENA XX	58
ESCENA XXI	59
ESCENA XXII	60
ESCENA XXIII	65
ESCENA XXIV	69
ESCENA XXV	71
ESCENA XXVI	78
ESCENA XXVII	80
ESCENA XXVIII	82
ESCENA XXIX	85
ESCENA XXX	87
ESCENA FINAL	89

7.3. APÉNDICE _____ **90**

7.3.1. ANEXO I: MATERIALES PROYECTADOS	90
7.3.2. ANEXO II: PLANO DE LUCES PARA LA VERSIÓN 2	124
7.3.3. ANEXO III: ENTREVISTA A LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL	127

7.1. CRITERIOS DE EDICIÓN

Como apuntábamos anteriormente, la presente edición constituye la única edición publicada hasta la fecha de la obra *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. De este modo, esta edición crítica se ha realizado a partir del cotejo de los dos testimonios disponibles, a los que nos referiremos como texto de trabajo, guion dramático o variante *G* y texto teatral o variante *T*¹. Nuestro objetivo ha sido el de facilitarle al lector la versión dramática de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, pero, a su vez, permitirle el acceso al proceso de construcción del texto dramático.

Si bien el hecho de no haber asistido a la representación en vivo de la obra y de disponer de una única grabación de la puesta en escena puede parecer limitante para la realización de nuestro estudio. Debemos tener en cuenta que el texto fijado para nuestra edición es el procedente de la representación teatral que la compañía ha puesto a disposición del público general para su visualización². Además, con el objetivo de subsanar estas posibles deficiencias, hemos contado en todo momento con la aprobación de los autores, quienes nos han aportado información indispensable acerca del proceso creativo de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

Así, la realización de esta edición, como apuntábamos anteriormente, ha implicado la construcción de un texto dramático, hasta el momento inexistente, a partir del guion dramático o texto de trabajo —clasificado bajo la tipología de texto (a) en el apartado 4.1— y la representación teatral de la obra o texto espectacular —clasificado bajo la tipología de texto (b)—.

De este modo, para la construcción del texto principal³, hemos contado con los textos pertenecientes al guion dramático o variante *G* y al texto teatral o variante *T*. Dado que el texto presente en la variante *R* supone la síntesis de los procesos creativos llevados a cabo por la compañía para la creación de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*,

¹ Las siglas empleadas en el aparato crítico para denominar los testimonios cotejados son las siguientes:
G Guion dramático o texto de trabajo: Ciudad de México, Archivo privado de Lagartijas tiradas al sol, mecanuscrito, 2013.

T Texto teatral o espectacular: Vimeo, Lagartijas tiradas al sol, grabación de la representación teatral (UNAM, 2014).

² Disponible en: <https://vimeo.com/user12996723> [Fecha de consulta: 26/02/2021]

³ Para explicar los criterios de edición empleados en la presente edición, haremos uso de la tipología establecida por Ingarden (en VILLEGAS, 1991: 6), quien, como ya hemos indicado, distingue entre texto principal y texto secundario.

se ha decidido fijar el texto teatral (variante *T*), pero añadiendo en nota a pie la variante procedente del texto de trabajo (variante *G*). Así, hemos situado en las notas a pie de la izquierda, la versión fijada del texto *T* junto a la variante *G*, con el objetivo de que el lector pueda acceder a la totalidad del proceso de creación de la obra que está leyendo.

Sin embargo, en lo que respecta a la estructura de la obra se ha mantenido la distribución por escenas fijada en el guion de trabajo, así como los títulos que constaban en este.

En lo referente a la fijación del texto secundario, cabe señalar que todas las acotaciones son nuestras y han sido realizadas a partir de la puesta en escena, es decir, la variante *T*. El texto de trabajo presentaba como acotaciones únicamente la identificación de materiales como pertenecientes a diapositivas o a vídeos proyectados, pero no contaba con ninguna indicación acerca de la puesta en escena de estos elementos. Por ello, tomando en cuenta el marcado carácter visual de los textos de naturaleza dramática, hemos considerado que lo más apropiado era prescindir de estas anotaciones —que constituían meros apuntes acerca de la naturaleza de los materiales empleados—, añadiendo en su lugar tanto las indicaciones de proyección de distintos elementos, como las descripciones de la imagen y del audio.

Así, todo el texto secundario aparece en cursiva, pues es fruto de la descripción de la puesta en escena que nosotros mismos, con la aprobación de los autores, hemos realizado. De este modo, tal y como señala Villegas (2000: 106), para configurar el texto dramático ha sido necesario construir un nuevo discurso —por él denominado “discurso del dramaturgo ficticio”— que recoge todos los signos y códigos que entran en juego en escena y los pone, verbalmente, a disposición del lector, permitiéndole visualizar el mundo dramático y posibilitando, así, su comprensión.

Asimismo, debido a la importancia de los elementos audiovisuales en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, se han añadido las transcripciones de los audios y los fragmentos de las canciones que aparecen en escena. Además, se ha añadido, en el caso de las reproducciones de material histórico, junto a la acotación correspondiente y entre corchetes [], el nombre de la persona que pronuncia el discurso y, en el caso de las canciones, una nota a pie en la que se detalla la procedencia de la música empleada.

También se incluye un anexo final en el que el lector podrá encontrar las distintas imágenes que, a lo largo de la representación teatral, van siendo proyectadas.

De este modo, observamos cómo en la presente edición se manejan dos tipos de notas: unas referidas a las versiones del texto y otras cuyo contenido es cultural. En la elaboración de la edición se decidió incluir ambos tipos de notas en el pie de página, pues consideramos que, de este modo, se facilitaba el acceso a la información. Así, el lector podrá encontrar a la izquierda del pie de página las notas referentes a las versiones textuales y, a la derecha, las notas referentes a contenidos culturales.

Estas notas culturales resultan fundamentales para la edición elaborada, ya que, como señala Villegas: “todo lector, para poder descifrar, leer un texto dramático con sentido, requiere estar familiarizado con los sistemas de códigos” (2000: 94) que el productor del texto emplea. Dado que nuestra edición se dirige a un lector español no especializado, las notas ecdóticas se revelan como necesarias para completar su competencia cultural y la comprensión de la obra teatral. Por esta razón, se han añadido notas para explicar los términos que aluden a lugares, personas o instituciones cuya mención contiene un significado implícito, así como otras que profundizan en algunos capítulos de la historia mexicana.

En referencia a ello, también cabe señalar que las variantes léxicas presentes en el texto pertenecen al español de México, por lo que en el caso de voces como “vídeo/video” o “controversial/controvertido”, se ha optado por mantener la voz americana, ya que consideramos que no dificultan la comprensión del lector español y mantienen nuestro objetivo de ofrecer el texto más cercano al original.

7.2. DERRETIRÉ CON UN CERILLO LA NIEVE DE UN VOLCÁN

La obra presenta dos bloques bien diferenciados: historia personal e historia nacional. Esta diferencia se marca mediante el cambio de luces⁴. Para la historia de Natalia, se empleará una luz amarilla, con focos laterales y luz cenital, que permitirá ver el decorado del techo, cubierto por completo de plantas. Para la historia política del PRI, se empleará únicamente una luz central, menos cálida, que ocultará el decorado superior.

INTRODUCCIÓN

Negro. Silencio. Sobre pantalla, situada al fondo del escenario, puede leerse el texto.

(Texto proyectado.)

Nunca estuvimos preparados para hacer lo que quisimos hacer.

Confundimos lo banal con lo importante.

Nos herimos sin querer.

Imaginamos que habíamos hecho cosas que no hicimos.

No supimos hablar del dolor.

Nos dimos demasiada importancia.

Creímos con una fe heredada.

Llegamos a conclusiones equivocadas.

Fuimos proyectos.

No cambiamos la vida ni tuvimos nuestra propia vida.

No defendimos las ideas en la que dijimos creer.

Nunca nos dijimos toda la verdad. Fuimos infieles.

Nos fueron infieles.

Nos acomodamos.

Fuimos todo lo que no quisimos ser durante todos estos años y no podemos más.

⁴ El plano de luces utilizado para la representación de la presente versión de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* se encuentra en el Anexo III.

El escenario se ilumina (todas las luces se encienden). Todo el material de la obra está dispuesto sobre él: tres sillas en el centro del escenario; tres sillas en la parte izquierda; tres sillas y una mesa en la parte derecha. También los tres actores están en escena: G. sentado en la silla central de la parte izquierda; L. y B. sentados frente a frente, en la mesa de la derecha.

G. (*De pie, con el libro de La Revolución Institucional de Natalia Valdez en las manos, se dirige al público.*)⁵ El 15 de marzo de 2012 encontramos, en la biblioteca Carlos Fuentes de la ciudad de Xalapa, un libro que cambió el contenido de esta obra: *La Revolución Institucional* de Natalia Valdez Tejeda. Nunca habíamos escuchado nada sobre este libro ni sobre su autora, a pesar de que llevábamos casi veinte meses recopilando material sobre el PRI.⁶ En la biblioteca, no sabían mucho. Buscamos en internet y no encontramos nada. Al reverso del libro, está escrita una dirección. Entonces, fuimos a Alvarado, Veracruz. La editorial era una casa muy pequeña. Ahí, nos dieron un teléfono.

⁵ *om.(omisit) T:* A partir del mes de mayo de 2012, miles de jóvenes salimos a las calles y tomamos las redes sociales contra un candidato y su partido: Enrique Peña Nieto, candidato a la presidencia de México por parte del Partido Revolucionario Institucional, PRI. / Las elecciones serían en julio y los sondeos indicaban que, después de doce años de alternancia, el PRI regresaría a la presidencia. La consigna era evitarlo. En medio de aquellas protestas nos preguntamos: ¿qué sabíamos nosotros sobre el partido?, ¿qué tanto decir lo que decíamos era repetir lo que habíamos oído?, ¿por qué jóvenes que no habíamos vivido nuestra vida política con el PRI en la presidencia lo odiábamos tanto? *G*

⁶ El 15 de marzo de 2012 encontramos en la biblioteca Carlos Fuentes de la ciudad de Xalapa un libro que cambió el contenido de esta obra: *La Revolución Institucional* de Natalia Valdez Tejeda. Nunca habíamos escuchado nada sobre este libro ni sobre su autora, a pesar de que llevábamos casi veinte meses recopilando material sobre el PRI *T:* Luego comenzamos a recopilar materiales, historias, documentos e imágenes sobre el partido. Fue entonces que encontramos un libro en la biblioteca Carlos Fuentes de la ciudad de Xalapa: *La Revolución Institucional* de Natalia Valdez Tejeda. / Nos sorprendió que su visión apelara más a la comprensión de un proceso que a exaltar o denostar al partido. Nunca habíamos escuchado nada sobre el libro ni sobre su autora. *G*

Así, encontramos a América Tejeda, la madre de Natalia. Al parecer, no fuimos los primeros en haberla buscado. 28 de abril del año 2000.⁷

⁷ 28 de abril del año 2000 T: 18 de abril del año 2000
G

ESCENA I
NATALIA. INTERROGATORIO

Luz Natalia. L. y B., sentados frente a frente en la mesa de la derecha, toman unos carteles en los que puede leerse “América” y “CNDH⁸”. Se los cuelgan del cuello.

B. ¿Cuándo fue la última vez que la vio?

L. Hace mucho.

B. ¿Cuánto?

L. Unos cinco años.

B. ¿Cuántos años tiene usted?

L. Setenta y nueve.

B. ¿Dónde vive su hija?

L. En Huandacareo⁹, Michoacán. Llevará unos veinte años allá.

B. ¿Usted siempre ha vivido aquí?

L. No. Nací aquí, crie a mis hijos en la Ciudad de México y, ya ve, volví a vivir aquí.

B. ¿Y su nombre completo es?

L. El de mi hija: Natalia Valdez Te...

B. No, no, el suyo.

L. Ah, Regina América Tejeda Lagos.

B. ¿América?

L. Sí, América.

B. A-M-E-R-I-C-A. (*Anota en un cuaderno mientras deletrea.*) ¿Ha hablado con ella?

L. Hace como seis o siete meses fue la última vez que me marcó.

⁸ Las siglas corresponden a Comisión Nacional de los Derechos Humanos. Este organismo fue creado el 28 de enero de 1992 y es uno de los órganos constitucionales autónomos de México que vela por la protección de los derechos humanos, en especial, ante los abusos cometidos por parte del Estado.

⁹ Pequeña ciudad rural del Estado de Michoacán. Situada al norte de la capital del estado, Morelia, y limítrofe con el lago Cuitzeo.

- B. ¿Y qué le dijo?
- L. Que seguía dando clases.
- B. ¿Qué más?
- L. Que estaba escribiendo un libro, que seguía sin tener pareja...Pues no sé, lo normal¹⁰.
- B. ¿De casualidad le platicó si tenía problemas con alguien?¹¹
- L. No, joven. No me dijo nada...¹²Bueno, en ocasiones anteriores me contó¹³ que tenía problemas con los del sindicato de maestros, pero en esta ocasión no me dijo nada¹⁴.
¿Por qué me pregunta estas cosas? ¿Hay algún problema con Natalia?¹⁵
- B. Su hija Natalia está desaparecida desde el 15 de abril. Ya casi tiene dos semanas. La reportó como desaparecida una maestra de su misma escuela.

¹⁰ Pues no sé, lo normal. *T: om. G*

¹¹ ¿De casualidad le platicó si tenía problemas con alguien? *T: ¿Le contó si tenía problemas con alguien? G.*

¹² No, joven. No me dijo nada... *T: om. G*

¹³ Bueno, en ocasiones anteriores me contó *T: Antes me había dicho G*

¹⁴ pero en esta ocasión no me dijo nada *T: pero no me dijo nada la última vez. G*

¹⁵ ¿Hay algún problema con Natalia? *T: om. G*

ESCENA II

INTRODUCCIÓN POLÍTICA (1910-1928)

Luz política. Videos de la Revolución van alternándose con los párrafos del texto. Suena Serenata mexicana de Luis Cobos¹⁶. Los tres actores cambian de vestuario sobre el escenario.

(*Texto proyectado.*) En 1910, México vivió un levantamiento armado, encabezado por Francisco I Madero, que buscaba terminar con la dictadura de Porfirio Díaz. Su lema fue: “Sufragio efectivo y no reelección”. Aunque, en principio, se constituyó como una lucha contra el orden establecido, con el tiempo, se transformó en una guerra civil. Durante años, las diferentes facciones revolucionarias se disputaron el poder por medio de las armas. Más de un millón de personas murieron en el conflicto.

En 1917 se promulgó la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Fue un acuerdo entre los distintos grupos revolucionarios y fue la primera Constitución de la historia que incluía los Derechos Sociales. En ella, se decretó la no reelección presidencial. Tiempo después, el general sonoreense Álvaro Obregón, con la ayuda del presidente Plutarco Elías Calles, modificó la constitución para reelegirse como presidente y gobernar en el periodo que comprendería los años 1928-1932.

El general revolucionario Álvaro Obregón fue reelecto, traicionando, así, el principio de no reelección, pero meses antes de tomar de nuevo la presidencia, Obregón fue asesinado por el joven José de León Toral en el restaurante “La Bombilla”, al sur de la Ciudad de México. El 1 de septiembre de 1928, el presidente Calles pronunció su último informe de Gobierno:

Los tres actores, vestidos con chaqueta de traje, se colocan en el centro del escenario. G. y L. sostienen una bandera mexicana de gran tamaño y, con ella, cubren el fondo del escenario. Delante de ellos, se coloca B., ataviado con la banda presidencial de México y sosteniendo ante su rostro una fotografía de

¹⁶ “Serenata Mexicana” es la quinta canción del álbum musical *Mexicano* (1984) que Luis Cobos graba con la Royal Philharmonic Orchestra. Se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=y0iw9AVT3yc>

Plutarco Elías Calles. Sobre la pantalla se proyectan imágenes del discurso del presidente Calles el 1º de septiembre de 1928.

- B. “La desaparición del presidente electo ha sido una pérdida irreparable que deja al país en una situación particularmente difícil. Quizá, por primera vez en su historia, México carece de caudillos y debe permitir orientar, definitivamente, la política del país por rumbos de una verdadera vida institucional, procurando pasar, de una vez por todas, de la condición histórica de país de un hombre a la de nación de instituciones y leyes.”.

ESCENA III
CONVENCIÓN CONSTITUYENTE

Luz política. G. y L. colocan la bandera mexicana en el suelo del proscenio. Los tres actores se colocan de pie, delante de las tres sillas centrales. G. toma un cartel con el rostro de Emilio Portes Gil, B. con el de Calles y L. con el de Abelardo Rodríguez. Sobre la pantalla, se proyectan imágenes de la convención constituyente.

G. B. L.: *(Cantando y bailando.)*

“Y ándele y ‘ora sí, ya se le hizo lo que quería
Su madre y padre se fueron para el real de Mapimí, sí, sí
Y ándele vamos platicando y ‘ora que hubo este lugar
Contésteme y dígame algo, y ‘ora que la saque a bailar, sí, sí
Si usted me quisiera a mí como yo la quiero a usted
Recuerde que yo la ame con frenesí, sí, sí
Platíqueme joven adorada, pero dígame que si
Su padre es jefe de Jornada del Real del Mapimí, sí, sí
Si usted me quisiera a mí, como yo la quiero a usted
Recuerde que yo la ame con frenesí, si, si
Desde mañana y en adelante
Estaremos solos, platicaremos
Sí, señorita, platicaremos
Antes que vayan a estar escuchando por ahí”¹⁷

¹⁷ La canción que los actores cantan y bailan es *Ándele y ‘ora sí, Canción Cardenche (Durango/Coahuila)* de Los flokloristas perteneciente al álbum *México*, 2006. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=CxYr3PDbw3E>

Es la única canción cantada por los propios actores durante la obra y esto se debe a que la canción cardenche se caracteriza por el uso de la voz como único instrumento musical en la composición.

B. y L. se sientan, sosteniendo los carteles con los rostros de: Plutarco Elías Calles y Abelardo Rodríguez. G. permanece en pie, sosteniendo el cartel con el rostro de Emilio Portes Gil.

G. Bienvenidos a la Convención Constituyente del Partido Nacional Revolucionario¹⁸.

G. se sienta y, a los carteles que llevan los actores, se unen los rostros de Aarón Sáenz y Pascual Ortiz Rubio.

G. Desde principios de 1929, el Comité Organizador invitó a todos los partidos, agrupaciones y organizaciones políticas de tendencia revolucionaria a unirse, a fin de fundar el Partido Nacional Revolucionario, PNR.

El partido ha sido ideado por el expresidente Calles como medida para evitar una nueva revuelta. A él, cedo la palabra:

B. *(Llevando el cartel de Calles al frente.)* “Compañeros: sabemos que, de hoy en adelante, debemos mantener una disciplina que dé sostén al orden creado por el triunfo de la Revolución Mexicana, y definir y consolidar, cada día más, la doctrina y las conquistas de la Revolución. Para eso estamos aquí. Nuestros principales objetivos en estos días serán formar oficialmente el partido y designar a nuestro primer candidato a la presidencia de la República”.

G. *(Llevando el cartel de Emilio Portes Gil al frente.)* Lucharán por la candidatura el obregonista Aarón Sáenz *(L. alza el cartel con su rostro.)* y el licenciado Pascual Ortiz Rubio *(G. alza el cartel con su rostro.)* Procedamos a la votación.

En ese momento, me informaron que cincuenta generales partidarios de Sáenz estaban afuera del recinto, pidiendo entrar para ejercer su voto.

B. *(Llevando el cartel de Calles al frente.)* En ese momento, ordené que les impidieran el paso.

G. La votación nos dice que el primer candidato a la presidencia de México por parte del recién conformado Partido Nacional Revolucionario es... Don Pascual Ortiz Rubio...

¹⁸ También llamada Convención Constitutiva, fue convocada el 5 de enero de 1929 y se celebró el 5 de marzo de ese mismo año en Querétaro.

*B., con el cartel de Calles pegado al rostro, aplaude exageradamente. Gritos.
Los carteles con el resto de los candidatos son retirados.*

L. Al enterarse de lo sucedido en la Convención, aquellos cincuenta generales a los que se les impidió el paso se levantaron en armas. Proclamaron¹⁹ el Plan de Hermosillo, donde exhortaban al pueblo a sublevarse contra el Gobierno. Sin embargo, el expresidente Calles fue nombrado secretario de Guerra y Marina y la rebelión fue inmediatamente controlada.

B. y L. se marchan de la escena.

G. Aunque²⁰ el triunfo de Pascual Ortiz Rubio estaba asegurado, pues tenía el apoyo del aparato estatal²¹, era natural que se hiciera la campaña política, por dar al país la impresión de pugna democrática.

(Texto proyectado.) Ortiz Rubio ganó con el 93.3 % de los votos.

B. *(Se quita la banda presidencial y la coloca en la silla central. De pie, detrás de la silla, sosteniendo el cartel de Pascual Ortiz Rubio.)* Pero el 5 de febrero de 1930, el joven Daniel Flores caminó entre la multitud expectante, se acercó al automóvil presidencial, que se dirigía lentamente²² a Palacio Nacional²³, y realizó seis detonaciones muy cerca de donde se encontraba el nuevo presidente.

G. Don Pascual quedó seriamente lesionado y se mantuvo inmovilizado durante varias semanas, generando²⁴ un vacío de autoridad que fue llenado por el general²⁵ Calles. Tiempo después, Don Pascual renunció definitivamente²⁶ a la presidencia. Dicen que no

¹⁹ Proclamaron *T*: Publicaron *G*

²⁰ Aunque *T*: *om.* *G*

²¹ *om.* *T*: aún así *G*

²² Lentamente *T*: *om.* *G*

²³ Situado en el centro histórico de la Ciudad de México, el Palacio Nacional es la sede del Poder Ejecutivo Federal de México.

²⁴ generando *T*: lo que provocó *G*

²⁵ general *T*: expresidente *G*

²⁶ definitivamente *T*: *om.* *G*

soportaba la intromisión de Calles²⁷ en sus decisiones. El sucesor fue el licenciado Abelardo Rodríguez, quien asumió el cargo por los dos años restantes. (*B. coloca el cartel con el rostro de Abelardo Rodríguez sobre el de Pascual Ortiz Rubio.*) Sin embargo, era bien sabido que, como cantaba el dicho popular: “Aquí vive el presidente, pero el que manda vive ahí enfrente”²⁸. (*B. coloca el cartel con el rostro de Calles sobre el de Abelardo Rodríguez.*)

²⁷ de Calles *T*: del general Calles *G*

²⁸ Aunque el mandato de Plutarco Elías Calles había concluido en 1928, el expresidente siguió influyendo en las decisiones de la República durante los mandatos de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo Rodríguez y la primera etapa de Lázaro Cárdenas. Esta realidad, conocida por el pueblo mexicano, dio origen a la famosa cita.

ESCENA IV
NATALIA. FAMILIA 1

Luz Natalia. Suena la marcha fúnebre Último viaje, del compositor Aureliano Reyes²⁹. G. y L. recogen la bandera mexicana. B. retira los carteles y la banda presidencial de la silla central. Los actores se quitan las chaquetas y se colocan en los cuellos unos carteles: “América”, “David”, “José”. L. aproxima una de las tres sillas centrales a la mitad del escenario. G. y B. están sentados en la mesa de la derecha.

L. AMÉRICA. Mi hija³⁰ Natalia nació la noche del 15 de julio de 1945. Nació en nuestra casa, en la Ciudad de México, en el número 57 de la calle Orlando³¹. Recuerdo que esa noche³² llovió toda la noche. Fue la primera lluvia fuerte después³³ de un año de sequía. Con Natalia en los brazos, ya en la mañana³⁴, vi por la ventana que todo estaba encharcado y que los niños jugaban en esos charcos como si fueran albercas. Mi marido³⁵ y yo tuvimos tres hijos. David, que nació un año antes que Natalia, Natalia, y José, que nació dos años después. Pero cuando nació Natalia, Mario se puso muy

²⁹ La escena se inicia con la marcha fúnebre *Último viaje*, compuesta Aureliano Reyes. Se trata de una composición musical fúnebre perteneciente al folklore mixe, es decir, el propio de los pueblos indígenas de la zona de Oaxaca, por lo que la composición tiene muchas similitudes con el vals oaxaqueño. En este caso, la grabación utilizada es la interpretada por la Banda Filarmónica Municipal de Totontepec Villa de Morelos, que se encuentra disponible en: <https://soundcloud.com/es-titos/ultimo-viaje>

³⁰ Mi hija T: om. G

³¹ Se trata de una información ficticia, pues la calle no existe en el callejero actual de la Ciudad de México.

³² Recuerdo que esa noche T: om. G

³³ después T: om. G

³⁴ Con Natalia en los brazos, ya en la mañana, T: A
la mañana siguiente, con mi hija en brazos, G

³⁵ Mi marido T: Mario (mi marido) G

contento³⁶. Me acuerdo que hizo una fiesta... y esa fiesta duró tres días. Y los tres días Mario estuvo borracho³⁷. Lloraba de emoción, decía que³⁸ era igualita a él. Yo creo que el Mario hubiera preferido tener sólo hijas.

B. DAVID. Cuando mi hermana³⁹ Natalia tenía cinco años se enfermó. Estuvo en cama con fiebre durante varios días. Después, me contó que soñó que caminaba en un desierto y tenía mucha sed y gritaba por agua. (*G., mientras tanto, va echando agua en un vasito.*) Entonces, empezaba a tomar agua con sabor a tierra y sentía que alguien le acariciaba el cabello⁴⁰. Cuando abrió los ojos, estaba mi madre con un vasito de agua en la mano, sentada al lado de su cama.

G. JOSÉ. (*Termina de beber agua y da un golpe al dejar el vaso en la mesa.*) Natalia era muy especial. Cuando estabas con ella te daba la sensación de que era algo más, tenía una especie de misterio a su alrededor. Ella era muy estudiosa⁴¹. Ese gusto no sé de dónde lo sacó porque David y yo fuimos lo contrario. (*Muestra al público una foto de la familia.*)⁴² Era muy necia. Cuando la regañaban, se pegaba ella solita⁴³ en la cabeza⁴⁴. Se pegaba porque no le gustaba que nadie le dijera⁴⁵ cómo tenía que hacer las cosas. (*G. finge pegarse en la cabeza con la mesa mientras reproduce el ruido de los golpes con el pie. Cesan los golpes y la música.*)

³⁶ Pero cuando nació Natalia, Mario se puso muy contento *T*: Mario se puso muy contento cuando nació Natalia, *G*

³⁷ y esa fiesta duró tres días. Y, los tres días, Mario estuvo borracho, *T*: y Mario estuvo borracho tres días seguidos, *G*

³⁸ la niña *T*: om. *G*

³⁹ mi hermana *T*: om. *G*

⁴⁰ cabello *T*: pelo *G*

⁴¹ Ella era muy estudiosa. *T*: Desde chiquita fue muy estudiosa *G*

⁴² om. *T*: Mi hermana no dejaba que las cosas se fueran al ahí se van *G*

⁴³ ella solita *T*: om. *G*

⁴⁴ om. *T*: mucho rato *G*

⁴⁵ nadie le dijera *T*: le dijieran *G*

- L. AMÉRICA. Mi niña se nos perdió a los seis años. Estábamos comprando cositas⁴⁶ en La Merced⁴⁷ y, de repente, ya no la vimos. La buscamos desesperados por todo el mercado, pero no la encontrábamos⁴⁸. Después de algunas horas, yo, con los dos chiquitos, David y José, me regresé a la casa y Mario se quedó buscando la niña con ayuda de dos policías⁴⁹. Cuando llegamos a la casa, Natalia ya estaba ahí, sentada afuera, en la banqueta. Nos dijo: “¡Qué bueno que llegaron! Pensé que se habían perdido y que no sabían cómo regresar”.
- B. DAVID (*Se pone en pie y se saca el cartel.*) Todo cambió cuando pasó lo de Mario, mi padre⁵⁰. Un vecino nos platicó⁵¹ que Mario entró a la casa sangrando del brazo izquierdo⁵², con un paquete más o menos de este tamaño en sus manos. (*Toma una caja roja que emula el paquete.*) Entró apurado. (*Se echa agua en la cara con un difusor.*) Dijo el vecino que, al poco rato, se acercó a la casa a ver si podía ayudar a Mario. La puerta estaba abierta. En el piso, había gotas de sangre. (*G. mima la acción del vecino. Después regresa y se sienta en su silla.*) En medio de la sala, estaba Natalia, que tendría más o menos⁵³ unos once años, y Mario estaba arrodillado frente a ella.
- B. MARIO. (*Se arrodilla ante Natalia con el paquete rojo en las manos. Grita.*) Prométemelo. Prométemelo.
- L. NATALIA. (*Sentada en la silla. Se agita nerviosa.*) Sí, sí, te lo prometo.
- B. MARIO. Nunca a nadie.

⁴⁶ cositas *T: om. G*

⁴⁷ Se refiere al Mercado de la Merced, situado en el centro histórico de la Ciudad de México, en el barrio de la Merced. Es uno de los mercados más grandes de la ciudad, famoso por vender productos tradicionales.

⁴⁸ encontrábamos *T: encontramos G*

⁴⁹ Después de algunas horas, yo, con los dos chiquitos, David y José, me regresé a la casa y Mario se quedó buscando a la niña con ayuda de dos policías. *T: Volví a la casa con mis niños, David y José, mientras Mario la seguía buscando con ayuda de dos policías. G*

⁵⁰ padre *T: papá G*

⁵¹ un vecino nos platicó *T: nos contó un vecino G*

⁵² izquierdo *T: om. G*

⁵³ más o menos *T: om. G*

L. NATALIA. Sí.

B. MARIO. ¿Sí qué?

L. NATALIA. Sí te lo prometo.

B. MARIO. Nunca a nadie.

L. NATALIA. Sí. Nunca a nadie, papá⁵⁴.

G. JOSÉ. Se estacionaron varias patrullas en la calle y se bajaron los policías. Mario salió con las manos en alto, pero sin el paquete. (*L. contempla la escena sentada, con el paquete en las manos. B. mantiene las manos en alto y después, se marcha.*) Fue una vecina la que nos dijo que se lo habían llevado preso a Lecumberri⁵⁵. Natalia se pasó tres días llorando por mi papá, seguidos, hasta que se le acabaron las lágrimas. No sé bien⁵⁶ cómo fue, pero, unos días después, un vecino le dijo a mi mamá que él había visto cómo Mario le decía algo a Natalia antes de que se lo llevaran⁵⁷. ⁵⁸Mi mamá la sentó en la mesa de la cocina y nos dijo que nos encerráramos en el cuarto. Pero yo, desde ahí, escuché clarito todo lo que le dijo⁵⁹:

G. se saca el cartel de José. L. se pone en pie.

⁵⁴ papá *T: om. G*

⁵⁵ La cárcel de Lecumberri, inaugurada por Porfirio Díaz el 29 de septiembre de 1900, es popularmente conocida por albergar a presos políticos — especialmente, desde el sexenio de Miguel Alemán—, así como por las pésimas condiciones de vida de los reclusos. Por estas razones, la cárcel de Lecumberri es percibida como el símbolo de la represión estatal.

⁵⁶ bien *T: om. G*

⁵⁷ Pero unos días después un vecino le dijo a mi mamá que él había visto cómo Mario le decía algo a Natalia antes de que se lo llevaran. *T: pero tiempo después un vecino le contó todo a mi mamá... que Mario le había dicho a Natalia algo antes de que se lo llevaran. G*

⁵⁸ *om. T: Ese día G*

⁵⁹ Pero yo desde ahí, escuché clarito todo lo que le dijo *T: Nosotros nos pegamos a la puerta y oímos todo G*

G. AMÉRICA. Natalia, *(con la mano le indica que se aproxime y se sienta frente a ella en la mesa de la derecha, la misma en la que el interrogatorio de la primera escena fue realizado)*, ¿qué te dijo tu papá antes de que se lo llevaran?

L. NATALIA. *(Silencio.)*

G. AMÉRICA. Natalia... dime.

L. NATALIA. No te quiero decir.

G. AMÉRICA. Natalia... dime.

L. NATALIA. No te quiero decir.

Las réplicas alcanzan intensidad y las voces se superponen.

G. AMÉRICA. Natalia... dime.

L. NATALIA. No te quiero decir.

G. AMÉRICA. Natalia... dime.

L. NATALIA. No te quiero decir.

G. AMÉRICA. Natalia... dime.

L. NATALIA. No te quiero decir.

G. AMÉRICA. Natalia... dime.

L. NATALIA. No te quiero decir.

G. AMÉRICA. *(En pie, golpeando la mesa.)* ¡Natalia... dime!

En la misma posición, G. le acerca un micrófono a L., que coge un cuaderno, el diario de Natalia.

ESCENA V

NATALIA. DIARIO DE NATALIA 1

Luz Natalia. Sentada en la silla, L. lee el diario de Natalia usando el micrófono. Mientras lee, G. se marcha y modifica los elementos escénicos. Coloca una de las sillas centrales enfrentadas con las sillas colocadas a la izquierda, donde G. y B. se sientan con los carteles de “David” y “José” colgados del cuello.

L. 15 de octubre de 1956. Mi mamá se enoja todo el tiempo y, como mi papá no está, dice que le cargamos la mano⁶⁰. Dice que Dios la castigó con mi papá, que ojalá a él lo castigue igual. Castigar, castigar, castigar... y, como no quise decir nada, me agarró de los pelos y me metió a la pileta de agua fría y me sacó de los pelos y con el cuero todo mojado me dio de cinturazos y varazos y nalgadas y cachetadas y, entre más me daba, menos hablaba yo. Y me volvió a meter al agua helada. Y David estaba llorando. Y José le decía a mi mamá que ya estaba bueno. Ella, con toda la rabia, seguía y seguía... hasta que se puso a llorar y nos dijo que no entendemos su sufrimiento. Y yo le dije que si mi papá es malo, ella es tonta por querer algo de él. Y luego, vi cómo me miró con ganas de matarme. Y David me protegió. Yo no hubiera querido ser mujer y, si tengo un día un hijo, no quiero que sea mujer.

G. JOSÉ. Mi hermana se fue de noche. Un día, despertamos y ya no estaba.

B. DAVID. A los 15 años se fue de la casa. A mi mamá le recomendaron envolver a San Antonio con una camiseta de Natalia y ponerlo de cabeza, así decían que volvería a la casa.

G. JOSÉ. No sabíamos a dónde se había ido, pero vimos que se había llevado la petaquita café y un poco de su ropa, así que nos pusimos a pensar que se había ido para no volver.

B. DAVID. Mi mamá se sentaba a esperarla en silencio en la mesa del comedor todos los días.

G. JOSÉ. Pasaron más de tres semanas y seguíamos sin saber nada de ella.

⁶⁰ “Cargar la mano: loc. verb. Cobrar más del justo precio por las cosas, o excesivos derechos por un negocio.” (DLE, 2014: en línea). Para el español peninsular, podríamos emplear la expresión equivalente: “tomar el pelo”.

- B. DAVID. Un día, de buenas a primeras, regresó como si no hubiera pasado nada. (*L. se sienta en la silla frente a ellos.*) Se sentó a comer y nos miraba a los ojos, como retándonos. Nadie le preguntó nada.
- L. AMÉRICA. (*Se cuelga del cuello el cartel de “América” y se gira en la silla, para dirigirse al público.*) Después⁶¹, Natalia me contó que se fue a Veracruz y que, un día, estaba en la playa y, en el mar, vio un barco muy grande. Preguntó y le dijeron que ese barco era un buque petrolero y que llevaba el petróleo de Coatzacoalcos⁶² a las refinerías. Me⁶³ dijo que se quedó viendo el barco hasta que anocheció, que se fue a dormir y que, cuando regresó en la mañana, el barco ya no estaba. Me dijo: “eso fue lo más bonito que vi en todo⁶⁴ el viaje: un barco gigante flotando en la mitad del⁶⁵ mar”.
- G. JOSÉ. Al día siguiente, yo⁶⁶ vi cómo mi mamá desarrolló el santo y lo volvió a poner en la repisa⁶⁷, de pie.
- B. ÚRSULA. (*B. se cuelga un cartel con Úrsula en el cuello y se coloca en mitad del escenario. Se dirige al público.*) Natalia y yo⁶⁸ estuvimos juntas en la Normal⁶⁹,

⁶¹ Después *T: om. G*

⁶²Situado en el golfo de México, el puerto de Coatzacoalcos, en Veracruz, es uno de los puertos más activos del país, gracias a su situación estratégica. El tráfico de petróleo y de productos derivados constituyen una de las actividades más importantes del puerto. El desarrollo de la industria petrolera generó un gran impacto en la economía del Estado de Veracruz que, actualmente, enfrenta, como uno de sus mayores problemas, la gestión de los residuos derivados de su explotación.

⁶³ Me *T: om. G*

⁶⁴ todo *T: om. G*

⁶⁵ la mitad de *T: om. G*

⁶⁶ yo *T: om. G*

⁶⁷ en la repisa *T: om. G*

⁶⁸ Natalia y yo *T: om. G*

⁶⁹ Las Escuelas Normales son instituciones educativas donde se imparte la licenciatura de magisterio. Tienen una marcada tradición revolucionaria, ya que, en su origen, fueron pensadas para dar acceso educativo a los niños de zonas rurales y campesinas. Ante la última reforma educativa de Peña Nieto, en 2013, los sindicatos normalistas desempeñaron un papel fundamental en la oposición a la reforma, que, sin embargo, no pudieron detener. Asimismo, la mención a la

estudiamos para ser maestras. Natalia⁷⁰ siempre fue una excelente estudiante. Yo creo que por eso le perdonaban su comportamiento inapropiado. Era muy rebelde, tenía problemas con las figuras de autoridad y estaba en desacuerdo con muchas de las políticas de la escuela. Natalia⁷¹ era muy divertida y tenía un humor negro bastante agudo. Siempre parecía que tenía el control de todas⁷² las situaciones, siempre⁷³. Hasta que conoció a Jorge.

G. JORGE. (*Sentado en una de las sillas de la izquierda, se coloca un sombrero, un cartel de "Jorge" y se estira en la silla.*) Yo la vi y me enamoré. La conocí y ella traía un vestido blanco y se había peinado con una coleta. Tenía unos ojos preciosos. La saqué a bailar y bailamos. La invité a comer. En esa época jugábamos dominó y ella empezó a ir a las reuniones y a jugar conmigo y era bellísima. Y yo la veía y la veía, pero no me atrevía a decirle nada. Hasta que un día, caminando por la calle se volteó y me dijo:

L. se pone en pie y rápidamente G. también lo hace.

L. NATALIA. ¿Qué?

G. JORGE. ¿De?

L. NATALIA. Pues⁷⁴, no sé... ¿Tú y yo tenemos algo?

G. JORGE. Pues⁷⁵ sí

L. NATALIA. ¿Y sí o no?

G. JORGE. Pues yo digo que sí.

L. NATALIA. ¿Sí?

G. JORGE. ¿Tú?

Normal también evoca uno de los crímenes de Estado más graves de la historia reciente mexicana: la desaparición forzada de los cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, el 27 de septiembre de 2014, durante el mandato del presidente priista Enrique Peña Nieto.

⁷⁰ Natalia T: om. G

⁷¹ Natalia T: Lo que sí es que G

⁷² todas T: om. G

⁷³ siempre T: om. G

⁷⁴ pues T: om. G

⁷⁵ pues T: om. G

L. NATALIA. También que sí.

G. JORGE. Pero, ¿qué sí?

L. NATALIA. Pues yo estoy pensando en algo, ¿y tú?

L. NATALIA. Yo también.

L. se sienta. G. permanece de pie.

G. JORGE. Ese día nos metimos a un hotel y fue una noche inmensa, larguísima. Duró varios días.

L. NATALIA. Es la primera vez que, estando desnuda frente a alguien, me siento feliz.

B. ÚRSULA (*Enseñando una fotografía familiar.*) Natalia se casó con Jorge en 1970. Su familia le organizó la boda más espléndida que se pudo permitir.

ESCENA VI
EXILIO CALLES

Luz política. Suena un son huasteco interpretado con quijada de burro⁷⁶. Mientras pasan las proyecciones, los actores cambian de vestuario, colocan el retrato del presidente Cárdenas en el centro de la escena y llevan la mesa de la izquierda y tres sillas también al centro.

(Texto proyectado.) El general revolucionario Lázaro Cárdenas fue postulado como candidato presidencial. Se había acercado a las masas obreras y campesinas siendo gobernador de Michoacán, secretario de Gobernación y presidente del PNR. Durante su campaña electoral, recorrió casi todo el país y realizó el primer Plan Sexenal, como intento por definir un proyecto de Gobierno. Ganó la elección con el 98.1% del sufragio total.

(Proyección video Cárdenas.)

(Audio del video.) [Cárdenas:] “Momentos antes de asumir la Presidencia de la República, mi señora y yo enviamos a todos los elementos revolucionarios del país nuestro más cariñoso saludo.” [Primera dama, al bebe que sujeta en brazos:] “Sin llorar, sin llorar...”

L., G. y B. están sentados en el centro del escenario, con chaquetas de traje y caretas puestas.

L. *(Leyendo un papel.)* Buenas tardes, presidente Cárdenas. Nos acaba de llegar la orden de publicar una entrevista en donde el expresidente⁷⁷ Calles dice cosas, pues... *(Le pasa el papel a B. CÁRDENAS y finge disimulo)*

⁷⁶ La canción reproducida es una pieza perteneciente al folklore de la región de Oaxaca, ya que se trata de un son huasteco, aunque interpretado con quijada de burro, instrumento típico del son jarocho (propio del estado de Veracruz). No se ha podido localizar la canción exacta que el colectivo ha empleado, pues en sus archivos no constaba la procedencia de ninguna de las composiciones musicales empleadas en la obra.

⁷⁷ om.T: Plutarco Elías G

- B. CÁRDENAS. (*Lee el papel en voz alta.*) Hace seis meses que el país está sacudido por huelgas constantes, muchas de ellas injustificadas. Las organizaciones obreras están ofreciendo, en muchos casos, ejemplos de ingratitud. Están provocando y jugando con la economía del país, sin corresponder a la generosidad y a la franca definición obrerista del presidente de la república.⁷⁸ (*Le devuelve el papel a L. con el mismo disimulo.*)
- G. Aunque disfrazada de apoyo, es una crítica contra su gobierno progresista, presidente Cárdenas.
- L. Dos días después⁷⁹, el presidente respondió que las huelgas eran consecuencia de un reacomodo social y que su correcta solución traería un mayor bienestar para los trabajadores.
- G. Cárdenas recibió apoyo masivo de las principales organizaciones sindicales. Calles se retractó de lo publicado, tomó un avión a Sonora y dijo que se retiraba definitivamente de la política.
- B. Sin embargo, meses después, regresó a la Ciudad de México.

Los tres actores se levantan se dirigen hacia el proscenio con movimientos intimidatorios. Manos en los bolsillos espaldas rectas. Se detienen.

- B. CÁRDENAS. El error más grave que el general Calles ha cometido en su vida es el de haber regresado, su intromisión en el Gobierno es inaceptable y, dada su intención de formar un nuevo partido político, no nos queda más que expulsarlo del PNR.
- G. Expulsarlo del PNR
- L. Expulsarlo del PNR.

B. CÁRDENAS. G. y L. hacen un gesto de victoria, con el puño cerrado.

- L. Sin embargo, Calles continuó con su actividad política, situación intolerable para el régimen cardenista, por lo que, el 11 de abril de 1936, miembros del ejército lo condujeron junto a sus amigos al aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, enviándolo al exilio. El Maximato había terminado.

⁷⁹ El 14 de junio de 1935.

L., G. y B. se sacan las caretas.

(Proyección video Calles)

(Audio video) [Calles:] “Agradezco la oportunidad que se me brinda para explicar las causas de mi destierro”.

ESCENA VII

RESUMEN CARDENISMO

Luz política.

- L. Entonces⁸⁰, el régimen cardenista hizo una extensa campaña educativa, como medio para inculcar la organización popular, crear una conciencia de clase y fomentar el nacionalismo revolucionario, en pos de un desarrollo industrial y agrícola.
- G. Paralelamente, Cárdenas se lanzó de lleno a efectuar la Reforma Agraria, poniendo en manos de los campesinos dieciocho millones de hectáreas, y restableció el sistema ejidal para que las comunidades administraran, trabajaran y habitaran tierras colectivamente.
- B. Con la intención de organizar a las clases trabajadoras y vincularlas con el Gobierno, nacieron en 1934 la Confederación Nacional Campesina, CNC, y, en 1936, la Confederación de Trabajadores de México, CTM.

⁸⁰ Entonces *T: om. G*

ESCENA VIII

LOS GRINGOS

Luz política. L. y G. se colocan pelucas rubias y se sientan en las sillas de la izquierda. El centro de la escena está vacío y pueden verse, sobre la pantalla del fondo, imágenes del presidente Cárdenas y del desarrollo industrial de la época. A la derecha, B., que se coloca un sombrero de charro⁸¹.

G. GRINGO. (*Con acento anglófono.*) Se inyecta agua hirviendo a los depósitos, el agua los derrite y el azufre es llevado a la superficie por el aire comprimido.

L. GRINGA. (*Con acento anglófono.*) Estamos muy satisfechos con las exploraciones, don Basilio.

G. GRINGO. (*Con acento anglófono.*) La zona es tan buena, que puede explotarse hasta bien entrado el siglo XXI, al máximo, hasta agotar los depósitos, Los bosques de cedro y caoba, de un poco más allá también son enormes y, en eso, el socio mexicano, en este caso usted, lleva el cien por ciento de las ganancias, nosotros en eso no nos metemos.

L. GRINGA. (*Con acento anglófono.*) Aunque si me permite aconsejarlo, le recomiendo reforestar continuamente... hay gente que no se da cuenta que reforestar es invertir, esos árboles son dinero.

G. GRINGO. (*Con acento anglófono.*) Pero eso es asunto suyo porque, con bosques o sin ellos, el petróleo va a estar ahí.

B. DON BASILIO. Yo les pido dos millones de dólares.

G. GRINGO. (*Con acento anglófono.*) ¿A cuenta de qué? Nosotros lo admitimos con gusto como socio capitalista con 300 mil dólares, pero nadie puede cobrar hasta que la inversión no comience...

L. GRINGA (*Completa su frase.*) ... a producir.

⁸¹ El sombrero de charro es uno de los complementos más característicos de las vestimentas usadas por los jinetes de las zonas rurales, conocidos como charros. No obstante, más allá de su uso tradicional, actualmente, el sombrero puede entenderse como un símbolo de virilidad y mexicanidad, pues se relaciona con la figura de los guerreros de la independencia.

B. DON BASILIO. Esas son mis condiciones, güeros⁸², no se trata de un anticipo, de un crédito, ni de nada por el estilo, es el pago para que yo trate de conseguir la concesión. A lo mejor, sin ese pago previo, no hay concesión. Con el tiempo ustedes pueden recuperar el regalo que ahora me van a hacer, pero, sin ese regalo, ustedes no van a obtener la concesión y explotar los domos ni a los trabajadores. Ustedes pueden explotar el petróleo hasta bien entrado el siglo XXI, pero a mi no me van a explotar ni un minuto del siglo XX. ¿¡Me entendieron!?

G. GRINGO. (*Susurra.*) ¡Fucking Mexican!

L. GRINGA. (*Susurra.*) ¡Fucking indio!

G. GRINGO. (*Susurra.*) ¡Fucking garnachitas!

L. GRINGA. (*Susurra.*) ¡Fucking frijolero!

B. DON BASILIO. (*Grita, levantando el vaso.*) Salud pues... (*Susurra mientras bebe.*)
¡Pinches gringos putos!

G. GRINGO Y L. GRINGA (*Gritan, alzan el vaso y beben.*) ¡Cheers!

⁸² “Voz indígena. 1. Adj. Méx. Dicho de una persona: Que tiene los cabellos rubios.” (DLE, 2014: en línea)

ESCENA IX
CRISIS PETROLERA

Luz política. L. y G. se alzan. Aún con las pelucas rubias puestas, L. se dirige al público y G. baila, ondeando una bandera estadounidense. B. Don Basilio continúa sentado.

L. En la primavera de 1937 explotó la huelga petrolera en casi todo el país. Meses después, el general Lázaro Cárdenas asumió una de las decisiones más importantes de su sexenio: ante el rechazo de las compañías extranjeras para aceptar un fallo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, Cárdenas expropió todos sus bienes el 18 marzo de 1938.

L. y G., como Gringo y Gringa, dan la espalda al público y se dirigen al cuadro del presidente situado en el centro, al fondo del escenario.

G. GRINGO. (*Con acento anglófono.*) Esto es una injusticia para nosotros, señor presidente.

L. GRINGA. (*Con acento anglófono.*) Hemos generado empleo y derrama económica.

G. GRINGO. (*Con acento anglófono.*) Y recuerde que nosotros somos empresas serias y socialmente responsables.

(*Audio Cárdenas.*) [*Cárdenas:*] “Esta afirmación es exagerada, las compañías petroleras han gozado durante muchos años, los más de su existencia, de grandes privilegios para su desarrollo y expansión: de franquicias aduanales, de exenciones fiscales y prerrogativas innumerables y cuyos factores de privilegio, unidos a la prodigiosa potencialidad de los mantos petrolíferos que la nación les concesionó (muchas veces contra su voluntad y contra el derecho público), significan casi la totalidad del verdadero capital de que se habla. Riqueza potencial de la nación, trabajo nativo pagado con exiguos salarios, exención de impuestos, privilegios económicos y tolerancia gubernamental, son los factores del auge de la industria del petróleo en México. Examinemos la obra social de las empresas, ¿en cuántos de los pueblos cercanos a las explotaciones petroleras hay un hospital o una escuela o un centro social, o una obra de aprovechamiento o saneamiento del agua o un campo deportivo...”

Mientras se escucha el audio, L. y G. recolocan la escena. Sobre una mesa situada en el centro, ponen una silla en la que apoyan el cuadro del presidente Cárdenas. L., G. y B. se sacan las pelucas y el sombrero.

B. La expropiación del petróleo mexicano constituyó, así, uno de los momentos decisivos en la construcción del Estado mexicano posrevolucionario, al reafirmar la soberanía nacional y reforzar la unidad popular en torno al presidente.

Suena Himno de Petróleos Mexicanos de Coral Messina⁸³. Los tres actores realizan el saludo militar y se desplazan por el escenario desfilando: L. baja de la mesa, G. y B. se dirigen hacia el centro del escenario y despliegan la bandera mexicana. El cuadro del presidente Cárdenas permanece en el centro.

B. Ese mismo 1938, se impulsó la disolución del PNR para convertirlo en el Partido de la Revolución Mexicana, PRM. Este partido no solo agruparía a las élites políticas del país, sino también a los sectores militar, popular, campesino y obrero. Se estableció, así, una estructura corporativa en la que grandes organizaciones sociales se adhirieron al Gobierno, buscando participar directamente en las decisiones políticas. Sin embargo, pronto se subordinaron al presidente. Su alianza se convirtió en una gran fuente de poder para él y en una maquinaria electoral que funcionaría, durante décadas, a favor del partido.

G. En el momento de designar al candidato a la presidencia, Cárdenas optó por nombrar al mesurado general Manuel Ávila Camacho y no al socialista radical Francisco Mújica. Paralelamente, desde una postura de derecha, en 1939, se fundó el Partido Acción Nacional, PAN, que se adhirió a la campaña del joven Juan Andreu Almazán. Las

⁸³ La canción fue compuesta con motivo de la celebración del cuadragésimo aniversario de la expropiación petrolera. Los archivos que se encuentran de ella, por tanto, pertenecen o bien a grabaciones de las ceremonias celebradas o al LP que se distribuyó, principalmente entre los estudiantes universitarios, en el contexto celebratorio y del que no existe formato digital. Este LP, denominado *1938-1978 Gral. Lázaro Cárdenas 40 años de Expropiación Petrolera*, pertenece a la colección *Voz Viva de México*, desarrollada por la UNAM, a partir de 1953. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=miyo7UGf4rQ>

elecciones se llevaron a cabo en julio de 1940, fueron las más violentas⁸⁴ en la historia reciente del⁸⁵ país.

*Subida de nuevo a la mesa, L. se deshace del retrato del presidente Cárdenas.
G. y B. lo recogen y lo envuelven con la bandera de México, que ondean.*

(Proyectado en la pantalla.) Ávila Camacho ganó con el 93.8% de los votos.

⁸⁴ La violencia electoral se centró sobre todo en la Ciudad de México, donde se produjeron numerosos enfrentamientos entre almanistas y avilacamachistas por el control de las urnas. Así, más de doscientas personas resultaron heridas y veintiuna perdieron la vida.

Las elecciones municipales de 2013 (fecha en la que se escribe la obra) contaron, también, con una fuerte presencia de la violencia electoral, que no se había producido desde 1940 y que, ahora, se presentaba mezclada con el narcotráfico y el crimen organizado. A lo largo de la campaña, fueron asesinadas más de diez personas relacionadas con las elecciones.

⁸⁵ de *T: nuestro. G*

ESCENA X
ÁVILA CAMACHO

Luz política. B. y G. se sientan en las sillas de la izquierda y de la derecha. Subida en la mesa, L., con gorra y chaqueta militares, banda presidencial y gafas de sol, se dirige al público, arengándolo. En la pantalla, se proyectan imágenes de multitudes en mítines políticos.

L. ÁVILA CAMACHO. “Pido, con todas las fuerzas de mi espíritu, a todos los mexicanos patriotas, a todo el pueblo, que nos mantengamos unidos, desterrando toda intolerancia, todo odio estéril, en esta cruzada constructiva de fraternidad y de grandeza nacionales. Soy creyente”.

G. Su administración se apartó abiertamente del proyecto político cardenista: disolvió el sector militar dentro del partido, frenó el reparto agrario, la nacionalización total de la industria petrolera, la educación socialista, hizo las paces con los católicos al declararse creyente, y postergó la concesión de derechos políticos a las mujeres.

L. Ávila Camacho bebe mientras G. habla.

G. En mayo de 1942, Ávila Camacho anunció que México entraba a la Segunda Guerra Mundial, apoyando a Estados Unidos. La guerra fue ventajosa para el país: la necesidad de los países industrializados de contar con materias primas hizo que México aumentara sus exportaciones activando la industria, la agricultura y la minería. Poco después, organizó la Ceremonia de Acercamiento Nacional, reuniendo en el Zócalo Nacional⁸⁶ a todos los presidentes.

L. ÁVILA CAMACHO. (*Continúa bebiendo, se pone en pie y alza la botella.*) ¡Salud!

L. Ávila Camacho desciende de la mesa con paso militar y se marcha. Cesa el himno, que se ha escuchado durante toda la escena.

⁸⁶ La plaza de la Constitución, sede del Palacio Nacional, es conocida popularmente como el Zócalo: “6. m. Méx. Plaza principal de una ciudad, especialmente la del Distrito Federal.” (DLE, 2014: en línea).

ESCENA XI

ELECCIONES

Luz política. B. sube a la silla colocada sobre la mesa. En la pantalla, se proyecta una ilustración en la que se ve un volcán nevado.

B. En las elecciones intermedias de 1943, solo dos candidatos independientes lograron una curul⁸⁷. El PAN, con veintiún candidatos, no ganó nada. Durante una sesión del Colegio Electoral, el candidato independiente Jorge Meixueiro, al verse despojado de su triunfo en el distrito Oaxaca, dijo durante su discurso:

B. JORGE MEIXUEIRO. “Sé que picaré una montaña con un clavo o que derretiré con un cerillo la nieve de un volcán.”

B. Y sin que nadie lo esperara, sacó su pistola 38 mm y se disparó en la bóveda palatina. Su cuerpo cayó sin vida.

B. Enciende una bengala y la sostiene en alto, en su mano izquierda. Se apagan las luces. Se ilumina la imagen de la pantalla que, finalmente, desaparece. Se extingue la bengala. Oscuro.

⁸⁷ “1. f. Col., Ec., El Salv., Méx. y Perú. escaño (asiento de los parlamentarios).” (DLE, 2014: en línea).

ESCENA XII

CTM⁸⁸

Oscuro. Se enciende una luz que permite ver a L. sentada con sombrero y gafas de sol. Sobre un fondo negro, se proyecta el texto en la pantalla.

(Texto proyectado.) “El que se mueve no sale en la foto”. En 1941, Fidel Velázquez se convirtió en el líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), la central obrera más poderosa del país. De diciembre de 1946 a noviembre de 1952, se ausentó del cargo, pues obtuvo el puesto de senador. En 1953, fue reelecto como secretario general de la CTM y se mantuvo en el puesto hasta el día de su muerte, el 21 de junio de 1997. “No nos dejaremos quitar con los votos lo que ganamos con las armas”.

Luz política. B. y G. están sentados en la mesa de la derecha, con un micrófono delante.

B. En enero de 1946, se decidió sustituir el nombre de Partido de la Revolución Mexicana, PRM,⁸⁹ por el de Partido Revolucionario Institucional, PRI, por el de Partido Revolucionario Institucional, PRI, por el de Partido Revolucionario Institucional, PRI, por el de Partido Revolucionario Institucional, PRI...⁹⁰ *(Cada vez que repite, G. realiza el mismo gesto.)* En su Declaración de Principios, sostenía que su objetivo era “alcanzar

⁸⁸ Las siglas corresponden a Confederación de Trabajadores de México, una de las centrales sindicales obreras más importantes del país. Fue fundada durante el Gobierno de Cárdenas, el 24 de febrero de 1936 y tiene una marcada orientación priista. El sindicato ha sido acusado en numerosas ocasiones de corrupción, complicidad política y de no representar a la clase obrera, contribuyendo a la creación del actual clima general de desconfianza en la acción sindical que se da en el país.

⁸⁹ Partido de la Revolución Mexicana, PRM, T: PRM G

⁹⁰ por el de Partido Revolucionario Institucional, PRI, por el de Partido Revolucionario Institucional, PRI, por el de Partido Revolucionario Institucional, PRI... T: om. G

el poder público por la vía democrática y dentro de la ley”, “alcanzar el poder público por la vía democrática y dentro de la ley”.

G. Ávila Camacho nombró al secretario de Gobernación, Miguel Alemán, candidato a la presidencia. Por primera vez, en el periodo posrevolucionario, un civil asumiría la presidencia.

(Texto proyectado.) Miguel Alemán, “el cachorro de la Revolución”, ganó con el 77.9% de los votos.

ESCENA XIII

PRI. MIGUEL ALEMÁN

Luz política. L. vestida con chaqueta, gafas de sol y banda presidencial se sube encima de la mesa central. G. se coloca en las sillas de la izquierda. B. se viste con chaqueta, sentado en una de las sillas de la derecha.

L. MIGUEL ALEMÁN. ¡Que la prosperidad que se logre la compartan equitativamente todas las clases sociales!

Audio de aplausos y silbidos que se mantiene mientras se proyecta el texto en la pantalla. L. Miguel Alemán se sienta con las piernas abiertas a leer el periódico en la mesa central, de la que se descuelga una bandera de México.

(Texto proyectado.) Perteneció a una nueva generación de políticos civiles. Hizo grandes obras urbanas y generó infraestructura para la industria, el comercio y las comunicaciones. Desarrolló México desde una visión empresarial de tendencia capitalista, favoreciendo a las clases altas y medias. En su gobierno, floreció el llamado “charrísimo sindical” (alianza entre el aparato gubernamental y los líderes sindicales). Inauguró los primeros edificios de Ciudad Universitaria. Creó la Dirección Federal de Seguridad como oficina de espionaje y control político del Gobierno y, en el contexto de la Guerra Fría, se destacó por su anticomunismo. Otorgó las primeras concesiones televisivas a la familia Azcárraga, a los O’Farril y a Guillermo González Camarena...

L. MIGUEL ALEMÁN. *(Cierra el periódico, sube a la mesa. Imitando el acento del presidente y sus gestos:)* “Las grandes obras y la creciente industrialización del país absorberán el exceso de nuestra población rural, evitándose la salida de trabajadores al extranjero. Con ello, afianzamos el concepto de nuestra nacionalidad.”.

ESCENA XIV
RUIZ CORTINES

Luz política. G. se coloca un saco en la cabeza, cubriéndole el rostro, y toma una vara. B. se adelanta al proscenio.

B. En 1951, fue designado candidato a la presidencia el, ya entrado en años, secretario de Gobernación, Adolfo Ruiz Cortines.

G. se descubre el rostro. Aparece con una careta de Ruiz Cortines, caracterizado con abundante pelo canoso. Apoyado en su bastón, se dirige al centro del escenario y sube a la mesa. L. se saca la banda presidencial y se la coloca. Le da la mano.

(Texto proyectado.) Ruiz Cortines alcanzó 74. 31% de los votos.

G. ADOLFO RUIZ CORTINES. ¿Qué hora es?

B. y L. *(Espalda recta y manos atrás.)* La hora que usted diga, señor presidente.

G. ADOLFO RUIZ CORTINES. *(Imitando el modo de hablar de Ruiz Cortines.)* ¿Qué hora es?

B. y L. *(Espalda recta y manos atrás.)* La hora que usted diga, señor presidente.

G. ADOLFO RUIZ CORTINES. ¡¿Qué hora es?!

B. y L. *(Cabizbajos.)* La hora que usted diga, señor presidente.

G. ADOLFO RUIZ CORTINES. Son las 8:17.

B. y L. *(Aplauden emocionados.)* ¡Bravo!

Suenan aplausos y silbidos. G. Adolfo Ruiz Cortines baja de la mesa y se sienta en la silla, agradeciendo.

(Texto proyectado.) Ruiz Cortines rompió con el régimen anterior y propuso una política de austeridad que restringiría el gasto del Gobierno y suspendería el gigantesco programa de obras públicas. Adoptó un nuevo modelo conocido como “desarrollo estabilizador”, reformó la Constitución para dotar de derechos políticos plenos a las mujeres, incluyendo el derecho al voto. Sin embargo, afianzó los mecanismos de control político priista y se rehusó a negociar con los movimientos ferrocarrilero y magisterial, a los que reprimió violentamente.

Fin de los aplausos.

G. ADOLFO RUIZ CORTINES. (*Se sube a la mesa, golpeándola con el bastón.*) “Muy a mi pesar, debo decirlo: en caso de que esas situaciones se repitiesen, el Gobierno las reprimirá con máxima energía, salvando el afán de todos los mexicanos. No consentiremos que intenten amenazarlo quienes, precisamente porque invocan la libertad, deben saber que la libertad se gana con el respeto a la ley.”.

L. se levanta y B. aparece en el otro extremo del escenario con la cara cubierta por un saco.

L. A finales de 1957, Ruiz Cortines nombró al secretario del Trabajo, Adolfo López Mateos, (*B. se descubre y deja ver la careta de Adolfo López Mateos.*) candidato a la presidencia de la República. Fue la primera elección presidencial en la que participaron⁹¹ las mujeres.

B. LÓPEZ MATEOS sube a la mesa central, donde está G. ADOLFO RUIZ CORTINES, quien se quita la banda presidencial y se la coloca al nuevo presidente. B. LÓPEZ MATEOS y G. ADOLFO RUIZ CORTINES se estrechan la mano y posan para foto.

⁹¹ participaron T: votaron G

ESCENA XV
LÓPEZ MATEOS

Luz política.

(Texto proyectado.) López Mateos ganó con el 90.43%.

B. LÓPEZ MATEOS. *(Subido a la mesa gritando exageradamente, hasta quedarse ronco.)*
“Quiero reiterar lo que ya he gritado a los cuatro vientos de la Patria: la Revolución no puede detenerse”.

(Texto proyectado.) Se dedicó a viajar por el mundo para promover el “Milagro Mexicano”, también hizo grandes obras: autopistas, presas, el museo de Antropología, multifamiliares como Nonoalco-Tlatelolco⁹², fundó el ISSSTE y oficializó los libros de texto gratuitos. Frente al triunfo de la Revolución Cubana, él mantuvo la política autoritaria al interior del país y reprimió definitivamente al movimiento ferrocarrilero encarcelando a todos sus líderes; en su gobierno fue asesinado el líder campesino Rubén Jaramillo y encarcelado el muralista David Alfaro Siqueiros.

Salta de la mesa y se sienta. Suenan aplausos y silbidos de júbilo. Agradece.

B. LÓPEZ MATEOS. *(De nuevo sube a la mesa. Gritando, con actitud agresiva.)* “El ambiente cívico de paz, tranquilidad y concordia que hemos logrado ya, es el resultado de la aplicación de los principios revolucionarios. Los ideales supremos de la Independencia, de la Reforma y de la Revolución, siguen, y seguirán, orientando la vida de nuestro país”.

B. López Mateos baja de la mesa. B. se desviste.

⁹² Uno de los símbolos de la tragedia provocada por el terremoto de 1985 fue el edificio multifamiliar Nuevo León, ubicado el conjunto urbano Nonoalco-Tlatelolco. Durante el primer seísmo, dos de los tres módulos que componían el edificio se vinieron completamente abajo, causando la muerte de ochocientas personas, según cifras oficiales. El terremoto del 85 sacó a la luz la vulnerabilidad de las construcciones de la ciudad de México, derivadas de las políticas de masificación urbana de la década de los 60.

G. En 1960, el Censo Nacional arrojaba el asombroso dato de que, por primera vez en México, la población urbana era mayor a la rural. El milagro mexicano estaba en su apogeo.

ESCENA XVI
NATALIA. FAMILIA 2.

Luz Natalia. G. y B. se cuelgan del cuello los carteles que dicen “José” y “Mario”, respectivamente. B.MARIO está sentado en la silla del centro; G. JOSÉ, a la izquierda; L.NATALIA, a la derecha.

G. JOSÉ. Cuando mi papá regresó a la casa, después de pasar casi⁹³ diez años en la cárcel, se veía que le tenía mucho⁹⁴ miedo a Natalia, aunque no lo admitía⁹⁵, porque su resentimiento contra él era muy grande.

G. JOSÉ y B. MARIO se sientan en la mesa central y abren unas latas de cerveza.

L. (*Lee el diario de Natalia usando el micrófono.*) 15 de junio de 1971. Me citaron en la casa de mi mamá en la noche, cuando entré, vi a David y a José⁹⁶, sentados⁹⁷ en la mesa tomando café. Mi mamá estaba lavando los platos, como siempre. Entonces, así como si nada, Mario salió del baño y me dijo: “¿cómo está mi princesa?”. Mi mamá le servía cerveza y él, a veces, eructaba con la boca cerrada. Cobarde. Corrupto. Ladrón.⁹⁸ Me levanté para irme y lo único que le pude decir fue que no soy su princesa. Me hubiera gustado decirle algo de su secreto, de su paquete⁹⁹, frente a todos, pero no lo hice.

L. se levanta, retira el micrófono de la mesa.

B. MARIO. (*Levantándose de la mesa y acercándole una silla a Natalia para que se siente.*) ¿Dónde estabas princesa? Ven y siéntate con nosotros¹⁰⁰.

⁹³ casi T: om. G

⁹⁴ Mucho T: om. G

⁹⁵ aunque no lo admitía T: transp. aunque no lo aceptaba,

⁹⁶ David y a José T: mis hermanos G

⁹⁷ sentados T: om. G

⁹⁸ Cobarde. Corrupto. Ladrón. T: om. G

⁹⁹ , de su paquete, T: om. G

¹⁰⁰ Ven y siéntate con nosotros T: om. G

B. MARIO. Natalia, ¿dónde está el paquetito¹⁰¹ que te di?

L. NATALIA. se aleja sin apartarle la mirada, B. MARIO la sigue, aunque permanece distanciado.

L. NATALIA. (*Cruzada de brazos. Tajante.*) ¿Cuál paquete?

B. MARIO. (*Le pide que baje la voz.*) M'ija, el paquetito que te encargué antes de que me fuera.¹⁰²

L. NATALIA. Eres un corrupto, eres un cobarde, eres un ladrón. Lo devolví. Me enteré de dónde lo sacaste.

B. MARIO. ¿Qué?

G. tira la silla donde esta sentado al suelo y se saca el cartel de "JOSÉ".

¹⁰¹ ¿dónde está el paquetito *T*: ¿qué hiciste con el paquete *G*

¹⁰² encargué antes de que me fuera *T*: dejé cuando me fui *G*

ESCENA XVII

CHISTE

Luz Natalia. Los tres actores se deshacen los carteles de la familia y se ponen carteles nuevos: “Jorge”, “Natalia” y “David”. G.JORGE se coloca un sombrero de charro en la cabeza y se sienta con L.NATALIA en la mesa central. Mientras hablan, B.DAVID, dispone los cubiertos.

G. JORGE. Hubo un concurso, tres policías fueron convocados. El objetivo: saber cuál era la mejor policía del mundo. Participantes, tres países: Unión Soviética, con la KGB; Estados Unidos, con la CIA, “C.I.A.” (*deletrea en inglés*); y México, con la Dirección Federal de Seguridad, DFS. El concurso consistía en soltar un pequeño conejo roedor¹⁰³ en un predio montañoso, cerrado¹⁰⁴, delimitado. La policía que, en menor tiempo, capturara al conejo y lo llevara a la mesa de los jueces, era la policía que ganaba. Por ende, la mejor policía del mundo.

Este concurso fue muy sonado, se dio en muchos periódicos; revistas también¹⁰⁵. Lo primero que pasó fue que va a ser la KGB la primera policía en participar¹⁰⁶. Entonces, los jueces sueltan al conejo y la KGB hace una técnica terrestre impresionante: Jeeps, motos, policía montada y elementos a pie. Sueltan al conejo¹⁰⁷. Los policías salen en una formación de herradura y encapsulan al conejo. (*Representa la estrategia con las manos.*) Poco a poco, chup, chup, chup, chup, chup¹⁰⁸ (*va estrechando el círculo que ha formado con los brazos*), hasta que lo agarran y lo llevan a la mesa de los jueces. ¿En qué tiempo? ¡Diecisiete minutos! Un tiempo maravilloso. Ellos estaban calculando veinticinco minutos, lo hicieron en diecisiete.

¹⁰³ roedor *T: om. G*

¹⁰⁴ cerrado *T: om. G*

¹⁰⁵ Este concurso fue muy sonado. Se dio en muchos periódicos; revistas también. *T: om. G*

¹⁰⁶ Lo primero que pasó fue que va a ser la KGB la primera policía en participar. *T: La primera policía en participar es la KGB. G*

¹⁰⁷ Sueltan al conejo *T: om. G*

¹⁰⁸ chup, chup, chup, chup, chup *T: om. G*

Después viene la CIA: “C.I.A” (*deletrea en inglés.*) ¿Qué técnica usan? (*Va representando lo narrado con las manos.*) ¡Aérea! Helicópteros, marines en esos helicópteros. Chup, chup, chup, chup, chup¹⁰⁹. Cercan al conejo por aire, ¡aire!, y solo bajan a un marine. ¿Con qué técnica? ¡Rappel! (*Con acento inglés.*) Chup, chup, chup, chup, chup¹¹⁰. (*Representa con las manos cómo el marine trepa por la cuerda y presenta el conejo a los jueces.*) ¡Tiempo!, ¡doce minutos!, ¡twelve minutes!, ¡incredible!, ¡impresionante! Los gringos están felices, los rusos... locos, de envidia, ¿no?

Se va poniendo interesante. B. DAVID se sienta con ellos en la mesa.

Tercera policía en pasar: Dirección Federal de Seguridad ¡México! Número de agentes: dos. Unidad: cutlass¹¹¹. Y se paran enfrente de la mesa de los jueces, sueltan al conejo y, ¿qué pasa? ¡Se están fumando un cigarro! ¡Eh!¹¹² Y dejan pasar los dos primeros minutos, ¡uf!, ¡uf!, ¡uf!, ¡uf! Los rusos se empiezan a ver entre ellos, los gringos también ven a los rusos... nunca se veían porque estaban peleados, ¡estuvo loquísimo! A los tres minutos, sale el cutlass rumbo a la montaña. Nadie sabe qué técnica están haciendo. “Unknown”, desconocida, de rara onda¹¹³. ¡Pum!¹¹⁴ Pasan cinco minutos y va regresando el cutlass. ¡Ja!, ¡ja!, ¡ándale!, ¡regresa el cutlass! Eeeeh¹¹⁵, a la mesa de los jueces. Y abren la cajuela. Y sacan una sábana con algo adentro. (*el ritmo se acelera. G. se pone en pie y grita.*) Y la ponen en la mesa. Y la abren. Y, ¿qué era? ¿Qué era?!

L.NATALIA. (*Asustada.*) Un conejo.

G.JORGE. ¡No! ¿Qué era? (*Mirando a B.*)

B.DAVID. (*Se ríe.*)

L.NATALIA. Un conejo.

¹⁰⁹ Chup, chup, chup, chup, chup *T: om. G*

¹¹⁰ Chup, chup, chup, chup, chup *T: om. G*

¹¹¹ El modelo cutlass de la marca Chevrolet fue, durante décadas, uno de los coches más usados por la policía mexicana.

¹¹² ¡eh! *T: om. G*

¹¹³ de rara onda *T: om. G*

¹¹⁴ ¡PUM! *T: om. G*

¹¹⁵ ¡ja!, ¡ja! ¡ándale, regresa el cutlass! Eeeeh *T: om. G*

G.JORGE. ¡No! ¡Un perro! (*Silencio.*) ¡Abren la sábana y era un perro¹¹⁶! Los jueces se quedan viendo entre ellos, y los gringos con los rusos. ¿Qué pasó? Y el juez le dice: “¿qué es esto agente?”. Y el agente le dice: “¿qué es qué?¹¹⁷”. Y ahí se acaba. Moraleja: ¡ojo con la moraleja! ¿Me entiendes?¹¹⁸.

G. mira a L. y B., que no entienden nada. Se ríe.

G. ¡Ja! ¡ja! perro-conejo ¡ja! ¡ja!¹¹⁹ (*Bebe cerveza.*)

¹¹⁶ *om. T: medio golpeado G*

¹¹⁷ ¿qué es qué? *T: un conejo G*

¹¹⁸ Y ahí se acaba. ¡Moraleja! ¡Ojo con la moraleja! ¿Me entiendes? *T: Entonces, el otro agente le da un golpe en la panza al perro y le pregunta: “¿verdad que eres un conejo?” G*

¹¹⁹ ¡ja! ¡ja! perro-conejo ¡ja! ¡ja! *T: om. G*

ESCENA XVIII
NATALIA. FAMILIA 3

Luz Natalia. Los tres actores siguen sentados en la mesa, comen y beben.

B. DAVID. (*Mirando a público.*) Toda la época de Natalia con Jorge fue buena. Yo no la veía mucho, pero, cuando coincidía con ella en casa de mi mamá, la notaba más tranquila, un poco más tranquila. Pero¹²⁰, un día, estábamos comiendo todos en casa de mi mamá¹²¹, se cumplía un año de que había muerto mi abuela Regina. Estábamos todos¹²² sentados en la mesa, mi mamá estaba terminando de servir¹²³ la comida y, de la nada, Natalia le dijo frente a todos:

L. NATALIA. Mami, no me extraña que mi abuelita Regina se muriera... porque la estabas cuidando tú. (*Bebe de su vaso, lo deja, se levanta de la mesa y se aleja a las sillas de la izquierda.*)

(*Suena Así fue, de Juan Gabriel*)¹²⁴: “Perdona si te hago llorar, perdona si te hago sufrir, pero es que no está en mis manos, pero es que no está en mis manos. Me he enamorado. Me he enamorado. Me enamoré. Perdona si te causo dolor, perdona si te digo hoy adiós, ¿cómo decirle que te amo?, ¿cómo decirle que te amo? si él me ha preguntado. Le he dicho que no, le he dicho que no. Soy honesta con él y contigo, a él lo quiero y a ti te he olvidado. Si tú quieres, seremos amigos, yo te ayudo a olvidar el pasado. No te aferres. No te aferres a un imposible, ya no te hagas ni me hagas más daño. Tú bien sabes que no fue mi culpa, tú te fuiste sin decirme nada y, a pesar que lloré como nunca, yo seguía de ti enamorada. Pero te fuiste y que regresabas no me dijiste y, sin más nada. Porque no sé, pero fue así. Así fue. Te brindé la mejor de las suertes, me propuse no hablarte ni verte y hoy que has vuelto, ya ves, solo hay nada. Ya no puedo ni debo quererte, ya no

¹²⁰ Pero *T: om. G*

¹²¹ casa de mi mamá. *T: la casa G*

¹²² Todos *T: om. G*

¹²³ terminando de servir *T: sirviendo G*

¹²⁴ La canción pertenece al álbum *Desde Andalucía* (1988) de Isabel Pantoja, ya que la canción es fruto de una colaboración entre la artista y Juan Gabriel. Sin embargo, la canción que suena en escena es una versión posterior, cantada solamente por Juan Gabriel.

te amo. Me he enamorado de un ser divino, de un buen amor que me enseñó a olvidar y a perdonar. Soy honesta con él y contigo, a él lo quiero y a ti te he olvidado. Si tú quieres, seremos amigos, yo te ayudo a olvidar el pasado. No te aferres. Ya no te aferres a un imposible. Ya no te hagas ni me hagas más daño, oh oh oh...”.

G. JORGE coge su silla y la pone delante de L. NATALIA. Están sentados en las sillas de la izquierda, la una frente al otro. B. permanece sentado en la mesa central.

L. NATALIA. ¿Así está bien de volumen?

G. JORGE. Ponlo un poco mas alto¹²⁵.(La música sube de volumen.).

L.NATALIA y G. JORGE guardan silencio, mirándose, hasta que L. NATALIA baja el volumen de la música.

¹²⁶L.NATALIA. ¿Todavía estás enamorado de mí?

G. JORGE. Sí

L.NATALIA. ¿De verdad?

G. JORGE. Te lo juro. No va a pasar nada, estate segura de eso. Sube más el volumen.

L.NATALIA. sube el volumen. Siguen sentados frente a frente. Natalia se levanta, lanza la mesa que los separa y golpea varias veces a G.Jorge, que no se resiste. L.NATALIA. se marcha, se oculta en posición fetal bajo la mesa de la derecha.

B. DAVID. Una noche mi mamá me marcó para decirme que¹²⁷ Natalia había regresado a la casa con todas sus cosas, que se había metido a un cuarto y no paraba de llorar¹²⁸. A los

¹²⁵ Natalia. ¿Así está bien de volumen? / Jorge. Ponlo un poco mas alto. T: om. G

¹²⁶ om. T: Jorge. Ten paciencia. / Natalia- ¿cuánto tiempo? ¿No estamos bien así? /Jorge- Quién sabe, puede que no falte nada. /Natalia. No te oigo bien / Jorge. No, no bajes el volumen. Te quiero así como hemos sido hasta ahora /Natalia- ¿Como el primer día? / Jorge. Sí, así. G

¹²⁷ mi mamá me marcó para decirme que T: om. G

¹²⁸ había regresado a la casa con todas sus cosas, que se había metido a un cuarto y no paraba de llorar. T:

dos días, estábamos los tres comiendo en casa de mi mamá y¹²⁹ entró una llamada de Jorge¹³⁰. Escuché cómo, sin alterarse, mi hermana le¹³¹ dijo:

L. NATALIA. (*Desde debajo de la mesa, usando el micrófono. B. David se sube a la mesa, sentándose justo encima de ella.*) Rompiste tu promesa, me traicionaste, Jorge. No, no te quiero volver a ver. Eres como todos los demás. Esto no es un chiste tuyo. Vete al carajo. Adiós.

B. DAVID. Natalia, si haces una promesa es para toda la vida,¹³² no lo puedes tomar así a la ligera.

L. NATALIA. Díselo a Jorge, lo hubiera pensado mejor. Él fue el primero que rompió el juramento.

B. DAVID. Lo que pasa es que eres muy dura. Es su primer error y lo tomas así. ¿Por qué mejor no piensas en las cosas buenas? Jorge es muy atento, es muy trabajador, te quiere muchísimo...

L. NATALIA. (*Gritando.*) No sabes lo que hizo, así que cállate.

B. DAVID. No sé, pero por amor deberías perdonarlo.

L. NATALIA. (*Gritando aún más.*) Quiero que me dejen en paz y si les molesta mucho que regrese a robarles el aire en esta casa, pues díganmelo de una vez y me largo de aquí también.

B. DAVID. Natalia, no seas así. Estamos hablando de otra cosa.

L. Natalia. A mi papá le perdonaron todo y regresó¹³³, ¿por qué a mí no?, ¿eh?, ¿porque soy mujer?

llegó a la casa con sus maletas, no dio explicaciones, se encerró en el cuarto con mi mamá y se oía cómo lloraba. *G*

¹²⁹ estábamos los tres comiendo en casa de mi mamá y *T: om. G*

¹³⁰ de Jorge *T: om. G*

¹³¹ le *T: om. G*

¹³² Natalia, si haces una promesa es para toda la vida, *T: om. G*

¹³³ Volvió *T: regresó G*

B. DAVID. Estás mezclando cosas que no son. Lo que queremos es que cuides tu matrimonio. Llevas muy poco tiempo casada, Natalia... No es normal.¹³⁴ Deberías pensarlo mejor.

L. Natalia. (*Gritando.*) ¡¿Qué es lo que no es normal?!, ¿eh?, ¡¿voy a ser una anormal?!, ¡¿por divorciarme voy a ser una anormal?!¹³⁵

B. DAVID. No pongas palabras en mi boca¹³⁶.

L. NATALIA. (*Gritando.*) Tú dijiste. (*Golpea el suelo.*) ¡Dijiste “divorciada” y dijiste “anormal”!¹³⁷

B. DAVID. No, yo no dije eso¹³⁸. Sabemos que el matrimonio no es cosa fácil, pero no puedes echarte para atrás, así, nada más a la primera. Mi mamá está muy triste, Natalia.

L. NATALIA. Mi mamá, ¿qué? Ella felizmente casada, ¿no? Y tú, ¿qué?, ¿a ti qué te importa?

B. DAVID. ¡Bueno ya!, ¿no?¹³⁹ El matrimonio es un sacramento y no se puede deshacer así de fácil.

L. NATALIA. (*Gritando.*) Pues mira, David, ¡yo ahorita lo deshago!

¹³⁴ Llevas muy poco tiempo casada, Natalia. No es normal. *T*: vas a ser una divorciada, una mujer divorciada es difícil que vuelva a tener una vida normal... llevas muy poco tiempo, deberías pensarlo mejor. *G*

¹³⁵ ¿Qué es lo que no es normal? ¿eh? ¿Voy a ser una anormal? ¿Por divorciarme voy a ser una anormal? *T*: Y ahora soy anormal... Soy mujer, divorciada y anormal...*G*

¹³⁶ David. No pongas palabras en mi boca *T*: *om.* *G*

¹³⁷ L. Natalia. Tú dijiste. Dijiste divorciada y dijiste anormal. *T*: *om.* *G*

¹³⁸ No yo no dije eso *T*: Natalia, *G*

¹³⁹ ¡Bueno ya!, ¿no? *T*: ¡Natalia! ¡Ya! Están casados por la iglesia, *G*

ESCENA XIX
NATALIA. MICHOACÁN

Luz Natalia. G. se viste con falda y se coloca en el cuello un cartel de “Mariana”. Se dirige al público. L. y B. se sientan en la mesa de la derecha.

G. MARIANA. Natalia llegó aquí, a Michoacán, en la primavera de 1980. Consiguió una plaza de maestra. Desde que llegó, nos hicimos muy amigas.¹⁴⁰ Ella se metió¹⁴¹ a la organización del sindicato, se comprometió¹⁴² mucho con sus alumnos, tenía mucha energía.

L. AMÉRICA. (*Con un cartel con el nombre de “América”, se dirige al público.*) Tuvo a Artemio en 1983. Le puso Artemio por mi papá. Ella quería muchísimo¹⁴³ a su abuelito, lo admiraba porque peleó en la Revolución, eso desde que era niña le impresionó mucho. Desafortunadamente, fue madre soltera. Tuvo a Artemio¹⁴⁴ y lo crio sola, durante diez años, en Michoacán, hasta que empezó a haber problemas. Mi niña comenzó a tener problemas¹⁴⁵. Entonces, me marcó¹⁴⁶ y me pidió¹⁴⁷ si me podía mandar a Artemio a Alvarado y yo le dije que claro que sí, ¿verdad?¹⁴⁸ (*Se encoge de hombros.*)

G. MARIANA. En la medida en la que su carácter se lo permitía, Natalia¹⁴⁹ era feliz. Hasta el día en que llegó la... nota a su casa y cambió todo. Eran diez palabras¹⁵⁰. (*Despliega*

¹⁴⁰ nos hicimos muy amigas *T: me entendí con ella*
G

¹⁴¹ ella se metió *T: Se halló bien y se empezó a meter en muchas cosas, G*

¹⁴² comprometió *T: involucró G*

¹⁴³ muchísimo *T: mucho G*

¹⁴⁴ tuvo a Artemio *T: om. G*

¹⁴⁵ Mi niña comenzó a tener problemas. *T: om. G*

¹⁴⁶ marcó *T: llamó por teléfono. G*

¹⁴⁷ pidió *T: preguntó. G*

¹⁴⁸ ¿Verdad? *T: om. G*

¹⁴⁹ Natalia *T: om. G*

¹⁵⁰ Eran diez palabras *T: om. G*

un papel y lee.) “Si no dejas de estar chingando, te vamos a dar en tu madre¹⁵¹, te vamos a matar”.

¹⁵¹ “Darle a alguien en la, en toda la, o en la mera, madre: 1. locs. verbs. malsons. coloqs. El Salv. y Méx. Golpearlo.” (DLE, 2014: en línea).

ESCENA XX
BASILIO Y LAS MÁQUINAS

Luz política. Suena La Malagueña de Trío Tamalín¹⁵². Comienzan a proyectarse imágenes en color. Vuelven a colocar la bandera de México sobre la silla central del proscenio. Los tres sentados. L. en el centro, con una gorra roja, G. a la izquierda, con chaqueta, Basilio a la derecha con un sombrero de charro.

B. DON BASILIO. ¿Querían caminos? Nosotros se los hicimos ¿Querían doctores? Nosotros se los trajimos ¿Quieren maquinaria? Nosotros se las damos... ¿Cuándo les hemos fallado? Pero ahora los necesitamos. Es hora de que prueben su lealtad al Gobierno, al partido. Imagínate, si llegan a ganar estos empresarios... Sería como regresar a tiempos de don Porfirio.

G. Sí, don Basilio...

B. DON BASILIO. Ventura, hay que defender la Revolución, las tierras, los privilegios que NUESTRO gobierno ha conquistado para ustedes.

G. Tenemos al momento seis autobuses, don Basilio. Podemos mover a la gente..., pero¹⁵³ nadie se quiere mover si no hay¹⁵⁴ seguridad.

B. DON BASILIO. Escúchame bien¹⁵⁵, Ventura. Si tu me consigues¹⁵⁶ los ochocientos cincuenta votos, como quedamos¹⁵⁷, yo les cumplo con la maquinaria. Olvídense del crédito, tendrán la maquinaria directamente, ¿cómo ves?

¹⁵² La canción pertenece al álbum *Ecos de la Huasteca: Huapangos y Décimas* (2004) de Trío Tamalín. Se trata de una versión de la canción popular *La malagueña*, un son huasteco o huapango, composición propia del folklore veracruzano, que está muy presente en la obra, por ser la región de la que proviene la autora, Luisa Pardo. Se encuentra disponible en:
<https://music.youtube.com/watch?v=7uWO8C1L0ms&list=RDAMVM7uWO8C1L0ms>

¹⁵³ *om. T: ya G*

¹⁵⁴ *si no hay T: sin G*

¹⁵⁵ *Escúchame bien, T: Mira, G*

¹⁵⁶ *consigues T: cumples con G*

¹⁵⁷ *como quedamos T: om. G*

ESCENA XXI

DÍAZ ORDAZ

Luz política. L. hace un ruido con una especie de trompeta rota. Todos se ponen en pie. B. se quita el sombrero.

L. En noviembre de 1963, fue destapado¹⁵⁸ el secretario de Gobernación, Gustavo Díaz Ordaz, como candidato por el PRI a la presidencia de México.

Mientras L. habla G. toma un cuadro con el retrato de Díaz Ordaz y se sienta en la silla situada en el centro de la escena.

(Texto proyectado.) El resultado de las elecciones fue predecible: 90% de los votos fue para el PRI y el resto, para el PAN.

G. DÍAZ ORDAZ. *(Golpea la mesa con el cuadro y se pone en pie, grita.)* “He dialogado con mi pueblo y, con él, he compartido el orgullo de nuestra paz. Somos una nación pacífica que rechaza la violencia”.

¹⁵⁸ “Destapar: 3. tr. Ant., Arg., Bol., Hond., Méx. y Par. Dar a conocer el nombre del tapado (persona que tiene el apoyo de otra para ser promovida a un cargo).” (DLE, 2014: en línea).

ESCENA XXII
MADRAZO-ALEMÁN

Luz política.

B. SECRETARIO. (*Con la voz imita el ruido de un timbre.*) Licenciado, tiene una visita del expresidente Miguel Alemán. Dice que es de carácter¹⁵⁹ urgente.

G. DÍAZ ORDAZ. Se mantiene en pie, en silencio.

B. SECRETARIO. ¿Licenciado?¹⁶⁰

G. DÍAZ ORDAZ. Que pase, por favor. ¹⁶¹

B. SECRETARIO. Muy bien, licenciado¹⁶².

G. DÍAZ ORDAZ. (*Grita.*) ¡¡¡¡¡Bienvenido, Miguel!!!!!! ¿Cómo está? ¡Qué gustazo verlo!¹⁶³.

G. cambia de silla, L. va acercándose. Van a acabar sentándose frente a frente en la mesa central.

L. MIGUEL ALEMÁN. Gustavo. ¹⁶⁴

G. DÍAZ ORDAZ. Bienvenido a su oficina¹⁶⁵.

L. MIGUEL ALEMÁN. Mire lo que anda dejando...Gustavo...por aquí... (*Burlándose de él, recoge la banda presidencial y se la entrega. G. DÍAZ ORDAZ. se la pone.*)¹⁶⁶.

¹⁵⁹ dice que es de carácter *T: om. G*

¹⁶⁰ B. Secretario. ¿Licenciado? *T: om. G*

¹⁶¹ Que pase, por favor. *T: Páselo. G*

¹⁶² B. Secretario. Muy bien, licenciado *T: om. G*

¹⁶³ ¡¡¡¡¡Bienvenido, Miguel!!!!!! ¿Cómo está? ¡Qué gustazo verlo! *T: ¡Licenciado Alemán! G*

¹⁶⁴ Gustavo *T: Buenas tardes, Gustavito, señor Prresidente de la República. G*

¹⁶⁵ G. DÍAZ ORDAZ. Bienvenido a su oficina *T: om. G.*

¹⁶⁶ L. MIGUEL ALEMÁN. Mire lo que anda dejando, Gustavo, por aquí *T: om. G.*

G. DÍAZ ORDAZ. Ay, gracias, Miguel¹⁶⁷, ¿cómo está¹⁶⁸, ¿en qué le puedo ayudar? Siéntese por favor.

L. MIGUEL ALEMÁN. Ay, Gustavo. (*Tira las gafas del sol sobre la mesa y sube los pies.*) Ahorita que está armando su gabinete, le vengo a pedir que ponga en cualquier lado al licenciado Madrazo, menos en la Regencia de la Ciudad de México. Es un asunto delicado, me gustaría que le pusiera atención¹⁶⁹.

G. DÍAZ ORDAZ. Disculpe, Miguel¹⁷⁰, ¿me está usted hablando (*mira hacia atrás y baja el tono de voz*) de Carlos Madrazo?

L. MIGUEL ALEMÁN. Así es, Gustavo¹⁷¹. (*Baja los pies de la mesa, se sienta recto y lo mira fijamente.*) Mire¹⁷², él y yo tenemos visiones contrarias y no me gustaría¹⁷³ tener ningún desencuentro con su proyecto, que, por naturaleza, será el de usted mismo, querido Gustavo. Aquí, lo importante es que¹⁷⁴ usted conserve mi amistad. Esa sería la prioridad.

G. DÍAZ ORDAZ. No se preocupe, Miguel, veré qué puedo hacer. Vale la pena intentar resolver este asunto de la mejor manera.

L. MIGUEL ALEMÁN. Muchísimas gracias, eh, Gustavo.¹⁷⁵

G. DÍAZ ORDAZ. No hay de qué, al contrario¹⁷⁶.

L. Miguel Alemán vuelve a ponerse las gafas y se levanta para marcharse.

G. DÍAZ ORDAZ. (*Tendiéndole la mano.*) Hasta luego.

L. MIGUEL ALEMÁN (*Se marcha sin darle la mano y sin terminar de escucharlo.*) Espero noticias.

¹⁶⁷ Ay, gracias, Miguel *T: om. G*

¹⁶⁸ *T: om.: Licenciado G*

¹⁶⁹ me gustaría que le pusiera atención. *T: om. G*

¹⁷⁰ Disculpe, Miguel *T: Licenciado Alemán G*

¹⁷¹ Gustavo *T: om. G*

¹⁷² Mire *T: om. G*

¹⁷³ me gustaría *T: quisiera G*

¹⁷⁴ Aquí lo importante es que *T: Yo quiero que G*

¹⁷⁵ Muchísimas gracias, eh, Gustavo *T: Muchas gracias, Gustavito. G*

¹⁷⁶ G. DÍAZ ORDAZ. No hay de qué, al contrario *T: om. G*

G. DÍAZ ORDAZ. Las tendrá.¹⁷⁷

L. se saca las gafas de Miguel Alemán. G. Díaz Ordaz lee la revista Life.

L. *(Imita con la boca el ruido de un timbre.)* ¿Señor¹⁷⁸ presidente?¹⁷⁹

G. DÍAZ ORDAZ. *(Sin dejar de leer la revista Life.)* Ajá.¹⁸⁰

L. Sí, mire,¹⁸¹ se encuentra aquí el licenciado Carlos Madrazo, pero no tiene cita, ¿qué hago?

G. DÍAZ ORDAZ. Que pase, por favor.¹⁸²

B. CARLOS MADRAZO. *(Con una boina verde. Entra y se sienta en la silla que antes ha ocupado Alemán.)* Buenas tardes, licenciado. *(Le tiende la mano.)*

G. DÍAZ ORDAZ. *(Sigue leyendo la revista Life.)* Hola Carlos, ¿cómo está? Qué gustazo de verte. Dime, ¿cómo te ha ido? Siéntate, por favor, ¿quieres algo de tomar?¹⁸³

B. CARLOS MADRAZO. *(Recoge la mano que el presidente no le ha estrechado.)* Bueno un vaso de...¹⁸⁴

G. DÍAZ ORDAZ. *(Interrumpiéndole.)* Bueno, vamos al grano. No le voy a dar la Regencia de la Ciudad de México. La situación del país es complicada, es muy comprometida¹⁸⁵. *(B. CARLOS MADRAZO. intenta interrumpirle, pero no le deja hablar.)* Y me gustaría proponerle algo distinto, algo diferente.¹⁸⁶

¹⁷⁷ G. DÍAZ ORDAZ. Las tendrá *T: om. G*

¹⁷⁸ Señor *T: Sr. G*

¹⁷⁹ L. ¿Sr. presidente? *T: om. G*

¹⁸⁰ G. DÍAZ ORDAZ. Ajá. *T: om. G*

¹⁸¹ Sí, mire, *T: om. G*

¹⁸² Que pase, por favor *T: Hágalo pasar G*

¹⁸³ Hola Carlos, ¿cómo está? Qué gustazo de verte. Dime, ¿cómo te ha ido? Siéntate, por favor, ¿quieres algo de tomar? *T: Bienvenido Carlos. Siéntese y vamos al grano. ¿Algo de tomar? G*

¹⁸⁴ B. CARLOS MADRAZO. Bueno un vaso de... *T: om. G*

¹⁸⁵ es muy comprometida *T: om. G*

¹⁸⁶ distinto, algo diferente. *T: om. G*

- B. CARLOS MADRAZO. Pero el programa ya está hecho, licenciado¹⁸⁷, yo contaba con que lo íbamos a llevar a cabo. De hecho, hay un asunto de fundamental importancia que debo decirle, licenciado¹⁸⁸.
- G. DÍAZ ORDAZ. Mire Carlos, usted es un líder carismático, con capacidad de comunicación y convocatoria. Lo necesitamos en un lugar clave, la Regencia de la Ciudad de México es harina de otro costal¹⁸⁹.
- B. CARLOS MADRAZO. El problema es que el expresidente Alemán y sus socios están desviando las aguas de la Ciudad de México para beneficiar sus terrenos en Echegaray y su proyecto de Ciudad Satélite y habrá que actuar de inmediato.
- G. Díaz Ordaz. (*De nuevo lo interrumpe.*) Bueno Carlos¹⁹⁰, no se hable más. Por su bien, le pido¹⁹¹ que me haga caso. En campaña, detecté que este país necesita: ¿qué?¹⁹² Democratizarse. Y debemos empezar: ¿por dónde?¹⁹³ Por el partido¹⁹⁴. Le quiero pedir que sea presidente del partido y que encabece la democratización del PRI, ¿cómo ve?¹⁹⁵ (*Toma la revista Life y vuelve a leer.*).
- B. CARLOS MADRAZO. (*Silencio.*) Está bien, licenciado¹⁹⁶.
- G. DÍAZ ORDAZ. Excelente¹⁹⁷ (*Continúa leyendo.*).
- B. CARLOS MADRAZO. Bueno, aprovechando mi...¹⁹⁸
- G. DÍAZ ORDAZ. (*Le interrumpe.*) Hasta luego.¹⁹⁹

¹⁸⁷ ,licenciado. *T: om. G*

¹⁸⁸ ,licenciado, *T: om. G*

¹⁸⁹ harina de otro costal *T: arroz de otro costal G*

¹⁹⁰ Bueno Carlos *T: Lo comprendo Carlitos, pero G*

¹⁹¹ pido *T digo G*

¹⁹² ¿qué? *T: om. G*

¹⁹³ ¿por dónde? *T: om. G*

¹⁹⁴ *om. T: ¿no le parece? G*

¹⁹⁵ ¿Cómo ve? *T: ¿Me entiende? G*

¹⁹⁶ Está bien, licenciado *T: Entiendo G*

¹⁹⁷ Excelente *T: Es todo G*

¹⁹⁸ B. CARLOS MADRAZO. Bueno, aprovechando mi... *T: om. G*

¹⁹⁹ G. DÍAZ ORDAZ. (*Le interrumpe.*) Hasta luego. *T: om. G*

B. CARLOS MADRAZO se levanta y se marcha. G. DÍAZ ORDAZ. continúa leyendo el periódico.

(Texto proyectado.) Casi un año después, Díaz Ordaz le pidió a Carlos Madrazo detener la campaña democratizadora del PRI. Al verse imposibilitado a continuar, Madrazo presentó su renuncia.

L. Díaz Ordaz heredó un país económicamente estable y productivo, pero, desde el principio de su gobierno, se enfrentó a importantes movimientos campesinos, obreros y estudiantiles.

B. Sin embargo, nunca negoció. Los inconformes con el régimen fueron tachados de comunistas, perseguidos, cooptados²⁰⁰, encarcelados o asesinados.

L. Pero, al inaugurarse el Estadio Azteca²⁰¹, frente a más de cien mil personas, el presidente fue abucheado por la multitud.

(Video proyectado.) [Díaz Ordaz:] “Declaro solemnemente inaugurado el noveno campeonato mundial de futbol Copa Jules Rimet”. (Aplausos.)

²⁰⁰ “Cooptar: 1. tr. Llenar las vacantes que se producen en el seno de una corporación mediante el voto de los integrantes de ella.” (DLE, 2014: en línea).

²⁰¹ La construcción del Estadio Azteca se inició en 1962 con el objetivo de que México pudiera albergar la copa del mundo en el año 1970. Finalmente, se inauguró el 29 de mayo de 1966.

ESCENA XXIII

OLIMPIADAS Y MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

Luz política. B., L. y G. están situados en el proscenio. B. en el extremo izquierdo; L., en el derecho; G. DÍAZ ORDAZ., en el centro. Se van levantando de sus sillas al hablar.

- B. Se conformó el comité para organizar las Olimpiadas de 1968.
- L. Entonces se lanzó el lema: “Todo es posible en la paz” y el presidente Díaz Ordaz declaró al Comité Olímpico Internacional:
- G. DÍAZ ORDAZ. “El Gobierno hará todo lo que se necesite para que la olimpiada de 1968 se efectuó con la dignidad característica de México”.
- B. Pero, en julio de 1968, una pelea entre estudiantes de la “Voca” 2²⁰² y la preparatoria Isaac Ochoterena, en la ciudadela²⁰³, provocó la primera movilización policiaca.
- L. Gases lacrimógenos y macanas²⁰⁴.
- B. Una manifestación organizada por el Partido Comunista Mexicano en contra de la violencia policiaca fue duramente reprimida.
- L. Los Estudiantes tomaron preparatorias como protesta.
- B. La Policía y el Ejército rodearon planteles de la UNAM y del “poli”²⁰⁵.
- G. Un bazucazo del ejército derribó la puerta de la Preparatoria 1.
- B. Muchos estudiantes heridos.
- G. Detenidos.
- B. Las Fuerzas públicas tomaron planteles.
- L. Huelgas en la UNAM y en el “poli”²⁰⁶.
- G. Manifestaciones.

²⁰² Voca 2 T: Vocacional 2 G

²⁰³ en la ciudadela T: om. G

²⁰⁴“2. f. Arma ofensiva, a manera de machete o de porra, hecha con madera dura y a veces confilo de pedernal, que usaban los indios americanos” (DEL, 2014: en línea). En el español peninsular, se emplearía la voz “porra”.

²⁰⁵ “poli” T: IPN G

²⁰⁶ “poli” T: IPN G

- L. Barros Sierra, rector de la UNAM, colocó la Bandera Nacional a media asta, en señal de luto.
- B. Agosto.
- G. El pliego petitorio²⁰⁷.
- B. Grandes manifestaciones.
- L. Cuarenta mil personas.
- B. Ciento cincuenta mil personas.
- G. Trescientas mil personas.
- L. La represión aumenta, las olimpiadas se acercan.
- G. Septiembre.
- L. El primer mitin en Tlatelolco.
- G. La Marcha del Silencio.
- B. Cuarenta mil personas.
- L. Ocupación militar en Ciudad Universitaria.
- B. Enfrentamientos en el Instituto Politécnico Nacional²⁰⁸.
- G. Segundo mitin en Tlatelolco.
- L. Octubre.
- G. Tercer mitin en Tlatelolco. (*El ritmo se pausa.*) Viva la discrepancia.
- B. El día 2 de octubre de 1968, en la plaza de las Tres culturas, en Tlatelolco, se reunieron miles de personas en un mitin que fue violentamente disuelto. El ejército y el Batallón Olimpia sitiaron la plaza y atacaron a la multitud desarmada.

²⁰⁷ Escrito en el que los estudiantes movilizados reflejaron sus peticiones. Estaba conformado por seis puntos: (1) Libertad de todos los presos políticos, (2) derogación del artículo 145 del Código Penal Federal, (3) desaparición del cuerpo de granaderos, (4) destitución de los jefes policíacos Luis Cueto y Raúl Mendiola, (5) indemnización a las víctimas de los actos represivos, (6) deslinde de responsabilidades de los funcionarios involucrados en actos de violencia contra los estudiantes y establecer un diálogo público entre autoridades y el CNH para negociar las peticiones. El Gobierno nunca atendió las peticiones de los estudiantes y respondió de forma represiva en todo momento.

²⁰⁸ Instituto Politécnico Nacional T: IPN G

- G. Se presume que esa tarde hubo entre trescientos y cuatrocientos muertos. Además de un número indeterminado de heridos, presos y desaparecidos.
- L. Diez días después, el 12 de octubre, los Juegos Olímpicos arrancaron. Al iniciar la ceremonia de inauguración, apareció en el tablero electrónico del Estadio Olímpico la frase: “Ofrecemos y deseamos amistad con todos los pueblos de la tierra”. Se soltaron al aire diez mil palomas blancas y cuarenta mil globos. (*Palomas se proyectan en la pantalla.*).

L. y B. se sientan. G. permanece en el centro.

- G. Dijo José Revueltas: “Algo se rompió para siempre. Habrá que imaginar la pena de cuando las cosas se quiebran sin remedio”.

Las palomas blancas siguen volando en la pantalla. Oscuro. Solo una pequeña luz alumbra a L., que, con peluca blanca, lee el periódico, sentada en la mesa de la derecha. El texto va proyectándose en absoluto silencio.

(*Texto proyectado.*) “¿Aspirar a la presidencia?, ¿para qué?, si ese puesto solo dura seis años”. En 1968, Fidel Velázquez seguía siendo el líder de la CTM. Dio todo su apoyo político a Gustavo Díaz Ordaz, controló a los grupos radicales y, para evitar la introducción de las ideas del movimiento estudiantil, se infiltró, a través de sus golpeadores, en fábricas, oficinas y organizaciones obreras. A cambio de ello, obtuvo la Ley Federal del Trabajo que le daría más poder a sus líderes sindicales, pudiendo ser diputados o senadores, cobrando más cuotas a sus agremiados y dándoles la “cláusula de exclusión”, facultad de ordenarle al patrón la expulsión de uno de sus trabajadores, sin obligación alguna de pagarle indemnización.

“El pseudomovimiento estudiantil es atentatorio de la mexicanidad, lesivo a la nación, perjudicial a la patria, netamente subversivo. Ante él, los trabajadores mexicanos deben tornarse agresivos, tender un cerco y liquidarlo...”

El escenario se ilumina. Luz política. Los tres actores están sentados B. en la izquierda, G. en el centro y L. en la derecha.

B. El sexenio de Díaz Ordaz terminó en 1970, en bonanza económica, con una memorable Copa Mundial de Fútbol y la muerte del general Lázaro Cárdenas.

ESCENA XXIV

LUIS ECHEVERRÍA

Luz política. Suena la marcha fúnebre Ntee'am mēēt mtandinit (Con Dios se quedan), interpretada por la banda filarmónica municipal de Totontepec Villa de Morelos²⁰⁹. Toman el retrato de Cárdenas y acaban con él en escena: quitan los marcos, pliegan el retrato y sacan los restos, cubiertos con la bandera mexicana, de escena. Los tres actores se sientan, cada uno con una mesa delante, a la izquierda, en el centro y a la derecha del escenario. Los tres con chaqueta y gafas de sol.

- G. (*Con gafas, nariz y cejas postizas.*) Luis Echeverría, secretario de Gobernación, fue nombrado candidato a la presidencia. Desde su campaña, se enfrentó a un sin número de reclamos y cuestionamientos por los mecanismos autoritarios que utilizaba el régimen en pos del bienestar económico y la paz social.
- L. (*Con lentes que tienen ojos dibujados.*) “Pido un minuto de silencio por los caídos el 2 de octubre”, dijo en la universidad Nicolaíta para acallar la rechifla²¹⁰ de los estudiantes.
- B. (*También con lentes con ojos dibujados.*) Entonces, convocó a intelectuales, académicos, científicos, políticos de izquierda y artistas, para que formaran parte de su proyecto llamado “Apertura Democrática”.

²⁰⁹ La composición *Ntee'am mēēt mtandinit* (en español: *Con Dios se quedan*) es una marcha fúnebre mixe (pueblo indígena de la zona de Oaxaca, limítrofe con Veracruz). Del mismo modo que la anterior marcha fúnebre que encontramos en la obra, la grabación que el colectivo utiliza es la interpretada por la Banda Filarmónica Municipal de Totontepec Villa de Morelos. En esta ocasión, la composición se integra en el álbum *Marcha fúnebre mixe*. Vol.5. (2012), que se encuentra disponible en: <https://soundcloud.com/inpimx/nteeam-meet-mtandinit-con-dios-se-quedan?in=inpimx/sets/banda-filarmonica-municipal-de-totontepec-viilla-de-morelos-mixe-musica-funebre-vol-v>

²¹⁰“Rechiflar: 1. tr. Silbar con insistencia. 2. prnl. Burlarse con extremo, mofarse de alguien, o ridiculizarlo” (DLE, 2014: en línea).

- L. Su proyecto buscó incluir y cooptar a un sector de la población que el sexenio pasado había sido reprimido al intentar participar en las decisiones políticas.
- B. L.y G. “La Revolución Mexicana y la Constitución de 1917, no apuntan a la derecha, a la izquierda o al centro, sino arriba y adelante.”

La marcha fúnebre continúa sonando.

(*Texto proyectado.*) No hubo novedades, el candidato priista alcanzó el 84.13% de los votos.

L. Echeverría excarceló presos políticos, reinició el reparto agrario, multiplicó el presupuesto para educación y cultura, exaltó el nacionalismo revolucionario, asustó a la cúpula empresarial, reformó las políticas indigenistas y recibió exiliados políticos que huían de las dictaduras en toda Latinoamérica.

B. Pero, el 10 de junio de 1971, su gobierno reprimió violentamente la primera manifestación estudiantil que salía a las calles de la Ciudad de México después de la matanza de Tlatelolco.

G. Y no solo eso, durante todo su sexenio, Echeverría persiguió a luchadores sociales y guerrilleros hasta el exterminio. En una visita universitaria no solamente fue abucheado, sino también apedreado.

(*Proyección video UNAM.*) [Echeverría:] “Escuchen lo que les voy a decir: Ciertamente, desligar el proceso de modernización de nuestros verdaderos objetivos equivale a consolidar la dependencia, la dependencia de los países imperialistas a los que ustedes les hacen juego, ustedes” [Multitud:] “¡Fuera, fuera!”

G. se levanta de su silla y se acerca al público desde el proscenio. B. y L. se ponen en pie en sus sillas.

G. La política populista de Luis Echeverría, en cierta forma basada en el cardenismo, poco a poco, ensanchó la deuda externa y propició una crisis económica que llevó a la agonía al tanpreciado Milagro Mexicano. El régimen se tambaleaba.

ESCENA XXV
NATALIA. FAMILIA 4

Luz Natalia. Los tres actores se sacan las chaquetas.

Subida en la mesa, aunque en posición fetal, L. Natalia usa el micrófono para leer su diario.

L. NATALIA. 15 de enero de 1990. Intenté suicidarme gritando: “muera el PRI” y solo recibí una ráfaga de invitaciones²¹¹.

L. NATALIA. Deja el diario y lo coloca junto a dos fotografías situadas en la mesa a la que esta subida. Mientras B. ARTEMIO habla, hace movimientos lentos sobre la mesa, guardando el equilibrio.

²¹²B. ARTEMIO (*En el centro del escenario, con el cartel de Artemio colgado del cuello y una gorra deportiva.*) Hacía años que había dejado de decirle mamá y la había

²¹¹ L. Natalia. 15 de enero de 1990. Intenté suicidarme gritando “muera el PRI” y solo recibí una ráfaga de invitaciones. *T: om. G*

²¹² *om T:* Natalia: No solo me preocupa que la cúpula de este sindicato concentre su atención en empresas personales y en recibir prebendas a cambio de fidelidades políticas, sino que todos nosotros lo permitamos.

Me da vergüenza que, emulando a nuestra cúpula, perdamos la atención en lo único que debemos hacer, que es enseñar, por conseguir plazas para nuestros hijos cuando la mayoría de las veces sabemos que no tienen preparación. Estamos sumergidos en un sopor burocrático, institucional, cobijados por un sindicato corrupto, nepotista, que capta el 70% del presupuesto de la educación nacional y lo dedica a gastos operativos. ¿En qué momento perdimos el objetivo? En cincuenta años, no hemos sido capaces de replantear nuestros materiales de trabajo: El libro de apoyo al maestro para quinto año de Historia de México solo menciona dos figuras femeninas y una de ellas es la Virgen de Guadalupe, ¿no les parece escandaloso? Me asombra el nivel de descuido, arribismo y mezquindad que impera en este sindicato. ¿Cómo es posible que no seamos críticos con nuestra institución?, ¿que carezcamos de asambleas

comenzado a llamar por su nombre, Natalia. Me mandó a vivir con mi abuelita América después de recibir la primera amenaza. Nos dolió mucho separarnos²¹³. Pasé de Veracruz a Michoacán, de Huandacareo a Alvarado. La veía poco, unas dos veces al año, al principio. Después, una vez cada dos años. Y, así... Así,²¹⁴ cada vez menos. Pero siempre mantuvimos la comunicación. El cambio fue especialmente radical para mí²¹⁵. Por ejemplo²¹⁶, mi mamá no me dejaba ver la televisión y, con mi abuelita, veía la telenovela y tenía una misión: recordar los nombres de los personajes por si a mi abuelita se le olvidaba algún detalle. Yo aprendí mucho viendo la telenovela. Aprendí que hay mujeres que hacen lo que mi abuela hace en la casa y que se llaman muchachas. En la telenovela, nunca vi a nadie viendo la televisión y eso me preocupó. Me acuerdo... me acuerdo²¹⁷ mucho del tiempo que viví con Natalia. Siempre fue muy amorosa conmigo²¹⁸. En las mañanas,²¹⁹ me hacía el desayuno de los campeones, que era fruta con miel, granola²²⁰, avena... Me procuraba, aunque, a la vez, era como si no estuviera. Estaba muy presente y muy ausente, al mismo tiempo²²¹. Yo la veía y era como si estuviera en otro lugar²²². Nunca se lo dije a nadie, pero siempre pensé que ella era tan decidida que podía hacer cualquier cosa: pelearse contra el mundo, matar a alguien, no sé... quitarse la vida.

L. NATALIA. baja de la mesa, delicadamente, siguiendo los movimientos que, anteriormente, ha estado haciendo arriba. Desplaza la mesa de la izquierda

democráticas y que insistamos en decir que el problema viene de la cúpula, cuando la corrupción y la negligencia somos todos? G

²¹³ Nos dolió mucho separarnos. T: No me gustó separarme de ella, luego me acostumbré. G

²¹⁴ así, así T: om. G

²¹⁵ especialmente radical para mí T: drástico. G

²¹⁶ Por ejemplo T: om. G

²¹⁷ ... me acuerdo T: om. G

²¹⁸ conmigo T: om. G

²¹⁹ En las mañanas T: om. G

²²⁰ con miel, granola, T: om. G

²²¹ al mismo tiempo T: om. G

²²² Yo la veía y era como si estuviera T: como pensando en otra cosa G

hacia la derecha. Sentada en la silla central, habla por teléfono con G. FERNANDO, que está sentado en una de las sillas laterales.

L. NATALIA. ¿Bueno?

G. FERNANDO. ¿Natalia?

L. NATALIA. ¿Sí?

G. FERNANDO. Soy Fernando.

L. NATALIA. ¿Qué Fernando?

G. FERNANDO. Álvarez, de la dirección del sindicato.

L. NATALIA. Ummm... sí, ya, ¿qué se te ofrece?

G. FERNANDO. Natalia, me pide Julián que te diga que en la asamblea del viernes hay que ceñirnos a los temas que ya están en la minuta.

L. NATALIA. ¿Me estás pidiendo que me calle?

FERNANDO. No, te estoy pidiendo que te ciñas a la minuta.

L. NATALIA. No, lo que tú me estás diciendo es que no quieren que en esa asamblea se hable de...

G. FERNANDO. (*La interrumpe.*) Natalia, tú ya sabes qué se debe hacer y qué no.

Mientras hablan, B. se quita el cartel de "Artemio", se coloca unas gafas de sol y un cartel de "Julián Rendón". Se pasea por el escenario con seguridad, hasta apoyarse en la mesa central, cerca de L.NATALIA.

B. JULIÁN RENDÓN. Con Natalia Valdez nunca nos llevamos mal, al contrario, en el sindicato alentamos la diversidad de posiciones. Si hubo molestia, no provino de la dirección del sindicato, sino de los compañeros, porque ella muchas veces no respetaba los acuerdos de los compañeros y sentían que ella los menospreciaba o les faltaba al respeto.

G. MARIANA. (*G. sentado en una de las sillas de la izquierda, con un cartel de "Mariana" en el cuello.*) Julián Rendón era, además del líder de la sección 18 del SNTE²²³, que era

²²³ Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación.

- la que nos correspondía, el padre del hijo de Natalia. Pero eso nadie lo sabía, solo él, ella y yo. Recuerdo una vez que los oí discutir después de una de las asambleas:
- B. JULIÁN RENDÓN. (*Se dirige a L.NATALIA, sentada.*) No puedes seguir así.
- L.NATALIA. Quiten las cuotas.
- B. JULIÁN RENDÓN. No son las cuotas, Natalia, es todo. El sindicato te protege, pero tú parece que estás luchando contra él. Si quieres quejarte, usa los canales correspondientes, pero a mí no me estés chingando con estos alborotos.
- L. NATALIA. (*Se pone en pie y le encara.*) No te entiendo Julián, parece que apoyas que el sindicato corte las iniciativas, paralice el sentido común, los deseos de construir algo, lo que sea, ¿no ves que esto es importante?, ¿viste cómo se sumaron los papás de los niños?
- B. JULIÁN RENDÓN. Porque les conviene, no porque estén de acuerdo contigo.
- L. NATALIA. En esto sí están de acuerdo.
- B. JULIÁN RENDÓN. Además, les das a leer cosas que van en contra de lo que dicen sus libros de texto.
- L. NATALIA. No es cierto, no los contradicen, los complementan. Además, son fragmentos de mi libro, de mi investigación.
- B. JULIÁN RENDÓN. ¿Cómo?, ¿les estás dando las porquerías que tú escribes?
- L.NATALIA. Sí.
- B. JULIÁN RENDÓN. (*Se le acerca intimidándola.*) Ya estuvo, ¿no, Natalia?
- G. JOSÉ. Un día, Natalia le habló a mi mamá y solo²²⁴ le dijo: “tengo miedo”. Entonces,²²⁵ mi mamá nos llamó a David y a mí²²⁶ y nos pidió que hiciéramos algo. Llegué a la terminal de Huandacareo en la tarde. Natalia fue por mí. En el camino compramos cervezas. Estaba preparando un caldo de res. Platicamos en lo que Natalia terminó de cocinar. Lo único triste de su casa era que no tenía ninguna foto, como si no hubiera nadie a quien quisiera recordar o por quien ella quisiera ser recordada²²⁷. Me dijo que las cosas con el sindicato se habían calmado, pero que había recibido otra

²²⁴ solo *T: om. G*

²²⁵ Entonces *T: om. G*

²²⁶ nos llamó a David y a mí *T: se quedó muy preocupada. G*

²²⁷ nadie a quien quisiera recordar o por quien ella quisiera ser recordada *T: ninguna persona a quien quisiera recordar. G*

amenaza... que no entendía. La vi preocupada. Me preguntó por su hijo. Con todo, la pasamos muy bien. Nos emborrachamos y, ya era más de la media noche, cuando yo²²⁸ quería irme a dormir porque estaba muy cansado y²²⁹ a la mañana siguiente tenía que madrugar, pero justo, en ese momento, comenzó a hablar de sus sufrimientos y a hacerme reclamos y a decirme que tenía miedo. Yo traté de tranquilizarla y de hablar con ella²³⁰, pero me fui quedando dormido. Estaba muy cansado, un poco²³¹ borracho.²³² Natalia me llevó a un cuartito que había en el pequeño jardín de la casa y me preguntó a qué hora quería que me despertara y yo le dije que no era necesario, que yo pondría mi alarma, que me iría muy temprano²³³. Ella cerró la puerta y apagó la luz²³⁴. A la mañana siguiente, junto a mi cartera, encontré un sobre que decía: “Para José”, me lo guardé en la bolsa sin abrirlo. Tomé el camión²³⁵ y me quedé dormido. Ya llevaba más de la mitad del camino cuando me desperté y sentí la nota en mi bolsa. La saqué, la abrí y la leí:

L.NATALIA. (*De pie, en mitad del escenario, lee la carta. B., con una regadera, va echándole agua encima mientras ella lee*) “Pensaba que ibas a ayudarme, José. Eres consciente de lo miserable que me siento y de lo asustada que estoy. Finges que estás contento de verme, cuando en realidad es mentira, lo que quieres es provocar en mí un estado de falsa serenidad para librarte de mí. No aguanto el miedo. Lo único que deseo es morirme y, ahora, lo voy a hacer. Estoy sola. Como sola, duermo sola, voy a morirme sola y mi muerte no le va a doler a nadie. Me gustaría creer más en Dios y, entonces, desentenderme de todas mis luchas, de todas mis estúpidas luchas perdidas.”.

²²⁸ y ya era más de la media noche cuando yo T: seguimos platicando. Como a la media noche G

²²⁹ estaba muy cansado y T: om. G

²³⁰ Yo traté de tranquilizarla y de hablar con ella T: Intenté escucharla y calmarla G

²³¹ cansado, un poco T: om. G

²³² om. T: Si yo hubiera sabido... G

²³³ que yo pondría mi alarma, que me iría muy temprano T: me iría a las seis de la mañana, que no tenía que despertarse. G

²³⁴ Ella cerró la puerta y apagó la luz T: Apagó la luz y cerró la puerta. G

²³⁵ camión T: autobús G

G. JOSÉ. No podría creerme lo que decía la carta. Llegué a la terminal de Observatorio²³⁶ y, de la terminal, marqué a su casa. Nada, no me contestaron. Fui directo a la oficina, me dijeron que me habían llamado.

G.JOSÉ. (*Se dirige a los demás actores, pero habla por teléfono.*) ¿Quién?

B. La policía de Michoacán.

G. JOSÉ. (*Vuelve a dirigirse al público.*) Habían internado a Natalia²³⁷ con un cuadro grave por inhalación de gas. Le hablé a David y²³⁸ quedamos en no decirle nada a mi mamá. De camino a Michoacán, pensé mucho en Natalia²³⁹. Pobrecita^{240, 241} Fui directo al ministerio público²⁴².

G. se saca el cartel de “José”. Natalia permanece quieta, empapada, en mitad del escenario. B. se pone en pie.

G. JOSÉ. José Valdez, hermano de Natalia

B. POLICÍA. Sí señor, lo estábamos esperando.

G.JOSÉ. ¿Cómo está mi hermana?

B. POLICÍA. ¿Usted visitó anoche a la señora Natalia?

G.JOSÉ. Así es²⁴³.

B. POLICÍA. ¿A qué hora salió de su casa?

G.JOSÉ. Hoy muy temprano, a las cinco o seis...

B. POLICÍA. ¿A las cinco o a las seis?

G.JOSÉ. A las cinco.

²³⁶ Observatorio *T*: México *G*

²³⁷ Internado a Natalia *T*: ingresado a mi hermana *G*

²³⁸ *om. T*: me dijo que él no podía ir *G*

²³⁹ De camino a Michoacán, pensé mucho en Natalia
T: Mientras regresaba a Michoacán no podía pensar con claridad. *G*

²⁴⁰ Pobrecita. *T*: Pobre Natalia, pobrecita. *G*

²⁴¹ *om. T*: Tenía que haber regresado en cuanto leí la carta. *G*

²⁴² Fui directo al ministerio público *T*: Llegué al ministerio público y había un policía esperando afuera *G*

²⁴³ Así es. *T*: Sí. *G*

B. POLICÍA. ¿Y no notó nada raro en su hermana?²⁴⁴

G.JOSÉ. No.

B. POLICÍA. ¿Tiene alguna sospecha de qué la llevó a hacer esto?

²⁴⁴ ¿Y no notó nada raro en su hermana? *T*: ¿Y no vio a su hermana antes de salir? *G*

ESCENA XXVI
JOSÉ LÓPEZ PORTILLO

Luz política. Suena la canción ¿Dónde está José? de Celia Cruz²⁴⁵. Los actores se sitúan en el proscenio. De izquierda a derecha: L., vestida con un batín de cuadros; G., con una careta y B., sentado.

(Audio canción electoral.) “¿Dónde está José? Yo lo quiero ver. ¿Dónde está José? Yo lo quiero ver. Con José, con José, con José, estaré. Con José, con José, con José, estaré. ¡Por el PRI, votaré! Con López Portillo, ni un paso atrás. Con López Portillo, ni un paso atrás. Por el PRI, a luchar. Por el PRI, a votar. Por México, por México, por México. Ya lo puedes ver, aquí está José. Ya lo puedes ver, aquí está José. Votaré, votaré, votaré por ti. Porque soy, porque soy, porque soy del PRI. Por el PRI votaré.”.

L. El domingo son las elecciones, ¡qué emocionante!, ¿quién ganará?

B. Para llegar a la presidencia, López Portillo no compitió contra nadie en las elecciones.

El PPS²⁴⁶ y el PARM²⁴⁷ lo apoyaron y el PAN²⁴⁸ no postuló a ningún candidato.

(Texto proyectado.) Ganó con el 100% de los votos.

B. En su discurso de toma de posesión, lloró pidiéndole perdón a los pobres y propuso una política de austeridad para enfrentar la devaluación del peso y la crisis financiera.

Mientras B. habla, G. se va desnudando hasta encuerarse, quedándose únicamente con la careta puesta.

²⁴⁵ La canción pertenece al álbum del mismo nombre: *¿Dónde estás José?* (1976) de Celia Cruz, realizado con motivo de las elecciones federales y que funcionó como parte de la propaganda presidencial del candidato priista José López Portillo. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=XUVR0djQu3Y>

²⁴⁶ Partido Popular Socialista.

²⁴⁷ Partido Auténtico de la Revolución Mexicana.

²⁴⁸ Partido de Acción Nacional.

- L. López Portillo logró estabilizar la economía, hizo una importante reforma electoral, propuso amnistía para los presos políticos y, con dinero del erario²⁴⁹, invitó al Papa a México, aplicó el nepotismo²⁵⁰ extremo y se enteró de la existencia de enormes yacimientos petroleros al sureste del país.
- B. Esos yacimientos significaron, a sus ojos, el pago de la deuda externa y el salto de México al primer mundo. Los precios del barril subían y, con ellos, la esperanza de un país más próspero. Entonces, pidió un sinnúmero de préstamos para poder invertir en infraestructura petrolera: había que extraer el petróleo para vender y generar riqueza. Era el momento de administrar la abundancia.
- L. Pero el gusto le duró poco porque el precio del barril se fue al fondo y, con él, todo el país. En poco tiempo, el panorama fue desolador. México, con López Portillo²⁵¹, estaba endeudado como nunca.
- B. A su salida, López Portillo volvió a llorar y a pedir perdón a los pobres.
(*Proyección video Jolopo.*) [*López Portillo llora:*] “Se nacionalizan los bancos privados del país. A los desposeídos y marginados, a los que hace seis años les pedí perdón que venía arrastrando como responsabilidad...”
- L. El saldo de su gobierno fue una crisis financiera más profunda, muchos millones más de mexicanos en la pobreza, la intempestiva nacionalización de la banca y unas cuantas mansiones para él, sus amigos y su familia.

G. comienza a vestirse, se pone un vestido y se quita la careta.

²⁴⁹ y, con el dinero del erario, *T: om. G*

²⁵⁰ “Nepotismo: 1. m. Desmedida preferencia que algunos dan a sus parientes para las concesiones o empleos públicos”. (DLE,2014: en línea).

²⁵¹ México, con López Portillo *T: El país G*

ESCENA XXVII
MIGUEL DE LA MADRID

Luz política.

G. Miguel de la Madrid fue el candidato de López Portillo a la presidencia. Su campaña tuvo el eslogan de la “Renovación Moral” y su estrategia se centró en erradicar la corrupción que floreció en el sexenio anterior.

Mientras habla, se sienta en la silla de la derecha, de la que B. acaba de levantarse. B. se sitúa en el centro del escenario y se pone una careta.

(Texto proyectado.) Ganó con el 74.4% de los votos.

B. se da tortas a sí mismo, su cuerpo se zarandea como el de un muñeco, parece un pelele.

G. “No nos abandonaremos a la inercia, la situación es intolerable, no permitiré que la patria se nos deshaga en las manos.”

B. comienza a desnudarse mientras L. habla, hasta quedarse solamente con la careta.

L. De la Madrid gobernó en medio de catástrofes, pero el poder de respuesta de la sociedad civil lo rebasó. Como en el terremoto de la Ciudad de México, en septiembre de 1985, donde actuó con lentitud y obstaculizó la acción de grupos ciudadanos de rescate y apoyo.

G. Pronto, redujo el gasto público, aumentó el IVA del diez al quince por ciento y, a través de su secretario de Programación y Presupuesto, Carlos Salinas de Gortari, promovió el intempestivo proceso de privatización en el país.

L. *(Poniéndose en pie, en tono solemne.)* “Renovación Moral significa gobernar con el ejemplo”.

G. Prohibió nombrar o promover a parientes de servidores públicos en el Gobierno y emprendió procesos legales contra exfuncionarios corruptos. Pero, en contraste, abiertamente llevó a cabo el llamado Fraude Patriótico:

L. Miren,²⁵² “la victoria del PAN en Chihuahua significaría la entrada al Gobierno de las tres amenazas del país: la Iglesia, los Estados Unidos y los empresarios, no lo toleraremos”, dijo Manuel Bartlett, secretario de Gobernación para justificar el fraude patriótico²⁵³.

G. Aún con la resistencia del PRI, poco a poco, el PAN ganaba alcaldías y diputaciones. Por su parte, los partidos de izquierda seguían tomando fuerza.

L. Paralelamente, el PRI se dividía. Por un lado, estaban²⁵⁴ los tecnócratas liberales, representada por Salinas de Gortari; y por el otro, los nacionalistas revolucionarios, encabezados por Cuauhtémoc, el hijo de Lázaro Cárdenas.

²⁵² Miren, T: om. G

²⁵³ Patriótico T: om. G

²⁵⁴ Estaba la nueva generación de tecnócratas liberales

ESCENA XXVIII
SALINAS DE GORTARI

Luz política. Se oye un golpe y B. comienza a vestirse.

L. Cuando a Salinas de Gortari lo nombraron candidato a la presidencia, Cuauhtémoc Cárdenas encabezó un éxodo del partido para formar el Frente Democrático Nacional.

G. Las campañas iniciaron a principios de 1988. El candidato del PRI enfrentó a dos adversarios²⁵⁵ que generaron muchas expectativas: Manuel Clouthier, por el PAN, y Cuauhtémoc Cárdenas, por el Frente Democrático Nacional.

(Proyección video.) [Salinas:] “El Partido Revolucionario Institucional quiere elecciones limpias, transparentes y apegadas a la ley”

B. El día de la elección, el sistema de²⁵⁶ conteo de votos arrojaba sus primeros resultados y estos eran favorables para²⁵⁷ Cuauhtémoc Cárdenas. De pronto, el sistema se cayó y la contabilidad se vio interrumpida. Finalmente, cuando se retomó, le dieron el triunfo a Carlos Salinas de Gortari.

G. Muchas versiones afirman que el resultado real favorecía a Cuauhtémoc Cárdenas y coinciden en que ese día se efectuó un fraude electoral.

(Texto proyectado.) De acuerdo con los datos oficiales, Carlos Salinas de Gortari obtuvo el 50.74% de la votación. Uno de cada dos mexicanos ya no quiso al PRI en la presidencia.

G. La legitimidad del régimen estaba en entredicho. El día de la toma de posesión hubo importantes movilizaciones en contra²⁵⁸. Ante los reclamos, las boletas electorales fueron destruidas. La elección fue validada desde el poder.

(Proyección video Fernández de Cevallos.)

(Audio video.) [Fernández de Cevallos:] “Nadie podría beneficiarse con escudriñar papeles que nada dicen y menos significan. La bancada panista acepta que se destruyan esos míticos documentos y que esos... ¡Cállense! ...y que esos cientos de toneladas de papel

²⁵⁵ adversarios *T*: contrincantes *G*

²⁵⁶ sistema de *T*: *om.* *G*

²⁵⁷ para *T*: a *G*

²⁵⁸ *om.* *G*: un primero de diciembre como hoy *T*
(improvisado el día del estreno)

se procesen y se reprocesen y se regeneren como reclamamos que se regenere la vida publica de México.”.

- B. Entonces Salinas emprendió acciones espectaculares, como la detención de Joaquín Hernández, “La Quina”, líder moral del Sindicato Petrolero; o el despido de Jongitud Barrios, líder del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), nombrando a Elba Esther Gordillo nueva lideresa.
- G. Salinas renegoció la deuda externa, reprivatizó la banca, reformó el artículo 27 para frenar definitivamente el reparto agrario y firmó el Tratado del Libre Comercio con EUA y Canadá.
- B. Las privatizaciones se sucedían en cascada, incluían carreteras, ferrocarriles y bancos. Se vendieron más de treinta empresas paraestatales. Fue en esa oportunidad que Carlos Slim compró Teléfonos de México con tan solo cuatrocientos millones de dólares, aunque su valor oficial era de siete mil millones.
- G. Por otro lado, gran parte del presupuesto gubernamental fue destinado al programa social “Solidaridad”. Con él²⁵⁹, se construyeron caminos, escuelas, clínicas; se dieron créditos a campesinos...

(Proyección video Solidaridad.)

(Audio video.) “Un nuevo amanecer, hermanos. En nuevo día despertamos. De pie y de contra al viento estamos, nobleza y honra, mexicanos. Hijos de una misma madre, bien vestida, en tres colores. Tierra buena que revive con los más altos honores. Nuestro enemigo, la pobreza, hay que acabarla con destreza. La solidaridad es nuestra, con desarrollo se demuestra. Gobierno y pueblo hacen la fuerza, el campesino y la gran empresa. Unidos por naturaleza, ¡que viva México y florezca! ¡Solidaridad! ¡Venceremos! Desde hoy en adelante llevaremos tu ejemplo, cantaremos a una voz el esfuerzo de unión, formado así una gran nación. ¡Solidaridad! Estaremos. Desde el niño hasta el anciano en ti creemos y seremos tu más digno mensajero en tiempos malos o muy buenos. Somos águilas en vuelo.”²⁶⁰

²⁵⁹ con él *T* : Con el que *G*

²⁶⁰ El audio que se escucha en el video proyectado es la canción “Solidaridad”, tema promocional del plan social “Solidaridad” llevado a cabo por Salinas de Gortari. Existen dos versiones de la canción que se lanzaron en un mismo LP, ambas tienen la misma letra, pero cada versión está interpretada por

G. Luis Donald Colosio fue designado candidato a la presidencia, había sido presidente del PRI y secretario de Desarrollo Social.

B. “¡Vamos por más progreso para México, que viva Carlos Salinas de Gortari, que viva el Partido Revolucionario Institucional, que viva México!”

G. Aparentemente todo iba bien, pero el mismo día en que el Tratado de Libre Comercio arrancaba, se levantó en armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, para defender los derechos y exigir la autonomía de los pueblos indígenas de México.

B. Por exigencia de la sociedad civil, el Gobierno declaró un unilateral cese al fuego, pero la situación, desde entonces, ha sido difícil y hostil.

G. Colosio pronunció un importante discurso el 6 de marzo de 1994, durante la ceremonia del 65 aniversario del nacimiento del PRI.

(Proyección video Colosio.)

(Audio del video.) [Colosio:] “Yo veo un México con hambre y con sed de justicia. Un México de gente agraviada, gente agraviada por las distorsiones que imponen a la ley y por quienes deberían de servirla.”

B. Lo cierto es que tuvo una campaña complicada y bastante corta:

(Proyección video asesinato de Colosio.)

G. A la fecha no se ha esclarecido quién fue el autor intelectual del asesinato.

diferentes artistas, a excepción de los coros, que fueron los mismos en ambas versiones. Los cantantes que participaron en ellas fueron los artistas que formaban parte de “El canal de las estrellas”. Ambas versiones se encuentran disponibles en:
<https://www.youtube.com/watch?v=hCbnewabpE>

ESCENA XXIX
ERNESTO ZEDILLO

Luz política.

B. Salinas tuvo pocas opciones para nombrar un nuevo candidato a la presidencia de la República²⁶¹. Finalmente, se decidió por Ernesto Zedillo Ponce de León, exsecretario de Programación y Presupuesto, y de Educación Pública.

G. Zedillo tuvo dos adversarios de peso, Diego Fernández de Cevallos, por el PAN, y Cuauhtémoc Cárdenas, por el PRD. Por primera vez en la historia, hubo un debate entre los candidatos y fue transmitido en cadena nacional.

L. y B. se ponen caretas de luchadores y se sientan uno al lado del otro en las sillas de la derecha.

(Texto proyectado.) El PRI ganó con el 50.18% de los votos.

Zedillo hizo frente a una crisis financiera sin precedentes, logró sacar al país adelante, pero, de manera controversial, rescató a la banca con dinero del erario²⁶² público. También hizo una importante reforma electoral donde se independizó al Instituto Federal Electoral de la Secretaría de Gobernación. En 1997, el PRI perdió la mayoría en el Congreso y el Gobierno de la Ciudad de México, que quedó en manos de Cuauhtémoc Cárdenas, por el PRD.

En Acteal, Chiapas, un grupo paramilitar asesinó a cuarenta y cinco indígenas tzotziles simpatizantes del EZLN²⁶³.

El 28 de junio de 1995, en un camino de la comunidad de Aguas Blancas, Guerrero, campesinos fueron acibillados por miembros de la policía estatal. La orden la dio el gobernador Rubén Figueroa.

(Proyección video Aguas Blancas.)

(Texto proyectado.) El candidato a la presidencia por parte del PRI fue Francisco Labastida.

Sus principales adversarios fueron (una vez más) Cuauhtémoc Cárdenas por el PRD y Vicente Fox por el PAN:

²⁶¹ de la República *T: om. G*

²⁶² “Erario: 2. m. hacienda (conjunto de rentas)” (DLE,2014:en línea).

²⁶³ Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

(Proyección video Labastida-Fox.)

(Audio video.) [Labastida:] “Me ha llamado chaparro, me ha llamado mariquita, me ha dicho la vestida, me ha llamado mandilón...”. “A mí, tal vez se me quite lo majadero, pero a ustedes lo mañosos, lo malos para gobernar y lo corruptos, no se les va a quitar nunca”.

(Texto proyectado.) La campaña de Vicente Fox comenzó a tomar fuerza. A dos meses de las elecciones, amplios sectores de la población vieron en el empresario y ganadero guanajuatense al hombre que podría ganarle las elecciones presidenciales al PRI. Muchos simpatizantes de izquierda comenzaron a promover el llamado “voto útil”, significaba votar por el PAN para ganarle al PRI. El impulso generado por los partidos de oposición y la sociedad civil, durante más de setenta años, parecía irrefrenable. Fueron meses de esperanza. Por medio de las elecciones se veía la posibilidad de sacar al PRI de Los Pinos²⁶⁴.

(Proyección video Zedillo.)

(Audio video.) [Zedillo:] “El propio IFE nos ha comunicado que cuenta ya con información, ciertamente preliminar, pero suficientemente fiable para saber que el próximo presidente de la República será el licenciado Vicente Fox Quesada.”

(Texto proyectado.) El panista Vicente Fox ganó con el 42% de los votos. Después de setenta y un años, el PRI perdió la Presidencia.

²⁶⁴ Residencia presidencial hasta el 2018.

ESCENA XXX
NATALIA. FAMILIA 4

Luz Natalia. Se sacan las máscaras de luchadores. Los tres actores se levantan de sus sillas y cubren la escenografía con un plástico verde. Encima, poco a poco, van colocando plantas. El resto del escenario es cubierto con una lona azul. El ruido de la lluvia cesa, pero G., con un palo agujerea unas lonas superiores y hace que el agua caiga, poco a poco, sobre el escenario, mojándolo.

B. ARTEMIO. (*En el centro del escenario, con una gorra, un cartel de Artemio colgado del cuello y el libro La Revolución institucional en sus manos.*) Esta es la reedición del libro que escribió mi mamá. A mí me dio mucho gusto que lo reeditaran. La verdad, no tenía ni idea que mi mamá supiera tantas cosas.²⁶⁵ En el 2000, yo tenía diecisiete años y no podía votar.²⁶⁶ En el 2006, no fui a votar. Mi abuela siempre ha votado por el PRI. Me contó que mi bisabuelo, Artemio, después de la Revolución,²⁶⁷ tuvo algo que ver en la formación del partido, allá²⁶⁸ en Veracruz. Mi familia siempre ha votado así, excepto mi mamá²⁶⁹. Por eso siempre se peleaban con ella. En las pasadas elecciones para presidente, las del²⁷⁰ 2012, yo voté por el PRI.

Oscuro. El sonido de la lluvia se intensifica.

²⁶⁵ Esta es la reedición del libro que escribió mi mamá, a mí me dio mucho gusto que lo reeditaran. La verdad, no tenía ni idea que mi mamá supiera tantas cosas. *T: om. G*

²⁶⁶ En el 2000 yo tenía 17 años y no podía votar *T:* Yo no voté en las elecciones del 2000, tenía diecisiete años *G*

²⁶⁷ ,después de la Revolución, *T: om. G*

²⁶⁸ allá *T:* aquí *G*

²⁶⁹ Mi familia siempre ha votado así, excepto mi mamá *T:* Todos en mi familia, menos mi mamá, han votado siempre así *G*

²⁷⁰ *om. T.D:* 1 de julio del . *G*

(Texto proyectado.) Natalia Valdez salió del hospital el 15 de febrero de 1999 y continuó con sus clases. No hay constancia de que haya recibido más amenazas. Desapareció el 15 de abril del año 2000. La denuncia se presentó dos días después en la ciudad de Morelia. Al día de hoy, nadie sabe dónde está y las averiguaciones no han esclarecido nada de su paradero.

Suena la canción de Las poblanas interpretada con marimbol²⁷¹. La lluvia sigue cayendo.

²⁷¹ Se trata de una grabación sonora de la canción popular “Las poblanas” que procede del X Seminario de Son Jarocho realizado por el Centro de Documentación del Son Jarocho de Jáltipan, Veracruz. Se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DUrxINyx-R4>

ESCENA FINAL

La canción de Las poblanas y el sonido de la lluvia continúan sonando...

(Proyección video montañas.)

(Texto proyectado.)

Aun eran jóvenes, pero sabían que pronto dejarían de serlo
y tenían miedo.
Pensaban amargamente en los demás y, a veces, en sí mismos.
Evocaban con nostalgia el pasado:

se acordaban de haber sido entusiastas
espontáneos
ricos en proyectos verdaderos
imágenes suntuosas y deseos.
Soñaban con amistades nuevas y con una nueva vida, pero apenas y podían imaginarla.

Hablaban mucho pero no decían nada.
Nada nunca los había preparado para aquellas preocupaciones nuevas. Les habría gustado
hacer algo grande, creían que habrían podido hacerlo. Soñaban con partir de cero,
volver a empezar todo sobre bases nuevas.
Soñaban con rupturas y adioses.
Pero la mera perspectiva de comenzar a hacer las cosas
los asustaba.
Entre sus sueños demasiado grandes y la nulidad de sus acciones reales no se insertaba
ningún proyecto racional.
Los paralizaba la inmensidad de sus deseos
sus deseos eran del tamaño de su sed.
Solo pensaban en términos de todo o nada.
El cambio sería espectacular o no sería.
No era.

Oscuro. La canción continúa.

FIN

7.3.APÉNDICE

7.3.1. ANEXO I: MATERIALES PROYECTADOS

ESCENA II
INTRODUCCIÓN POLÍTICA (1910-1928)



Ilustración 1. Hombres a caballo. Escenas revolucionarias.



Ilustración 2 Hombres a caballo. Escenas revolucionarias.



Ilustración 3. Escenas de la Revolución mexicana.



Ilustración 4. Escenas de la Revolución mexicana.



Ilustración 5. Muerte. Escenas de la Revolución mexicana.



Ilustración 6. Escenas de la Revolución mexicana.



Ilustración 7. Escenas de la Revolución mexicana.



Ilustración 8. Ortiz Rubio.

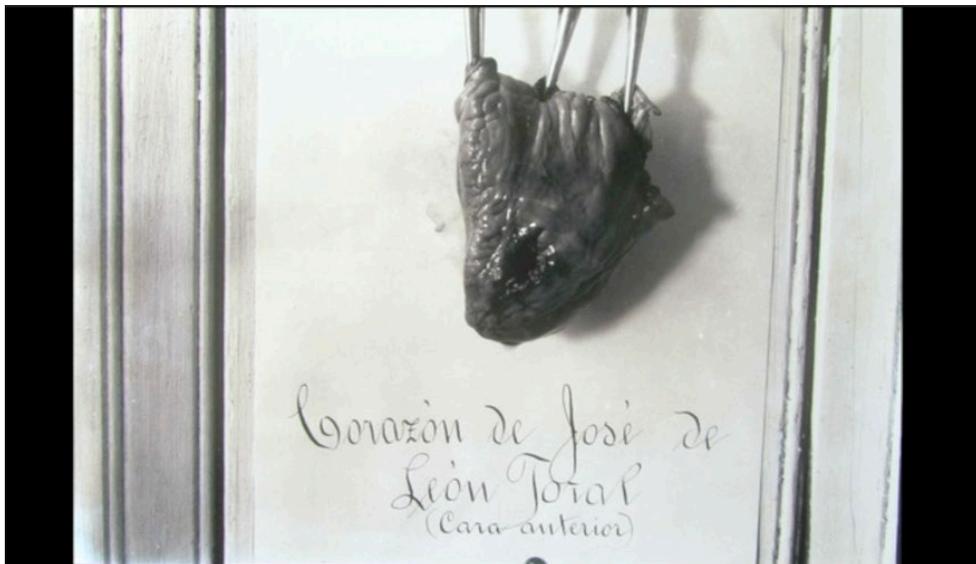


Ilustración 9. Corazón de José de León Tovar.



Ilustración 10. Portes Gil y Calles en coche presidencial.

ESCENA III
CONVENCIÓN CONSTITUYENTE

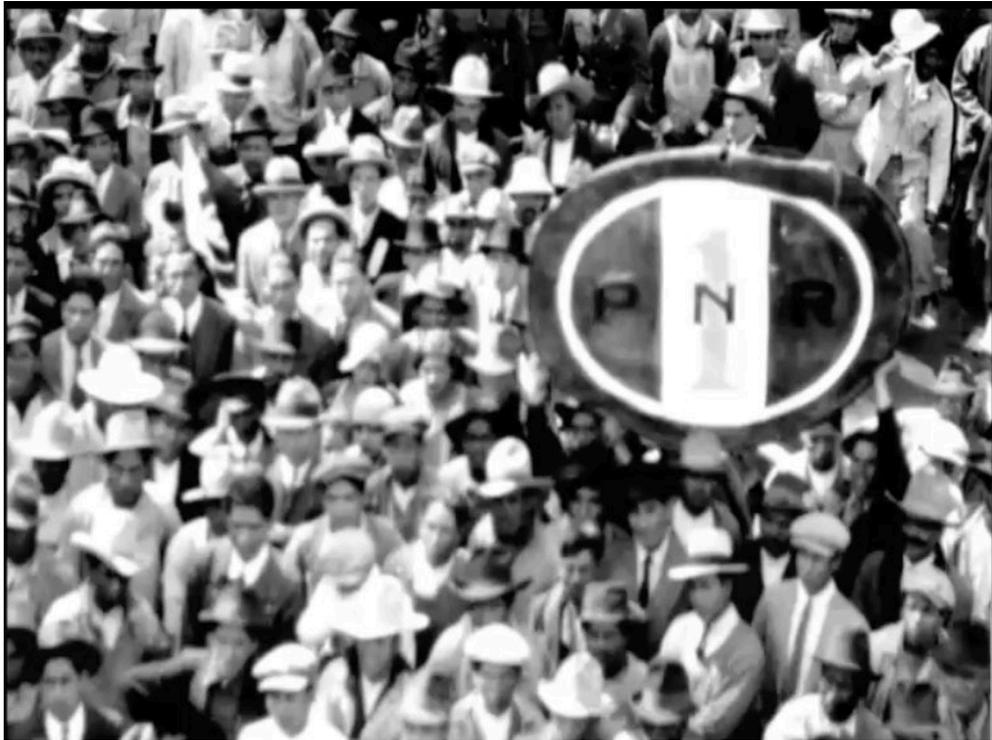


Ilustración 11. Multitud PNR.



Ilustración 12. Convención constituyente.



Ilustración 13. Multitud Convención constituyente.



Ilustración 14. Multitud Convención constituyente.



Ilustración 15. Convención constituyente.

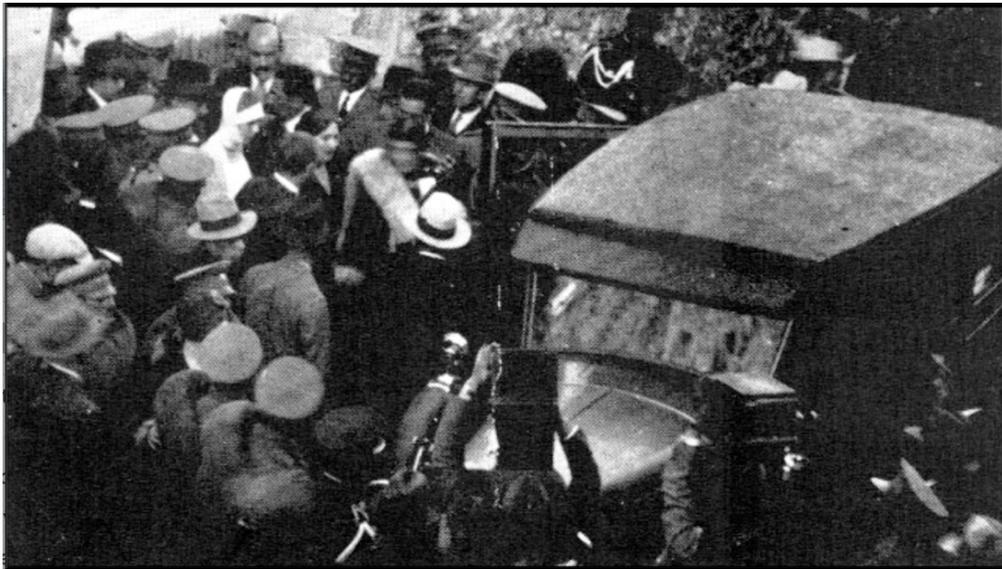


Ilustración 16. Ortiz en Convención constituyente.



Ilustración 17. Plutarco Elías Calles en Convención constituyente.

ESCENA VI
EXILIO CALLES



Ilustración 18. Vistas desde un avión.



Ilustración 19. Panorámica de Oaxaca desde el aire.

ESCENA VII
RESUMEN CARDENISMO



Ilustración 20. Entrevista Cárdenas.



Ilustración 21. El trabajo en la refinería.



Ilustración 22. Incendio petrolera.

ESCENA IX
CRISIS PETROLERA



Ilustración 23. Logo PNR.



Ilustración 24. Conversión PNR en PRM.



Ilustración 25. Logo PRM.

ESCENA X
ÁVILA CAMACHO



Ilustración 26. Ávila Camacho.



Ilustración 27. CTM con Ávila Camacho.



Ilustración 28. Ceremonia de acercamiento nacional.



Ilustración 29. Ceremonia de acercamiento nacional.

ESCENA XI

ELECCIONES

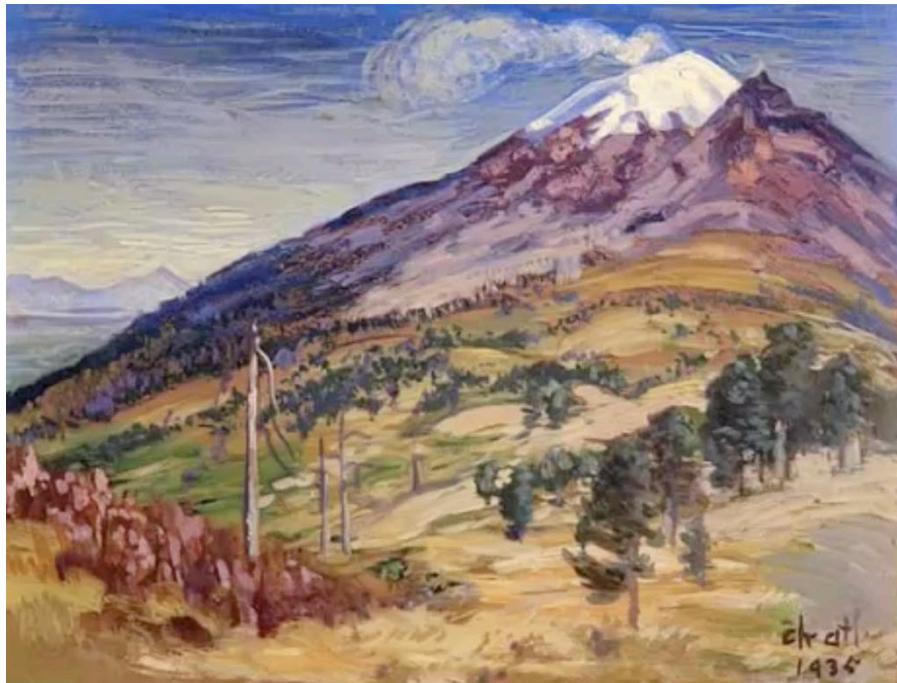


Ilustración 30. Arde el Popocatépetl. Día,



Ilustración 31. Arde el Popocatépetl. Noche.



Ilustración 32. Firmamento.

ESCENA XII

CTM



Ilustración 33. Logo PRM.



Ilustración 34. PRM a PRI.



Ilustración 35. Logo PRI

ESCENA XIII
MIGUEL ALEMÁN



Ilustración 36. Asamblea nacional 1950.



Ilustración 37. El milagro mexicano.

ESCENA XXI

DÍAZ ORDAZ



Ilustración 38. Díaz Ordaz, presidente.



Ilustración 39. Ordaz, UNAM.

ESCENA XXII
MADRAZO ALEMÁN



Ilustración 40. Vídeo inauguración noveno campeonato de fútbol copa Jules Rimet.

ESCENA XXIII

OLIMPIADAS Y MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

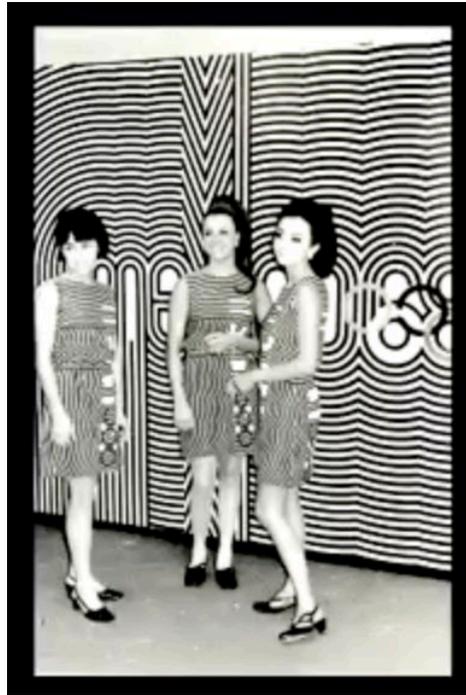


Ilustración 41.. Adjudicación de olimpiadas para Ciudad de México.



Ilustración 42. Manifestación de estudiantes 1968.



Ilustración 43. El gobierno ordena al ejército la represión de las protestas.



Ilustración 44. Palomas (símbolo de los Juegos olímpicos del 68) vuelan.

ESCENA XXIV
LUIS ECHEVERRÍA



Ilustración 45.. Video, clases populares celebran la victoria de Echeverría.



Ilustración 46. El presidente Echeverría junto a su esposa.



Ilustración 47. Echeverría saluda en un acto oficial.



Ilustración 48.. Vídeo Echeverría acusa a los estudiantes de imperialistas y recibe abucheos.

ESCENA XXVI
JOSÉ LÓPEZ PORTILLO



Ilustración 49. López Portillo en su campaña presidencial.



Ilustración 50. Al abandonar su cargo como presidente, López Portillo llora por los pobres.

ESCENA XXVII

MIGUEL DE LA MADRID

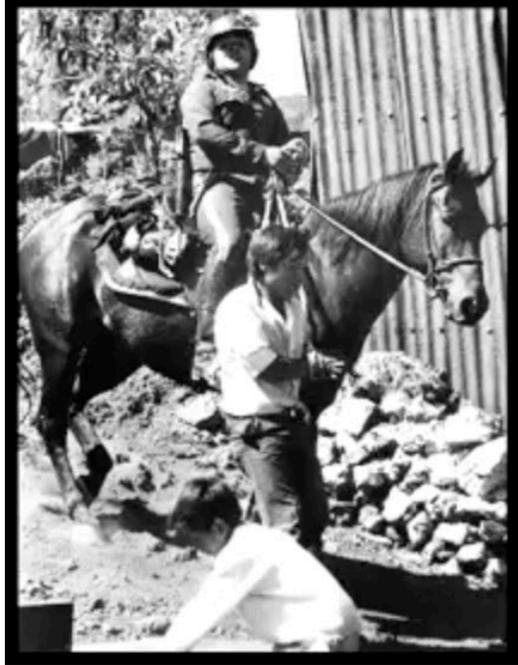


Ilustración 50. Terremoto de 1985 en Ciudad de México.



Ilustración 51. Labores de rescate tras el terremoto de 1985.



Ilustración 52. Bomberos en labores de rescate. Terremoto de 1985 en Ciudad de México.

ESCENA XXVIII

SALINAS DE GORTARI

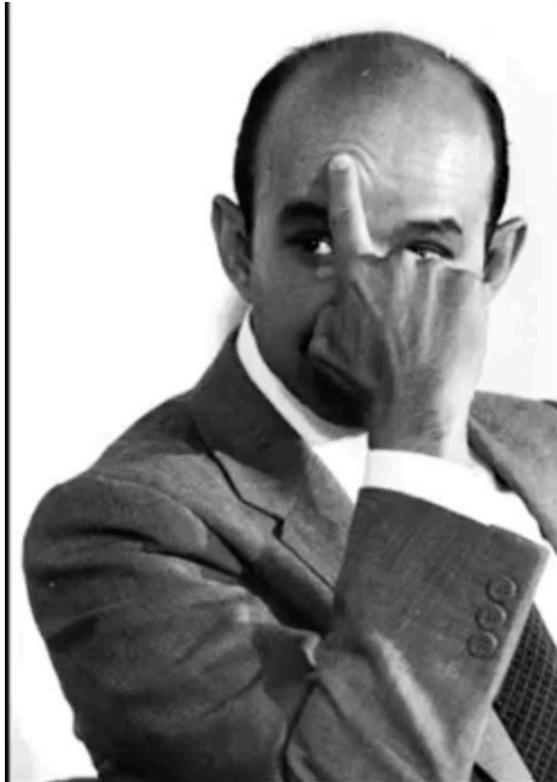


Ilustración 53.. Retrato de Salinas de Gortari.



Ilustración 54.. Vídeo. Comunicado de Gortari tras el fraude electoral



Ilustración 55. Cevallos ordena la destrucción de los votos.



Ilustración 56. Represión de las protestas tras el fraude electoral.



Ilustración 57. Jugadores de lucha libre.



Ilustración 58. Vídeo. Discurso de Colosio el 06/03/1994 en la ceremonia del 65 aniversario del PRI.



Ilustración 59. Vídeo. Asesinato de Colosio durante la campaña presidencial.

ESCENA XIX
ERNESTO ZEDILLO



Ilustración 60.. Vídeo. Masacre de Aguas blancas.



Ilustración 61. Funeral Aguas blancas.

ESCENA XXX
NATALIA. FAMILIA 4



Ilustración 62. Labastida y Fox, candidatos presidenciales, debaten en la televisión.



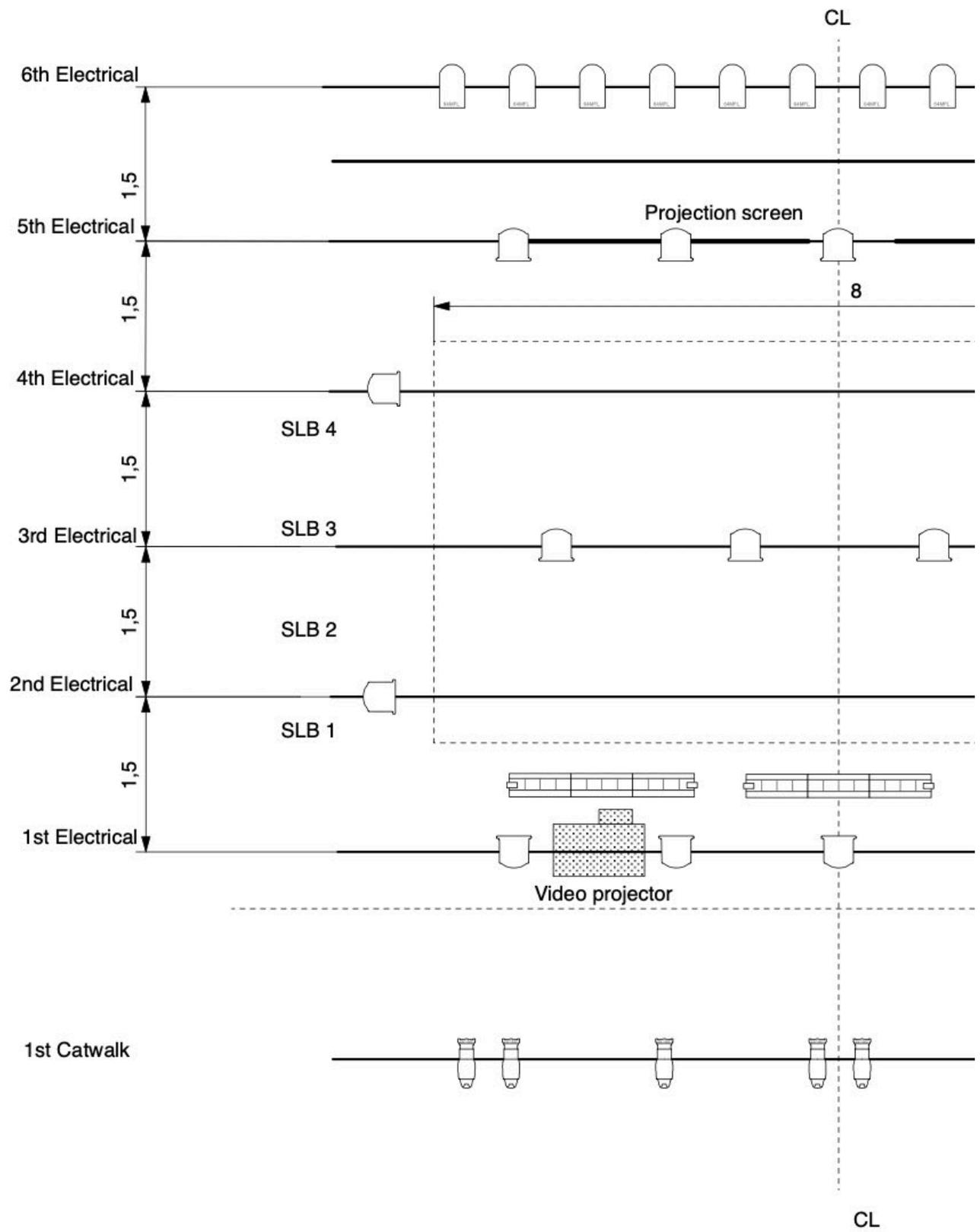
Ilustración 63. Labastida y Fox, candidatos presidenciales, debaten en la televisión.

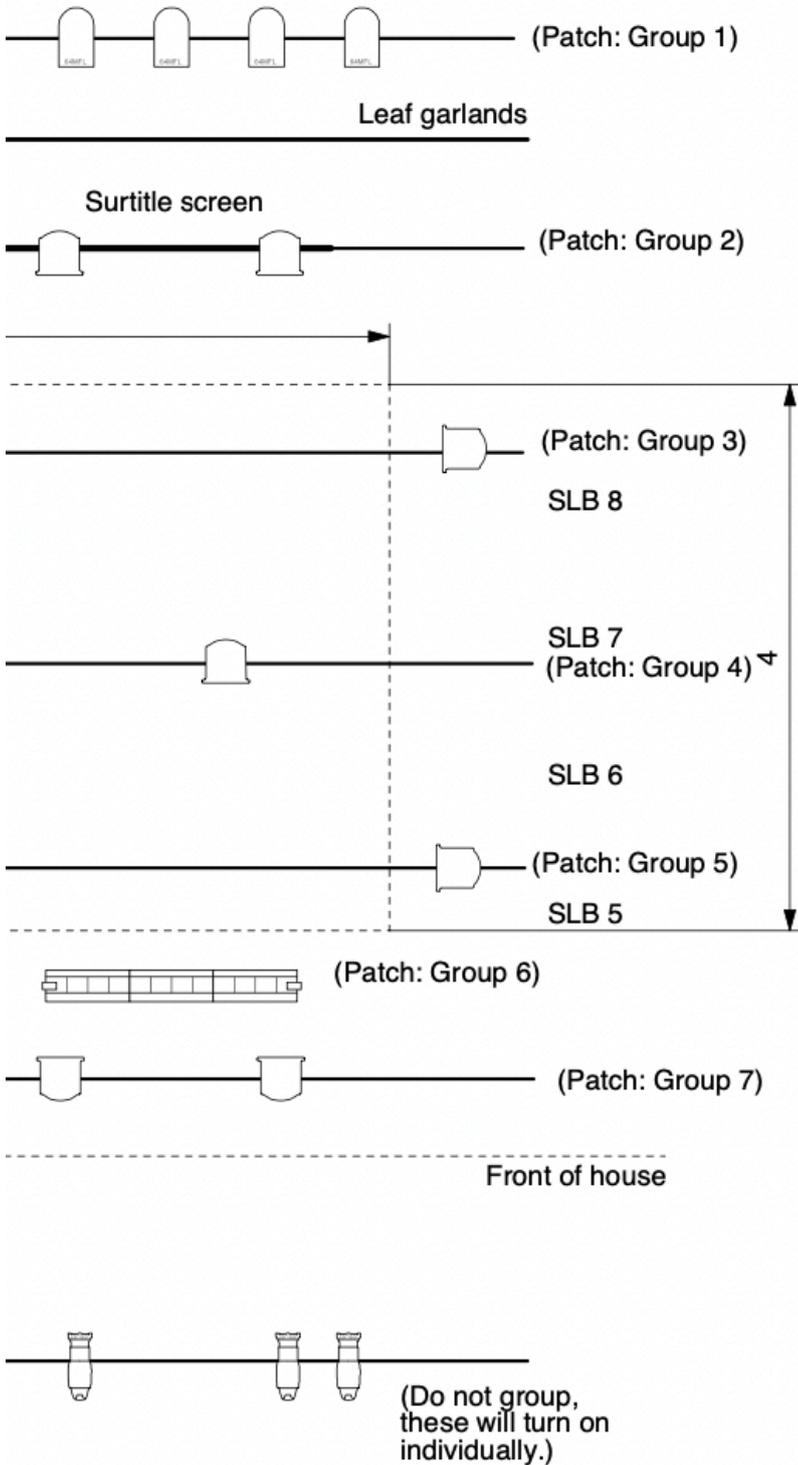
ESCENA XXX
NATALIA. FAMILIA 4.



Ilustración 64. Video. Niebla en las montañas.

7.3.2. ANEXO II: PLANO DE LUCES PARA LA VERSIÓN 2



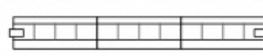
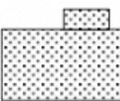


**DERRETIRÉ CON UN CERILLO
LA NIEVE DE UN VOLCÁN**

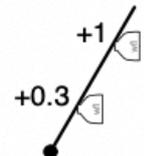
Tour lighting plot

Creation: Lagartijas tiradas al sol
 Text and coordination: Luisa Pardo and Gabino Rodríguez
 lagartijastiradasalsol@yahoo.com.mx
 lagartijastiradasalsol@gmail.com
 Lighting design: Sergio López Viguera
 lopezviguera@gmail.com

Key

-  25-50° Source Four
-  Source Four Par wf I
-  Par 64 (parcan)
-  10" Fresnel (2 K)
-  MR16 striplight
-  Video projector

Side light boom key

-  Group the eight booms together. Patch: Group 8.

Units
Meters
Scale
1:100

7.3.3. ANEXO III: ENTREVISTA A LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL²⁷²

²⁷² La entrevista se realizó en línea a algunos de los miembros de la compañía que participaron en la creación y producción de la obra: Luisa Pardo (creación, actuación y dirección escénica), Lázaro G. Rodríguez (creación y actuación) y Sergio López (creación y diseño de iluminación).

El proceso creativo de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán:*

Entrevista a Luisa Pardo, Lázaro G. Rodríguez y Sergio López, de Lagartijas tiradas al sol.



Fig.1. Segunda versión de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Foto cedida por Lagartijas tiradas al sol.

Lagartijas tiradas al sol es una compañía de teatro mexicana creada en 2003 por Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez. Esta cuadrilla de artistas lleva ya casi dos décadas triunfando sobre las tablas de ambos lados del Atlántico y ofeciendo al público creaciones escénicas que indagan en la ficción, la autobiografía y el compromiso con la realidad social.

Un lunes, a primera hora de la mañana, **Luisa Pardo, Lázaro G. Rodríguez y Sergio López**, me reciben virtualmente desde distintos puntos de la geografía mexicana,

para charlar sobre el proceso de creación de Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán, iniciado en 2013, en el que los tres participaron.

Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán es una de vuestras producciones que más tiempo ha permanecido en escena. Se estrena en 2013 y la última representación se hace en 2016, ¿cómo evoluciona la obra durante estos años?

Luisa: Pues, el origen de *Derretiré* fue una coproducción que realizamos con el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México y el Festival Kunstenfestival des Arts, en Bruselas. La hicimos con Manuel Parra, de Guadalajara, pero no funcionó mucho la colaboración [ver fig.2 y 4], entonces, Paco [Barreiro], Lázaro y yo decidimos rehacer la obra después del estreno en México y Bruselas. La rehicimos e hicimos esa versión que está en el texto [ver fig.1], que también se fue transformando conforme fueron pasando las temporadas, porque tuvimos varias temporadas, sobre todo en la UNAM, que fueron 30 funciones. Luego, nos invitaron a participar con ella para festejar un aniversario del Centro Nacional de las Artes y Lázaro propuso que hiciéramos otra versión y lo que hicimos fue una cosa bien rara [ver fig.3 y 5], porque en realidad no era la obra, era otra cosa... decíamos discursos de políticos contemporáneos en vivo mientras corría una corredora a nuestro alrededor.

Sergio: Así que, en realidad, hubo tres versiones de *Derretiré*. Yo me integré poco antes de ese primer estreno en México e hice el diseño de iluminación de las tres versiones, pero la propuesta espacial de esta primera versión ya estaba bastante avanzada cuando yo me incorporé. Básicamente, había que solucionar ciertos puntos técnico, cierta idea de iluminación que también tenían avanzada. El problema es que había una necesidad de trasportar la obra, es decir, de usar fuentes de iluminación propias, determinar cuales serían y poder llevarlas en un par de maletas. Esa fue una primera línea sobre la cual trabajamos en esa primerísima versión, muy rápido, quizás fueron un par de semanas, máximo un mes que trabajamos en eso. Entonces, después de ese proceso de trabajo, llegamos a la UNAM, ahí fue el primer montaje, el estreno, en el Foro Sor Juana, y ya ellos se fueron de gira a Bélgica. A partir de ahí, empieza un proceso de repensar la obra: había demasiadas líneas en el montaje que había que comprimir, también había que reducir los ejes temáticos...

Lázaro: Era muy larga

Sergio: Sí, sí, era muy larga y abría para muchos lados. No estaba muy claro cuál era el centro de la obra y lo que decidimos fue centrarla más sobre la línea histórica y la personal. Amarrarnos a esos dos ejes y ajustar el espacio y la iluminación a esa idea.



Fig.2. Primera versión de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Foto cedida por Lagartijas tiradas al sol.

Lázaro: Al principio teníamos dos paredes, éramos cuatro personas en escena. Habíamos incluido a una persona invitada, Manuel Parra, pero luego fue fatal todo con él y lo corrimos después del estreno. Eso también nos obligó a cambiar la obra... bueno, todo nos obligó porque la obra no estaba buena, era mala y era muy larga. Lo que pasa es que en la familia contábamos la historia de demasiados personajes, la gente se perdía... fue un estreno muy duro y nada agradable. De ahí, empezó un proceso de reescritura de la obra, de hacerla más chiquita.

Sobre lo que dice Sergio de la iluminación, en la primera puesta en escena usamos fuentes naturales de luz, es decir, lámparas que teníamos en escena con las que viajamos para que la obra se iluminara con nuestras propias lámparas.

Sergio: Sí y esa idea se fue, completamente. Buscábamos un espectáculo más manejable. Viajar con esas lámparas, unas pantallas, un actor invitado que tenía que venir de Guadalajara... Era todo muy difícil de controlar. El tema, sobre todo, era que no se entendía la gran narración sobre la familia, había personajes que venían de 1920, salió un abuelo ahí

perdido. No se contaba la historia de la maestra como ahora, que es mucho más clara, más evidente. Creo que la segunda versión deja claro el paralelismo entre la historia política y la historia familiar.

Lázaro: Sí, básicamente, fue como limpiarla, porque era un desastre. Es que yo nada más de pensarlo... El otro día, Barreiro me pasó una foto de esas que sube al Instagram el Teatro UNAM, y había una escena en la que yo estoy con un mandil de flores y él me está rasurando. O sea, una escena que yo jamás me acordaría de haber hecho. La vimos y fue cómo: “¡Güey, qué pedo!”. Era muy caótico todo, fue un momento muy caótico de nuestras vidas.

O sea que el proceso de escritura de la obra fue realmente largo.

Lázaro: Sí, primero tuvimos un proceso de investigación como de un año y medio así trabajando en serio...

Luisa: Exacto, primero hicimos el libro [*La Revolución Institucional* de Natalia Valdez Tejeda], bueno, íbamos medio a la par, pero corriendo para terminar el libro. De alguna manera, la dramaturgia sale como una especie de resumen del libro y, precisamente, parte de las inconsistencias de la dramaturgia de la primera versión creo que fue que le dimos mucho más tiempo al trabajo en el libro que al trabajo en la dramaturgia.

Lázaro: Claro, está como ese primer proceso de trabajo, que fue en 2013. Me acuerdo de que en mayo fue el estreno y luego, en otoño de ese mismo año, estábamos de gira con la obra del *Rumor* y ahí fue donde estábamos replanteando la dramaturgia.

Sergio: En Argentina.

Lázaro: Y en Polonia.

Sergio: Y fue ahí donde repensamos el espacio, la dramaturgia... la obra en general.

Lázaro: Eso fue algo muy bueno porque estábamos haciendo una gira con otra obra y, entonces, naturalmente, pasábamos mucho tiempo todos juntos. Entonces, alguien llegaba y decía: “¡ay! ¿y si aquí hacemos no sé qué?” y, luego, otro llegaba y proponía otra cosa.

Luisa: Yo le tengo mucho cariño a ese proceso. Fue muy gracioso porque no sabíamos cómo terminar la obra, no sabíamos ni que hacer y el bueno de Sergio se aventó la buena y nos dio una estocada en el corazón porque propuso que el personaje terminara la obra

diciendo que había votado por el PRI. De alguna manera, fue interesante también el proceso de la segunda versión porque estábamos pasando mucho tiempo juntos y había mucha energía puesta en *El rumor* y en el viaje, pero, al mismo tiempo, estábamos montando esta otra obra y medio ensayándola y medio terminando la dramaturgia, ¿no, muchachos?

Lázaro: Sí, la segunda versión [ver fig.1.] fue la gran versión de la obra. La última ya fue otra necesidad.



Fig.3. Mariana Enríquez actuando en *verbatim* durante la tercera versión de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Foto cedida por Lagartijas tiradas al sol.

Y, ¿cómo surge esta tercera versión? Porque, bueno, la segunda versión surgió de mejorar aspectos que fallaban en la primera, pero si realmente estabais satisfechos con la versión de *Derretiré* ¿por qué decidís hacer otra?

Luisa: Esta tercera versión [ver fig. 3 y fig. 5], la verdad, fue un ataque medio febril de negación a las anteriores versiones, que, en realidad, yo aprecio mucho, sobre todo la segunda versión. Fue una respuesta al momento político que estábamos viviendo que era realmente deplorable. Normalmente es un nivel bastante bajo el de la política partidista mexicana, pero, en ese momento, era especialmente decadente. Yo creo que esta versión de *Derretiré* era una respuesta a eso, a ese presente muy, muy inmediato.

Pero la recepción de la obra no fue nada buena, varias personas salieron bastante decepcionadas. Yo recuerdo salir de ahí, por ejemplo, y que mi hermano mayor me dijera: “no puede ser, no puede ser que nos hayas invitado a ver esta cosa” y, justamente, pienso que parte de su decepción era que no estaba el contrapunto de la reflexión, de la contextualización... era como una patada a botepronto del balón, la representación de unos personajes que estaban haciendo cosas muy tremendas en ese momento: El secretario de educación, la primera dama, el presidente mismo... Yo, la verdad, no lo disfruté mucho, pero, bueno, fue un aprendizaje. Con sinceridad, mi versión favorita y que sí la disfrutaba mucho y que creo que era una especie de orquestita entre actores, iluminación, sonido, imagen, fue la segunda versión. Esta tercera versión fue un desastre.

Sergio: Sí, como dice Luisa también era una respuesta inmediata. No era una versión que estuviera diseñada para tener larga vida. O sea, eso se presentó una vez y punto. Había unos discursos políticos en el aire, en ese momento, que estaban muy escandalosos, se dio respuesta a eso y ya está. Yo la entiendo más como en el marco de *Derretiré*, que como la obra en sí, como si *Derretiré* hubiese proporcionado el marco conceptual para poder comprender esos discursos.

Lázaro: Totalmente de acuerdo. No obstante, viéndolo en retrospectiva, sí creo que eso fue un paso que naturalmente nos llevó hacia el presente, que es donde más hemos estado últimamente. Como que sí hubo ahí la tentativa de plantearnos: “¿cómo hacemos estos discursos?”. Y sí, evidentemente, no salió muy bien, pero nos movió hacia un lugar que ahora hemos explorado un poco más y que nos ha hecho salirnos de esa historia y de los recuentos.

Podríamos hablar de Derretiré como un paso intermedio entre la forma de trabajar de *El Rumor* y una tendencia a buscar otras cosas que se ven en la democracia en México.

Lázaro: Sí, totalmente. Creo que *Derretiré* fue un parteaguas, de manera personal también.

Luisa: Aunque sí hay que tener en cuenta que el proceso de creación de esta tercera versión fue de dos semanas. Entonces, digamos, sí fue una especie de entrada al presente, pero no tiene el nivel de construcción ni de lenguaje escénico, ni de dramaturgia, ni de dramaturgia del espacio que tienen las obras de *La democracia en México*.

Aquí hay una pregunta que me surge, que es algo que hemos discutido también varias veces, que tiene que ver con una especie de activismo en el arte o el arte en sí, como construcción en el tiempo y creo que esta última versión de *Derretiré* respondía tan inmediatamente a la realidad, que podría parecerse más a un asunto de activismo de la conciencia.

Fig.4. Primera versión de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Foto cedida por



Lagartijas tiradas al sol.

Lázaro: Sí, de acuerdo. Justo coincido contigo. No es que el acontecimiento de esta obra haya hecho que cambiáramos, sino que más bien era una preocupación que ya teníamos y que aquí fue una de sus primeras expresiones. Es más como si cuando suceden los cambios ya sucedieron. El día que intentaron tomar la Bastilla, ya estaba ganada, ese día no pasó nada más que lo que tenía que pasar para que se tomara como un símbolo, pero la construcción que permitía la caída de ese viejo régimen ya estaba dada. Entonces siento eso, como si las condiciones que hubiésemos creado de pensamiento, de sentimiento, ya existieran y eso solo fue como la materialización.

¿Y qué elementos nuevos se incluyeron en esa tercera versión que permitían llevar a escena este presente?

Sergio: Básicamente, es una versión en la que se hacían referencias a la obra, es decir, se pasaban momentos de la historia política del PRI, pero en vez del tema de la maestra, lo

que se hacía era que había unos discursos y ellos los decían en verbatim con unos audífonos que llevaban. Me acuerdo mucho de uno sobre la primera dama. Hacía pocos meses que le salió un escándalo sobre una casa mega millonaria que tenía, la Casa Blanca. Entonces, ella salió en la tele diciendo algo como: “esos millones me los gané yo con el sudor de mi frente”. La idea era proyectar ese discurso y que mientras, Mariana Villegas apareciera en escena haciendo esa voz.

Lázaro: Sí, se proyectaba la imagen de la primera dama, pero sin la voz y Mariana hacía la voz en vivo.

Sergio: Exactamente, con los audífonos iba escuchando a la primera dama e iba diciendo. Había varios discursos así. Eran discursos más recientes, ya habían pasados años desde la llegada del PRI al poder y tenía que ver con eso. Ya no era el momento decisivo de: “¿qué onda? ¿va a regresar el PRI?”, pues ya había regresado.

Hablabais antes de que el proceso de documentación previo a la realización de la obra fue bastante largo, de casi dos años, y, de hecho, en la puesta en escena de las tres versiones hacéis un uso explícito de este material histórico: el espectador puede ver grabaciones del hecho histórico, fotografías, discursos de algunos presidentes... pero, a la vez, se introducen en escena, bajo la misma apariencia de documentos, objetos creados por vosotros: la nota de amenaza a Natalia, las fotos de la familia, el libro de Natalia, ¿cómo hicisteis para imbricar historia personal e historia familiar, ficcionalidad y no-ficcionalidad?

Sergio: Pues, creo que toda la historia de la familia es ficción.

Lázaro: Sí, ¿verdad, Luisa?

Luisa: Sí, bueno, la historia de la familia es una ficción que sale de varios talleres que dimos en el 2012. En ellos, proponíamos a las personas que tomaron el taller que trabajaran con la construcción de su historia familiar y, a la par, hacíamos unos ejercicios de líneas de tiempo de los países en los que dimos los talleres. El primer taller que hicimos fue en México, en la Ciudad de México, y el siguiente, que fue muy significativo, en Chile, en Santiago. Luego hicimos otro en Canadá, pero fue bastante aburrido. Se trataba de una construcción colectiva donde cada integrante del taller iba exponiendo parte de su vida familiar, sobre todo, tratando de hablar de varias generaciones y, a la par, se iba construyendo colectivamente la historia de los países. Entonces, digamos que muchas de

las historias o de las anécdotas que quedaron en la familia de *Derretiré* salieron de esos talleres: algunas de las imágenes, de las fotografías...

Lázaro: Mucho de libros, también. El libro de *Los hijos de Sánchez* [Óscar Lewis, 1961] es un libro que fue muy importante en sociología en México porque retrataba la pobreza y, cuando se publicó, a quien era director de la editorial más importante del Estado mexicano, lo corrieron por haberlo publicado. Es un libro que justo narra la vida en una vecindad, siento que había mucho de eso en la obra. Pero bueno, la verdad es que no me acuerdo bien de donde salieron las cosas porque fue tanto tiempo... Fue una obra muy larga, entonces, las cosas se iban mezclando, estábamos ensayando y alguien traía una historia y entonces la metíamos ahí. Fue como *collage*.



Fig.5. Lázaro Gabino actuando en *verbatim* durante la tercera versión de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Foto cedida por Lagartijas tiradas al sol.

Precisamente, la mezcla entre de ficcionalidad y no-ficcionalidad de los materiales que se usan en la obra provocan cierta confusión en el espectador. Cuando el espectador está viendo *Derretiré*, desde el principio, le estáis diciendo: “este es el libro que escribió Natalia”, pero después hay ciertas cosas que le hacen dudar entre si la historia de Natalia es real o no, ¿cuál es el juego que pretendéis establecer entre estos dos planos?

Luisa: Pues el juego era poner en la realidad un objeto que solo se explicara en la ficción. El libro es un objeto que sigue circulando en el espacio concreto, en el espacio físico, pero si tú buscas en internet a los Editores Independientes de Alvarado o a Natalia Valdez Tejeda, en realidad, solamente aparecerán datos, si es que aparecen, con respecto de la obra. Así que acababa la obra y muchas personas se quedaban con la duda de si era real o no; la mayoría creo que se quedaba con la certeza de que era realidad, pero algunas que se quedaron con la duda fue porque revisaron la bibliografía del libro y se dieron cuenta de que había libros en la bibliografía que se publicaron posteriormente a la fecha de desaparición de Natalia.

Esto provocó una discusión que se mantuvo en el tiempo. Varias veces discutimos, colectivamente, sobre lo perverso que puede ser sostener en la realidad esa ficción. En las conversaciones después de las funciones nosotros nunca quisimos revelar si era o no una ficción y, pues, ahí hay un conflicto porque ¿dónde queda la frontera entre el espacio performático y la realidad?, ¿cómo podemos sostener esa ficción fuera de ese espacio performático? Nosotros empleábamos un objeto físico que, ya de por sí, está negando esa ficción. No sé, era una discusión que tuvimos y que nunca llegamos a resolver...

Además, hay una idea que siempre pienso mucho cuando me planteo los límites entre realidad y ficción y es que, con *Derretiré*, la obra se hizo antes del asesinato de los 43 normalistas de Ayotzinapa en 2014 y, en nuestra obra, desaparece una normalista, entonces ahí hay también un asunto de que esa construcción ficcional fue alcanzada por la realidad de alguna manera.

Lázaro: Sí, yo considero que estas fronteras entre realidad y ficción, en realidad, no están nada claras. Fue una discusión que se mantuvo en el tiempo, como dice Luisa. Por ejemplo, en México, hay una tradición que es que cuando tú acabas una temporada en un teatro, haces 30 funciones y, al llegar la última función, se realiza la ceremonia de develación de placa (un metal donde dice: “aquí se presentó la obra tal donde actuaban tales personas”) que se pega en el teatro para que el espectador pueda ver todas las obras que se han presentado allí. La cuestión es que, para esta ceremonia, normalmente, invitas a una persona del medio a quien admiras y hace el protocolo de develación que es como decir: “Hoy damos por terminada esta obra que fue muy chida y etcétera, etcétera”. Entonces, cuando la UNAM nos dijo que a quien queríamos invitar para develar la placa, nosotros dijimos que a América Váldez Tejeda, o sea, a la mamá de Natalia y, como los de la UNAM no tenían ni idea de lo que estábamos haciendo, nos dijeron: “Ah, pues que venga la señora,

perfecto” y claro, no sabíamos que hacer, no íbamos a contratar a una actriz... era todo muy delirante. Al final lo que hicimos fue decir que la señora no pudo viajar y que mandó una carta. Entonces, la leímos ahí... Un desastre. Se nos mezclaba todo. Pero siento que fue un proyecto donde llevamos todo lo que pudimos a muchos lugares y teníamos mucha confusión, pero a la vez creo que nos quitamos muchas dudas de hasta donde se podían llevar las cosas, de qué era bueno, de qué funcionaba, de qué no funcionaba tanto. Yo así lo siento. Fue un proceso de mucho aprendizaje, aunque eso siempre se dice, pero en esta ocasión lo digo de verdad, es por eso que hicimos tantas versiones.