

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



## Teatro y Violencias de Estado en América Latina y España

Maria Morant Giner ed. n. 23 / 2024

# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## TEATRO Y VIOLENCIAS DE ESTADO EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Theater and State violence in Latin America and Spain

**Presentación. Teatro y violencias de Estado en América Latina y España** 5-20  
María Morant Giner

### LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y MÉXICO

---

**Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste** 21-45  
Diego Rivadulla Costa

**De la memoria histórica a la 'memoria de lo real' en la escenificación sobre la dictadura franquista** 47-70  
Alba Saura-Clares

**Memoria y ausencia en el teatro de Alberto Conejero** 71-87  
Markel Hernández Pérez

**La cristalización de la violencia mediante la palabra y su trauma: *Ushuaia* (2017) de Alberto Conejero** 89-112  
Miriam García Villalba

**La "guerra sucia" en México: prácticas de la memoria en la escena del siglo XXI** 113-139  
Beatriz Aracil Varón

### DE LOS FANTASMAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL AL ESPECTRO DE LAS MALVINAS

---

**Morfología del encierro: obturación del espacio público y expresionismo en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso de *Visita* (1977)** 141-166  
Eugenio Scholnicov

---

<b>Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo</b>	167-187
Maximiliano de la Puente	
<b>Performance, espectralidad y ritual: <i>ANTIVISITA</i> como dispositivo escénico para representar la ausencia radical</b>	189-215
Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti	
<b>La guerra de Malvinas desde el activismo teatral. La soberanía, la deserción y el rol de los intelectuales en <i>Lógica del naufragio</i> (2012) de Mariano Saba</b>	217-239
Mora Hassid	
<b>Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en <i>Two Big Black Bags</i> de Julieta Vitullo (2023)</b>	241-261
Verónica Perera	

## **AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO**

---

<b>Violencia estatal y el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar chilena. El caso de la carpa <i>La Feria</i> (1977)</b>	263-282
Matías Alvarado Leyton	
<b>Accessing Traumatic Pasts through Play: Children's Perspectives in Two Chilean Theatre Pieces</b>	283-310
Marin Laufenberg	
<b>"Memory is Not for Sale!" La Venda Sexy and Political Sexual Violence in Chile</b>	311-337
Terri Gordon-Zolov	
<b>Irán 3037. Entrevista a la directora</b>	339-348
Maria Morant Giner	
<b><i>Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]</i></b>	349-376
Patricia Artés	

Portada: fotografía de la puesta en escena de *Irán #3037* realizada por Cris Saavedra.

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### LA “GUERRA SUCIA” EN MÉXICO. PRÁCTICAS DE LA MEMORIA EN LA ESCENA DEL SIGLO XXI

The “Dirty War” in Mexico. Memory Practices on the 21st Century Stages

---

**BEATRIZ ARACIL VARÓN**  
Universidad de Alicante (España)

beatriz.aracil@ua.es

Recibido: 29 de marzo de 2023

Aceptado: 31 de agosto de 2023

<http://orcid.org/0000-0002-4982-1817>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.26378>

N. 23 (2024): 113-139. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** México es un país que ha mantenido a lo largo del pasado siglo una imagen democrática y neutral en el panorama internacional y, sin embargo, ha ejercido una violencia represora contra las voces disidentes. Esta violencia fue especialmente cruenta durante los 60 y 70, años en los que surgieron grupos guerrilleros que transformaron su lucha social en una lucha armada y que fueron aplastados por fuerzas policíacas y militares con métodos claramente ilegales como detenciones masivas, torturas y desapariciones. En el presente trabajo se contextualizan y examinan dos montajes escénicos casi coetáneos que han tematizado este convulso período de la “guerra sucia” mexicana: *Moctezuma II, la guerra sucia* (2009), de Juliana Faesler, y *El rumor del incendio* (2010), de Lagartijas Tiradas al Sol. El objetivo es observar cómo la preocupación por recordar lo que ocurrió por parte de los grupos teatrales que emergen o desarrollan la mayor parte de su producción en el siglo XXI viene determinada por la distancia generacional respecto a quienes protagonizaron o fueron testigos del período histórico abordado. Ello obliga a una construcción distinta de la memoria que obedece a su vez a los modos de reflexión sobre la identidad predominantes en el México de hoy.

**PALABRAS CLAVE:** guerra sucia, teatro mexicano, teatro latinoamericano actual, Lagartijas Tiradas al Sol, Juliana Faesler.

**ABSTRACT:** Mexico is a country that has maintained a democratic and neutral image on the international scene throughout the last century, yet it has exercised repressive violence against dissident voices. This violence was especially bloody in the 1960s and 1970s. During this period, guerrilla groups emerged that transformed their social struggle into an armed struggle and were crushed by police and military forces with clearly illegal methods such as mass arrests, torture and disappearances. This paper contextualizes and examines two almost contemporaneous stage productions that have thematized this convulsive period of the Mexican “dirty war”: *Moctezuma II, la guerra sucia* (2009), by Juliana Faesler, and *El rumor del incendio* (2010), by Lagartijas Tiradas al Sol. The objective is to observe how the concern for remembering what happened on the part of theater groups that emerge or develop most of their production in the 21st century is determined by the generational distance with respect to those who were protagonists or witnesses of the historical period addressed. This fact forces a different construction of memory that in turn obeys the predominant modes of reflection on identity in today’s Mexico.

**KEYWORDS:** Dirty War, Mexican theater, Latin American theater of the 21st century, Lagartijas Tiradas al Sol, Juliana Faesler

¿Cómo puede revelarse la verdad de los crímenes pasados cuando los culpables borran las huellas? [...] ¿Qué les debemos a las víctimas? ¿Cómo transmitir sus historias –sin apropiarnos de ellas– evitando poner excesiva atención sobre nosotros mismos, pero a la vez impidiendo que se desplacen nuestras propias historias?  
(Marianne Hirsch, “Los usos y abusos de la memoria”)

## INTRODUCCIÓN

Marcada por el violento sello inicial de la Revolución, la historia de México durante el siglo XX ha sido la de un país aparentemente democrático y neutral, receptor incluso de exiliados políticos de diversas latitudes, que, sin embargo, ha sufrido un sistema de gobierno represor y totalitario (Ruiz Lagier, 2019), agravado por la ausencia de una alternancia real de partidos que permitió al PRI permanecer en el poder hasta el año 2000<sup>1</sup>.

La violencia ejercida por este gobierno fue especialmente cruenta durante los 60 y 70, décadas de una guerra fría radicalizada por el triunfo de la Revolución Cubana, en las que México consolidaba la hegemonía de un poder ejecutivo que había dejado atrás los principios socialistas revolucionarios para optar por la modernización del país (relegando definitivamente la reforma agraria) y por una apertura política y económica al ámbito internacional que ratificó especialmente los vínculos con EE.UU. En este contexto, primero en el ámbito rural y más tarde también en el urbano, surgieron grupos guerrilleros influenciados en su mayoría por planteamientos marxistas (y alentados por el triunfo del modelo cubano) que convirtieron su lucha social en una lucha armada, entendida como único medio de transformación de la historia; grupos que fueron aplastados por fuerzas policiacas y militares con métodos claramente ilegales como detenciones masivas, torturas y desapariciones. Este período fue definido ya desde fines de los 70 como “guerra sucia”<sup>2</sup>.

1 El Partido Nacional Revolucionario (PNR), fundado en 1929 por el expresidente Plutarco Elías Calles, se reconstituyó en 1938 como Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y en 1946 con el nombre actual de Partido Revolucionario Institucional. El PRI, que nació bajo el lema “Democracia y Justicia Social”, ejerció ininterrumpidamente el poder hasta las elecciones del 2000, en las que fue derrotado por el Partido Acción Nacional (PAN). En las dos últimas décadas, ha recuperado el gobierno del país en períodos concretos; en la actualidad, aunque no renuncia a su origen vinculado a “los principios ideológicos de la Revolución Mexicana”, defiende “una tendencia ideológica que lo vincula a la corriente social democrática de los partidos políticos contemporáneos” (web oficial. “Declaración de principios”).

2 El término “guerra sucia”, entendido como “una serie de acciones emprendidas por el Estado mexicano en las décadas de 1960 y 1970 como respuesta a expresiones de protesta, oposición política y subversión social” que incluyeron la “intimidación, la represión, la persecución, la criminalización de las luchas sociales, hasta cientos de casos de desapariciones forzadas” (Díaz Tovar, 2015: 197), fue incorporado al

Como advierte Jorge Mendoza García, la guerra sucia “lo es, precisamente, porque se rechaza la propia ley que se dice defender, y se hace desde el poder, en este caso desde el Estado mismo” (2015: 90). Por su misma esencia, es, pues, una guerra oculta. Ante la población mexicana, los integrantes de la guerrilla fueron presentados como simples delincuentes o terroristas y se defendió que la actuación del gobierno se limitaba a la dispersión o, en su caso, detención legal de dichos delincuentes. En la historia oficial, no hubo asesinatos, ni torturas, no se arrasaron pueblos ni se lanzaron cadáveres al mar desde aviones...<sup>3</sup>. Desde el poder se pretendió que los muertos y desaparecidos quedaran en el olvido<sup>4</sup>, pero, “en una ruta a contracorriente, los sufrientes y sobrevivientes de la represión han intentado reconstruir lo que aconteció en aquellos años oscuros. Primero en susurros, luego escribiendo, después en foros, ahora se va delineando esa memoria negada” (Mendoza García, 2015: 90).

Entre las diversas producciones culturales que han ido conformando dicha memoria, no podían faltar las propuestas escénicas. El teatro, ese “arte enraizado” que, como nos recuerda Duvignaud, es “el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva” (1966: 9), ha dado cuenta de esos “sucesos trágicos [...] bajo diversos modos de escritura; desde la variante del teatro testimonial-documental y la cantata; pasando por la metaforización y la ficcionalización de los hechos acontecidos” (Partida, 2015: 352).

Dentro de este corpus de propuestas teatrales, podemos distinguir las realizadas por grupos que emergen o desarrollan la mayor parte de su producción en el siglo XXI, propuestas que conceptualmente obedecen a tendencias que están predominando en estas últimas décadas (como las nuevas formas de concebir e insertar lo real en la ficción teatral<sup>5</sup>, la predilección por lo performativo<sup>6</sup> o la fuerte presencia de la narratividad en el

contexto mexicano por algunos periodistas que lo tomaron de la experiencia argentina (Serrato, 2019: 114). Algunos estudiosos han preferido utilizar otras expresiones para estos hechos, como “guerra de baja intensidad” (Serrato, 2019: 114) o “insurrección socialista mexicana”, que, como advierte Arturo Luis Alonzo, “hace justicia a los motivos por los cuales se levantaron estudiantes y campesinos y se contraponen a la de ‘guerra sucia’ donde el principal actor es el Estado” (2014: 120). En el presente trabajo se mantendrá su uso por ser el más generalizado y también precisamente para insistir en el hecho de que nos encontramos ante un caso evidente de violencia de Estado.

3 Sobre los métodos concretos de tortura y desapariciones emprendidos por la Dirección Federal de Seguridad (DFS) y el Ejército, son de especial interés, entre otros, los trabajos de Mendoza García (2011, 2015).

4 Como advierte Díaz Tovar, la “postura oficial del Estado de mantener silenciados estos hechos, ha generado una lógica de impunidad, represión y aniquilamiento de las voces que apelan a la memoria colectiva” (2015: 198).

5 Sobre lo real en el teatro actual son fundamentales los trabajos de Sánchez (2012) y Martín (2013).

6 Diana Taylor (2015) ofrece un sugerente acercamiento al problemático concepto de *performance* y al modo en que esta contribuye a la transmisión de la memoria tanto material (el archivo) como sobre todo



drama<sup>7</sup>), pero que, además, comparten una característica esencial a la hora de enfrentarse al tema que nos ocupa: su distancia generacional respecto a quienes protagonizaron o fueron testigos (directos o indirectos) del período histórico abordado, distancia que les obliga a una construcción distinta de la memoria.

En el presente trabajo se contextualizan y examinan dos obras casi coetáneas que han tematizado el convulso período de la guerra sucia en México: *Moctezuma II, la guerra sucia*, pieza compuesta por Juliana Faesler para su compañía La Máquina de Teatro, estrenada en 2009, y *El rumor del incendio*, “documental escénico” representado por el grupo Lagartijas Tiradas al Sol como parte de su proyecto *La Rebeldía*, cuyo estreno tuvo lugar en 2010. Determinar y confrontar el modo en que ambas propuestas escénicas incorporan estos hechos históricos a la diégesis dramática permitirá observar cómo la preocupación por recordar lo que ocurrió aparece estrechamente vinculada a los modos de reflexión sobre la identidad predominantes en el México de hoy.

## BREVE CRONOLOGÍA DE LA GUERRA SUCIA Y SU TEMATIZACIÓN EN EL TEATRO MEXICANO

No es tarea fácil establecer un panorama de lo que supuso la aparición de la guerrilla en México, su desarrollo y el modo en que el Estado llevó a cabo una lucha contra ella haciendo uso de métodos que claramente rebasaron los límites de la legalidad. Y ello no solo por la imposibilidad de acceso a los documentos oficiales sobre el asunto hasta fechas muy recientes<sup>8</sup> sino también por el gran número de grupos subversivos que fueron surgiendo en el país al menos desde fines de los 60<sup>9</sup> y por la dificultad de establecer límites cronológicos para unos movimientos sociales armados que no pueden entenderse sin considerar la situación social, política y económica que venía arrastrándose desde

---

corporalizada (el repertorio). Una buena puesta al día sobre la performance, sus vertientes en América Latina y las publicaciones más destacadas al respecto es asimismo el monográfico editado por Johnson y Guzmán (2015). Otro trabajo amplio de interés sobre este tema es el de Paola Hernández (2021), quien ha centrado su atención en algunos ejemplos del nuevo teatro documental latinoamericano para explorar la relación entre los aspectos materiales del archivo y las técnicas performativas.

7 Para un estado de la cuestión a este respecto, puede consultarse Popova (2017) y Vázquez (2020, en especial 102-114); como señala este último, la narratología es la “tendencia principal de la escritura dramática mexicana contemporánea” y “se caracteriza por la hipertrofia de los elementos narrativos que potencian la figura del autor-actor como rapsoda” (114).

8 Tras un periodo de cierta apertura informativa entre 2006 y 2015, no ha sido hasta mayo de 2019 que “miles de documentos históricos relacionados con el movimiento estudiantil y otras violaciones de derechos humanos y persecuciones políticas vinculadas con movimientos políticos y sociales están disponibles al público en el Archivo General de la Nación” (Bixler, 2020a: 516).

9 En palabras de Torres Sánchez, “Se estima que en México operaron, durante los últimos años setenta, aproximadamente 29 grupos guerrilleros que sumaron juntos, pero no revueltos –y ésta fue una de sus mayores limitaciones– dos mil efectivos, siempre en términos aproximados” (2018: 165). En la pieza teatral de Faesler se afirma que todavía en “México hoy en día existen 46 movimientos armados” (2009: 6).

décadas anteriores (en especial, la falta de respuesta de los gobiernos posrevolucionarios a las paupérrimas condiciones del campo mexicano) y que tienen a su vez una continuidad en algunas de las premisas y demandas de grupos activos en pleno siglo XXI, entre los que destaca el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Como explica Jorge Mendoza, la aparición pública de este movimiento en México en 1994

...para muchos resultó una novedad [...] en virtud de que los movimientos guerrilleros de las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX fueron silenciados, mandados al olvido. En consecuencia, se creyó que estos no habían existido en nuestro país y se vio como una manifestación nueva a la naciente guerrilla, y a varias de sus expresiones, elementos que ya se habían mostrado en los grupos guerrilleros de las pasadas décadas (2015: 88-89).

Precisamente la aparición de EZLN fue el estímulo para la elaboración de uno de los primeros y más abarcadores trabajos de conjunto sobre el tema, *México armado* (2007), en el que Laura Castellanos establece los límites cronológicos para los movimientos armados del México moderno entre 1943 (año en el que Rubén Jaramillo inicia sus actividades subversivas en Morelos, respondidas por el gobierno con medidas represivas)<sup>10</sup> y 1981 (fecha en la que uno de los principales grupos guerrilleros, la Liga Comunista 23 de Septiembre, sufre los arrestos y muertes que llevarán a su disolución, pero también inmediatamente anterior a la de la fundación en Chiapas del EZLN, que todavía tardaría más de una década en salir a la luz). Sin embargo, también en este libro se aportan datos sobre esas líneas de conexión que es posible establecer entre las guerrillas de los años 60 y 70 y las que surgen más tarde e incluso se mantienen hasta la fecha<sup>11</sup>.

Por lo que respecta a los hechos y personajes que jalonaron de forma especial las dos décadas claves de la guerra sucia, además de la acción pionera de Rubén Jaramillo, hay que destacar, en primer lugar, el asalto al cuartel de Madera en la sierra de Chihuahua, que tuvo lugar en septiembre de 1965 y finalizó con la muerte de ocho de los trece estudiantes que intervinieron en el mismo; un hecho emblemático que, para buena parte de los investigadores, inició la acción guerrillera del México contemporáneo<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> En su libro, Castellanos dedica todo el capítulo I a la vida política y subversiva de Rubén Jaramillo (2007: 23-62).

<sup>11</sup> El volumen finaliza con un breve apartado sobre “La historia que no cierra” y un “Epílogo”, firmado por Alejandro Jiménez Martín del Campo, en el que, entre otros temas, se aborda la continuidad de estos movimientos más allá de los 90, con especial referencia al EZLN y a los grupos que han iniciado o mantenido una actividad armada en el siglo XXI (Castellanos, 2007: 324-334).

<sup>12</sup> El plan, tomado del manual *Guerra de guerrillas* del Che Guevara, era asaltar el cuartel para obtener armamento, expropiar el banco local y transmitir un mensaje revolucionario a través de la emisora de radio local (Castellanos, 2007: 63). De los trece jóvenes que participaron en el asalto, solo cinco lograron



La historia de los maestros Lucio Cabañas y Genaro Vázquez, quienes primero participaron en movimientos y espacios políticos y más tarde encabezaron grupos armados en zonas rurales de Guerrero, está vinculada a episodios trágicos de la represión como la matanza de Atoyac (1967) o las primeras desapariciones forzadas de campesinos. Las detenciones masivas con las que el gobierno respondió a las acciones de estos grupos coinciden en el tiempo con la matanza de estudiantes de Tlatelolco, que tuvo lugar el 2 de octubre de 1968, sin duda el episodio más terrible protagonizado por el gobierno represor del PRI, cuyo ejército actuó impunemente contra manifestantes pacíficos realizando “un genocidio que por la vía del asesinato cobró más vidas que el terremoto de 1985” (Fournier y Martínez Herrera, 2006: 68). Gracias al control sobre los medios de comunicación, el entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz logró ocultar durante un tiempo los muertos, los heridos y las detenciones que se llevaron a cabo esa tarde en la Plaza de las Tres Culturas, mostrando al mundo la imagen de país democrático y pacífico que recibiría la antorcha olímpica pocos días más tarde<sup>13</sup>.

La de Tlatelolco no fue la única matanza de estudiantes en esos años: en junio de 1971, ya durante el mandato de Luis Echeverría, una manifestación en apoyo a los estudiantes de la Universidad Autónoma de Nuevo León (que rechazaban la ley orgánica de la institución) fue interrumpida por un grupo paramilitar al servicio del Estado llamado los “Halcones” que atacó a la multitud a la altura de la calzada México-Tacuba (Castellanos, 2007: 178-180); las cifras no oficiales hablan de más de 200 muertos. Aquel hecho sería conocido como la “matanza del Jueves de Corpus” o “El Halconazo”.

Los terribles hechos ocurridos el 2 de octubre del 68 y el 10 de junio del 71 provocaron a su vez la radicalización de muchos colectivos de estudiantes en todo el país y, con ella, el surgimiento de nuevos grupos guerrilleros urbanos, como el Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR), creado en Moscú en 1969 por estudiantes universitarios de diversos estados mexicanos, o las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo (FRAP) y la Liga Comunista 23 de septiembre, surgidas ambas en 1973 en Guadalajara.

La aprobación de la Ley de Amnistía de 1978 para miembros de grupos disidentes que

huir; el resto fueron abatidos por los soldados. Como explica Castellanos, este ataque fallido “producirá una onda expansiva que trascenderá para convertirse en símbolo de lucha armada de otros jóvenes en el país. El suceso inspiró media decena de grupos armados en el estado, y la fecha de la caída será conmemorada por la guerrilla urbana con mayor presencia en México: la Liga Comunista 23 de septiembre, creada 8 años después, en 1973” (2007: 64; sobre este episodio, su vinculación con el contexto político en la región de Chihuahua y su influencia en acciones guerrilleras posteriores, ver todo el capítulo 2, “El Che en Chihuahua”, 63-100).

<sup>13</sup> Pasados más de 50 años, y a pesar de la ingente bibliografía que ha generado la masacre de Tlatelolco (definida como un verdadero parteaguas en la historia mexicana), todavía no es posible reconstruir fielmente lo que ocurrió esa tarde del 2 de octubre del 68 ni ofrecer una lista cabal de muertos y desaparecidos. Un estado de la cuestión puede consultarse en Fournier y Martínez Herrera (2006).

no hubieran cometido delitos de sangre<sup>14</sup> permitió al gobierno de José López Portillo ofrecer la imagen de una democracia normalizada<sup>15</sup>. Dicha ley supuso desde luego un avance en este sentido, pero no logró acabar definitivamente con los métodos represivos, no permitió explicar el problema de los desaparecidos y “no atacó lo que en otras experiencias internacionales ha sido clave: el castigo a los que infringieron la ley en la persecución de opositores” (Cossío Díaz y Rodríguez Kuri, 2022: 1804).

Aunque menos intensa, la labor represiva de los gobiernos posteriores incluyó actuaciones especialmente cruentas como la masacre de Aguas Blancas (28 de junio de 1995), emprendida por la policía contra un grupo de miembros de la Organización Campesina de la Sierra del Sur (en el estado de Guerrero), o la matanza de Acteal, supuesta incursión paramilitar en esta localidad de Los Altos de Chiapas que tuvo lugar el 22 de diciembre de 1997, en la que murieron cuarenta y cinco indígenas tzotziles de la organización “Las Abejas”<sup>16</sup>.

La situación actual de violencia por la “guerra contra el narcotráfico” (que se ha cobrado más de 150.000 vidas) parece minimizar a las víctimas de los movimientos político-militares del pasado (Alonzo Padilla, 2014: 120), víctimas que, como se ha ido apuntado, han sido anuladas a su vez por la historia oficial a través del silencio y el olvido<sup>17</sup>. Sin embargo, con el tiempo, y en especial en las últimas décadas, hemos asistido a un paulatino proceso de recuperación del pasado, de creación de una memoria colectiva<sup>18</sup>. A ello han contribuido de forma esencial diversos colectivos democráticos surgidos entre la sociedad civil que trabajan por esclarecer los hechos, recuperar a sus familiares e identificar y juzgar a los responsables de estas acciones ilegales. Como advierte Alfonso Díaz,

Si bien el número de colectivos que han conformado esta lucha de más de cuatro décadas en torno a estas demandas no son pocos, existen tres en

14 Sobre el contenido y alcance de esta ley, ver Cossío Díaz y Rodríguez Kuri, 2022: 1789-1804).

15 Favorecida a su vez por la legalización de partidos políticos opositores como el Partido Comunista y el Partido Demócrata.

16 Miembros de la sociedad civil señalaron como responsable de los hechos ocurridos en Acteal al Consejo de Seguridad Pública Estatal, que habría querido desarticular de este modo la resistencia política de los indígenas de San Pedro Chenalhó.

17 A este respecto, reflexionaba Rocío Ruiz todavía en 2019: “¿qué sucede en una sociedad –como la mexicana– en la que ni siquiera existe el fantasma de ese pasado violento?, ¿cómo hablar y procesar algo que no ha existido en la historia oficial? En México existe un problema de transmisión de la Historia, pues una parte de ella simplemente se borró, se aniquiló tal como intentaron hacer con sus protagonistas. No ha habido versiones encontradas, sólo ha habido silencio” (pár. 1).

18 Como explica Mendoza, “la memoria colectiva es un proceso social de reconstrucción de un pasado vivido y/o significado por un grupo, sociedad o colectividad. Tal reconstrucción se realiza en todo momento desde el presente” (2011: 144).

específico que han tenido una presencia y un trabajo constante durante este tiempo, cuyo trabajo sigue vigente y que han tenido logros relevantes en su larga búsqueda de la tan anhelada justicia: el Comité Eureka [fundado por la emblemática Rosario Ibarra], el Comité 68 y el colectivo HIJOS México (Díaz, 2015: 207)<sup>19</sup>.

A esta construcción de una memoria colectiva ha contribuido asimismo la literatura, el cine y, por supuesto, el teatro<sup>20</sup>. En un iluminador estudio sobre la guerra sucia en la dramaturgia mexicana, Armando Partida apuntaba ya algunos títulos destacados que abordan este asunto, como *El estanque* (1994) y *Mira paloma tu vuelo* (2000) de Roberto Corella, *Blanco y negro* (2002) de Antonio Malpica, *Enfermos de esperanza* (1998) de Enrique Mijares (Premio Tirso de Molina 1997) o *El clarín de la noche* (2002) de Manuel Talavera (2015: 353), al tiempo que llamaba la atención sobre la figura de Víctor Hugo Rascón Banda como el dramaturgo que se ha referido con mayor frecuencia a esa guerra sucia, y especialmente al asalto al cuartel de Madera del 65, hecho histórico que aparece de forma directa en *La víbora* (1982) y *Sazón de mujer* (1999, *DeSazón*, estreno 2003), y como referente en *El baile de los montañeses* (1982) (Partida, 2015: 353-354)<sup>21</sup>.

Rascón Banda –explica Partida– compartía con los jóvenes de ese grupo guerrillero “la misma percepción ideológica y sentido ético y crítico sobre el régimen gubernamental, y la preocupación por la justicia social, aprendidos en el seno familiar y durante su escolaridad” (2015: 355), pero además esos jóvenes habían entrado a formar parte de su memoria personal: como él mismo confesó en diversas ocasiones, la historia a la que alude en estas obras

19 Sobre las características de cada uno de estos tres grupos, ver Díaz, 2015: 207-220.

20 El recorrido que se propone a continuación, más ilustrativo que riguroso, excluye la ingente producción escénica que aborda lo acontecido en Tlatelolco en octubre del 68 por ser hechos que, aunque explican en buena medida –como hemos visto– la evolución de la guerrilla en México, no fueron protagonizados por sus miembros. A diferencia de lo ocurrido respecto a otros géneros artísticos, los estudios sobre la tematización de Tlatelolco 68 en el teatro empezaron a desarrollarse tardíamente, sobre todo a raíz de la publicación de la antología de Felipe Galván (1999). Entre dichos estudios, son de especial interés los trabajos de Jacqueline E. Bixler (2002, 2020a, 2020b).

21 Rascón Banda es también el autor de *Por los caminos del sur* (1996), sobre la matanza de Aguas Blancas. A propósito de su estreno, Bruno Bert reflexionaba sobre esta vuelta, en la década de los 90, al teatro político que había caracterizado la escena (no solo mexicana) precisamente en los años de mayor apogeo de la guerrilla: “Es interesante ver este regreso a un teatro de compromiso en la escena nacional, cuando lo que ha prevalecido en los últimos años son los traseros tostados y los problemas de alcoba. Pero no hay que olvidar el profundo hartazgo que a todos nos terminó por producir el famoso teatro didáctico que imperó en Latinoamérica en las décadas de los setenta/ochenta, con sus obviedades, su discursividad, su aparatosa pretensión y su nefasta tendencia a someter al teatro mismo a una mera excusa para la herramienta política. Las circunstancias han cambiado, claro está y el discurso vertebral no pasa ahora por lo dogmático de una intención partidaria sino por un verdadero hábito en la necesidad de recuperar un teatro comprometido con lo más vital del hombre” (1996: 13).

...les pasó a los guerrilleros que murieron en mi pueblo y que mi mamá veló en la casa y enterró oponiéndose a los soldados, al gobernador y al presidente municipal. Yo era un niño, los vi y me dolió mucho conocer esa historia, por eso la cuento y la cuento y no acabo de contarla, para sacármela (cit. en Partida, 2015: 357).

El dramaturgo chihuahuense era escéptico respecto al interés que pudieran suscitar estos temas ya entrado el siglo XXI; a propósito de *La víbora*, explicaba a Enrique Mijares:

La obra pudo haber gustado a algún director o actor, a principios de los años ochenta [...], cuando todos simpatizábamos con sus luchas y nos sentíamos comprometidos con el cambio social. En la época actual, algo ha pasado con la sociedad y con la comunidad teatral. Inmersa en las políticas del neoliberalismo, después del desencanto con la situación del movimiento del Comandante Marcos en Chiapas [...]. A nadie parece interesarle una obra que hable de la guerrilla, como solución a los problemas del país, y a nadie parece conmoverle el sacrificio de jóvenes estudiantes por un ideal (Rascón Banda, 2004: 26).

Sin embargo, lo cierto es que esta temática no ha perdido su vigencia en las tablas, como demuestran las fechas de publicación y puesta en escena de algunas de las obras citadas. Así, una versión de *Blanco y negro* (ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda en 2002) fue estrenada en 2011 en el Teatro Melpómene de Puebla bajo la dirección de Luis Manuel Cabrera; un montaje de *El estanque* a cargo del grupo TATUAS (cuyo director es Roberto Arriaga) fue llevado en 2017 al XXII Festival Universitario de la Cultura de la Universidad Autónoma de Sinaloa; y *El clarín de la noche* (que había sido estrenada en el 2000) volvió a los escenarios en los años anteriores a la pandemia del Covid19 dirigida por David Alcalá.

Si estas obras siguen teniendo un público es porque dar voz a la memoria, corporeizarla, es un deber para la comunidad. Los sucesos experimentados por una colectividad –como advierte Jorge Mendoza– deben recordarse, esto es, deben “volver a pasar por el corazón”: “nos acordamos de aquello que nuestro corazón señala como digno de guardar y que lo hace latir, que no es otra cosa que el dicho de la memoria: volver a vivir” (2015: 142-143). Por ello, entre los grupos teatrales que han surgido o desarrollado la mayor parte de su trayectoria en el presente siglo, encontramos también propuestas escénicas que responden a esa necesidad de construir una memoria colectiva en la que esta temática continúa presente.

## HACIA UN TEATRO DEL PENSAMIENTO Y LA MEMORIA: LA MÁQUINA DE TEATRO Y LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL

La Máquina de Teatro y Lagartijas Tiradas al Sol estrenaron sus respectivas obras sobre la guerra sucia en tiempos de indignación ante la impunidad del poder. La creación en el año 2000 de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), y en concreto la presentación en 2001 del “Informe Especial sobre las Quejas en Materia de Desapariciones Forzadas Ocurridas en la Década de los 70 y Principios de los 80 del siglo XX”<sup>22</sup>, había creado la ilusión de que era posible realizar un verdadero ejercicio de reconstrucción y denuncia de los hechos investigados, sobre todo porque, junto a dicho informe, la CNDH había emitido “la Recomendación 26/01, la primera en la vida de esta Comisión Nacional dirigida a un Presidente de la República, a quien se le solicitó que asuma un compromiso ético en esta materia, a fin de que no se vuelvan a cometer tan graves violaciones a los Derechos Humanos” (CNDH, 2002: 7). Esta investigación, sin embargo, no había tenido consecuencias penales, algo que intentó repararse con la actividad de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP), creada en 2002 para conocer la verdad acerca de estos mismos hechos e identificar a los responsables, que finalizó en 2006 su “Informe histórico a la sociedad mexicana”. Tampoco en esta ocasión se logró hacer “justicia respecto a estos crímenes cometidos al amparo del Estado”, como demuestra el hecho de que el ex-presidente Luis Echeverría, que quedó en arresto domiciliario ese mismo año de 2006 “acusado de ser responsable de la desaparición forzada del activista político universitario Héctor Jaramillo [ocurrida el 2 de octubre del 68, durante su etapa como Secretario de Gobernación], así como de los delitos de genocidio y homicidio” (*El País*, 1 de julio de 2006), fuera absuelto de todos los cargos en marzo de 2009.

La aparente inutilidad de la actuación llevada a cabo por el gobierno mexicano, que dejó sin castigo a los culpables (Alonzo Padilla, 2014: 125-126), provocó un sentimiento de “traición” y “derrota” que, como vamos a ver, prevalece en el texto dramático concebido por Juliana Faesler. Sin embargo, dicha actuación tuvo como consecuencia positiva un renovado interés por el tema, que podía ser abordado ahora con cierta información contrastada. Como ha advertido Julie Ann Ward a propósito de la trayectoria de Lagartijas Tiradas al Sol, los informes de 2006 iniciaron un “período de transparencia” (interrumpido en 2015) que permitió el acceso a documentos sobre la violencia ilegal ejercida por el Estado durante el período de 1960 a 1980 (2019: 56-57)<sup>23</sup>; un período que vino a

22 Este informe de más de mil páginas, elaborado en el marco del Programa Especial sobre Presuntos Desaparecidos, [puede consultarse ahora íntegramente](#).

23 En concreto el informe de la FEMOSPP circuló de manera impresa a partir de 2008 gracias a la agrupación Comité 68 Pro Libertades Democráticas, que publicó una edición a cargo de Carolina Verduzco



coincidir con la publicación de algunos libros de investigación fundamentales como el ya citado de Laura Castellanos *México armado. 1943-1981*, de 2007, facilitando así una tarea especialmente necesaria para el montaje de *El rumor del incendio*.

Un último aspecto que nos sitúa en el contexto de producción de los dos montajes objeto de este estudio es que ambos se inscriben necesariamente en un espacio de posmemoria<sup>24</sup>, de memoria de lo no vivido, que “se configura cuando los recuerdos de la generación que precede a un sujeto toman la fuerza para considerarlos como experiencias propias” (Pighin, 2018: 119). A este respecto, puede resultar simbólico que en el año 2000 se creara en México la filial de la ya citada agrupación HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que en Argentina estaba generando “espacios para que la segunda generación se expresara a partir una serie de dispositivos artísticos que exponen sus modos de repensar y apropiarse del pasado traumático” (Pighin, 2018: 119)<sup>25</sup>. Y también que el germen de esta fundación fuera el encuentro entre Tania Ramírez (hija del desaparecido Rafael Ramírez Duarte) y Paula Mónaco Felipe (integrante de HIJOS Córdoba) precisamente en el teatro cabaret El Hábito (ahora El Vicio) (Díaz, 2015: 216-217), enclave por excelencia de disidencia política en la Ciudad de México, que por entonces estaba en manos de Jesusa Rodríguez<sup>26</sup> y Liliana Felipe<sup>27</sup>. De algún modo este hecho apunta ya hacia el papel que va a tener el arte (y, en concreto, el teatro) en el siglo XXI como un espacio de reflexión fundamental para el ejercicio de esa posmemoria o memoria heredada, un papel del que son muy conscientes los dos colectivos que nos ocupan.

e Ileana Chávez.

24 El concepto de posmemoria, asumido de los trabajos de Marianne Hirsch, ha sido planteado como un punto de partida esencial tanto para el estudio de las puestas en escena de *La Máquina de Teatro* (Hellier-Tinoco, 2019: 5) como para abordar la producción de *Lagartijas Tiradas al Sol* (Ward, 2019: 50).

25 Sobre las performances de protesta llevadas a cabo por el colectivo HIJOS en Argentina, sus diferencias respecto a las de las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo y el modo en que unas y otras “ayudan a los sobrevivientes a sobrellevar traumas individuales y colectivos, al utilizarlos para animar sus denuncias políticas”, es fundamental el trabajo de Taylor (2015: 237-271). Como explica Alfonso Díaz, las acciones de esta agrupación se caracterizan también en México “por un ambiente festivo, de movimiento, más que de dolor y resignación. Performance, música, baile, poesía, teatro, son lenguajes que han incorporado a sus prácticas” (2015: 219).

26 Hay que recordar, además, que a fines de ese mismo año 2000, la propia Jesusa Rodríguez puso en escena una obra titulada *Prometeo* basada en diversos textos (entre ellos, la tragedia de Esquilo) con la que pretendió llevar a cabo un “acto de memoria: la vindicación de las cuarenta y cinco víctimas de la masacre de Acteal” a través de un “ejercicio escénico en el que la actualización del pasado reciente volvía a convertirse en acto de intervención” (Sánchez, 2009: 333-334; sobre la significación política de esta acción teatral, ver asimismo Burel, 2021: par. 20-21).

27 Alzate (2002) ha estudiado el importante papel del teatro cabaret de ambas artistas como espacio para la disidencia política.



Juliana Faesler (Ciudad de México, 1965) es una dramaturga, directora y diseñadora escénica con una trayectoria profesional de más de treinta años. Inició su formación en el campo de la escenografía y el vestuario (en el Central Saint Martins School of Art de Londres) y más tarde estudió actuación, dirección y teatro del cuerpo en México junto a Héctor Mendoza, Ludwick Margules y Julio Castillo. A su amplia experiencia como iluminadora y escenógrafa<sup>28</sup> se une su trabajo como directora tanto de teatro como de ópera<sup>29</sup>. Fue beneficiaria del Programa Fomento a Proyectos y Conversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) 1983 y 1997 y ganadora del Premio Julio Castillo como Director Revelación en 1997.

En 1996, Faesler fundó junto a la actriz, maestra y directora brasileña Clarissa Malheiros la compañía La Máquina de Teatro<sup>30</sup>, con la que han llevado a cabo más de una quincena de montajes teatrales para adultos, a los que se une su labor en el ámbito del teatro para niños, la formación y lo que han denominado Laboratorio de Investigaciones Escénicas Virtuales (L.I.E.V.). El proyecto La Máquina de Teatro fue beneficiario del programa México en Escena (2008-2011, 2011-2014) y ha recibido, entre otros, el Premio Héctor Azar como Mejor Teatro en Grupo 2000 y el Premio Villanueva como Mejor Espectáculo Extranjero, otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

A partir de los textos ideados por Faesler, el grupo ha configurado un espacio creativo acorde con una fructífera tendencia de la escena actual a “adecuar sus estrategias para problematizarlas, develar sus construcciones, cuestionar sus métodos, desestabilizar la percepción, intensificar el sentido de la experiencia, desafiar las reacciones, propiciar la toma de posición [...]; realizar un desplazamiento de lo estético hacia lo ético” (Rodolfo Obregón en Sánchez, 2012, p. 12). Aspectos todos ellos que confluyen a su vez en la elección, para sus montajes, de unas temáticas concretas entre las que destaca la historia de México y la construcción de la memoria:

Nuestro teatro es más sobre el pensamiento y las ideas que un ejercicio dramático, es más sobre la memoria y nuestra historia, que teatro. Es teatro porque adoptamos la palabra. Es movimiento porque abordamos el gesto. Es visual porque investigamos la imagen. Es interdisciplinario porque nos dejamos intervenir por todo lo que nos rodea (La Máquina de Teatro, 2023: “¿Quiénes somos?”).

---

28 Ha participado en más de 70 producciones junto a directores como Tito Vasconcelos, Jesusa Rodríguez, Francisco Franco o Carlos Corona (ver CITRU 2012).

29 Para la Compañía Nacional de Ópera en Bellas Artes, ha dirigido *La Cenerentola* de Rossini (2010), *Madame Butterfly* de Puccini (2011), *El Barbero de Sevilla* de Rossini (2012) y *La Traviata* de Verdi (2015).

30 Ahora compuesta, además, por Luz María Vargas, Sol Sánchez, Isacc López, Viridiana Tamayo, Fidel Nah, Mónica Juárez y Sayuri López. Para información curricular sobre los miembros de la compañía, ver la sección “¿Quiénes somos?” de su web oficial.

La reflexión ética sobre la posición del artista escénico en el contexto socio-político que le ha tocado vivir establece un vínculo entre los componentes de La Máquina de Teatro y los de Lagartijas Tiradas al Sol, grupo fundado en 2003 por Luisa Pardo (Xalapa, 1983), actriz, directora de teatro y profesora formada en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, y el actor y director Lázaro Gabino Rodríguez (Durango, 1983), también formado en el CUT, que por aquel entonces ya había empezado asimismo su trayectoria en el cine<sup>31</sup>. Este colectivo, que se define a sí mismo como “una bandada de artistas”<sup>32</sup>, es muy consciente de su pertenencia a una determinada generación (la de los nacidos en los 80)<sup>33</sup> y de su papel como generadores de pensamiento, pero también de cambio:

Desde 2003 comenzamos a desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar o trazar fronteras. Nuestro trabajo busca crear narrativas sobre eventos de 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, 2023: “Introducción”).

El complejo trabajo de este grupo con lo real, reflejado en el título del libro que recoge su trayectoria hasta 2020, *La verdad también se inventa* (2022), implica a su vez la incorporación del hecho escénico a proyectos de vida (que exploran la dimensión autobiográfica) y de creación de esas “narrativas” sobre la realidad (en las que la escena se expande hacia el manejo de la red o la producción de libros físicos)<sup>34</sup>, constituyendo una apuesta re-

31 A estos dos jóvenes estudiantes que montan en 2003 su primera obra (*Esta es la historia del niño que creció y todavía se acuerda de algunas*), se les une en 2004 Francisco Barreiro y más tarde nuevos miembros: Mariana Villegas, Carlos Gamboa, Sergio López Vigueras, Juan Leduc, Julene Olaizola, Úrsula Lascurain, Hoze Meléndez, Carlos López Tavera, Marcela Flores, Emiliano Leyva, Harold Torres, Juanpablo Avendaño y César Ríos Legaspi (Miranda Rocamora, 2021b: 15). Además de las breves semblanzas de los componentes actuales que pueden consultarse en la web del grupo (sección “Lagartijas”), contamos en la red con recorridos curriculares algo más amplios sobre Pardo y Gabino como el de RFI (2020).

32 Con intereses muy diversos: “Trabajamos sobre la escena, hacemos libros, radio, video y procesos educativos” (Lagartijas Tiradas al Sol, 2023: “Introducción”).

33 “LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL es un colectivo. Está formado por gente que nacimos en la primera mitad de la década de los ochenta. Nuestra búsqueda parte de dos preguntas fundamentales: 1- ¿Cuál es el teatro de nuestra generación? 2- ¿Cuáles nuestras convenciones? ¿Qué queremos decir? ¿Cómo lo vamos a hacer? y ¿Desde dónde lo vamos a hablar? La idea es descubrir por nosotros mismos cómo se da la comunicación” (Gabriel Orozco en Lagartijas Tiradas al Sol, 2023: “Textos”. *Asalto al agua transparente*).

34 Este es el aspecto más destacado por los dos principales trabajos realizados hasta el momento sobre Lagartijas Tiradas al Sol: el de Julie Ann Ward (2019), que toma como punto de partida para el análisis de toda su trayectoria el modo en que el grupo “engages with the genre of theater of the real” (3), y el de María Miranda (2021b), estudio y edición crítica de una de sus obras, *Derretiré con un cerillo la nieve*

novadora que sitúa al colectivo como uno de los más destacados de la escena mexicana actual, pero también de los más reconocidos en el ámbito internacional<sup>35</sup>.

Como vemos en esta apretada presentación, más allá de su relativa distancia generacional y estética, La Máquina de Teatro y Lagartijas Tiradas al Sol comparten una confianza en el teatro como espacio para el pensamiento, para el cuestionamiento de la realidad. En este sentido, no es casual que La Máquina de Teatro participara en 2006 en la producción de *Asalto al Agua Transparente* de Lagartijas, sobre la cual explica el propio grupo:

Fue la primera obra de la compañía en la que trabajamos de manera directa un tema real y en la que la fábula de las personajes fue abriendo espacio a las estadísticas y a una investigación más profunda. Fue el primer proyecto en el que pasamos buena parte del tiempo en la biblioteca. Leyendo libros de historia, buscando imágenes, viendo documentales (2022: 14).

Es pues, desde estas premisas desde las que podemos acceder a las obras que nos ocupan, *Moctezuma II, la guerra sucia* (2009)<sup>36</sup> y *El rumor del incendio* (2010)<sup>37</sup>, que son fruto de sendas reflexiones sobre el hecho histórico de la guerra sucia en México, enmarcadas a su vez en proyectos más amplios de indagación sobre la historia nacional.

*Moctezuma II. La guerra sucia* (2009) de Juliana Faesler nace como parte de la llamada *Trilogía mexicana*, conformada asimismo por *Nezahualcóyotl. Ecuación escénica de historia y tiempos* (2007) y *Malinche, Malinches* (2010). La trilogía se plantea como “un trabajo sobre la memoria y la identidad”, en el que se pretende hablar de México o lo mexicano explorando “el significado de las palabras: ‘cultura,’ ‘identidad,’ ‘nacional,’ ‘historia,’ ‘nacionalismo’ y sus diferentes combinaciones como serían: ‘identidad nacional,’ ‘cultura histórica,’ ‘identidad cultural,’ ‘cultura nacional,’ etcétera” (Faesler en Galicia, 2009: 121)<sup>38</sup>.

*de un volcán*, que parte de esta misma idea para insistir en la relación entre realidad y ficción en la producción de este colectivo como fruto de un particular uso de las nociones de (auto)biografía, archivo y documento (19-29).

35 Basta hacer un somero repaso de la “Agenda” del grupo en su web oficial (2023) para descubrir cómo esta reflexión plenamente “territorializada” (asumo el concepto acuñado por Jorge Dubatti, 2020) ha recorrido con éxito muchos lugares de América y Europa precisamente a partir de la puesta en escena de la obra que nos ocupa, *El rumor del incendio* (2010), que recibió en 2011 el Premio del Público en el Festival Impatience y el ZKB Förderpreis del Zürcher Theater Spektakel (Castro, 2011).

36 El texto dramático de esta obra no ha sido publicado, pero sí fue cedido por la autora al proyecto CORPYCEM y puede consultarse en acceso libre en la web de dicho proyecto (ver Faesler, 2009).

37 El texto de este “documental escénico” fue incluido por el colectivo como parte del libro *La Rebeldía. El rumor del momento* (2010).

38 Sobre la *Trilogía mexicana*, ver Hellier-Tinoco, 2019: 69-126, donde se analiza este proyecto en el que “The spectators are invited to share in the scenic explorations through the open and communal question: ‘How do we share our lives with what remains?’” (125).

Faesler y su compañía trabajan sobre tres grandes figuras del pasado indígena, Nezahualcóyotl, Moctezuma II y la Malinche, para intentar comprender lo que estas significaron en sus respectivos tiempos, pero también lo que cada una de ellas, desde su mismo nombre, significa para el mexicano actual. En este sentido, cada montaje ofrece como motivo de reflexión un aspecto de la realidad mexicana. La figura de Nezahualcóyotl surge de “la necesidad de creer en la existencia de un gobernante en quien es posible confiar”, de un intento de “trasladar a un ámbito poético la tristeza y desazón política y social que vivimos actualmente” (Faesler en Galicia, 2009: 122); por ello la obra dedicada a este personaje tiene como eje temático el poder. La Malinche sirve a un tiempo para reflexionar sobre la identidad nacional (“¿Quiénes somos? / ¿Somos hijos de la chingada?”) y para plantear, a través de testimonios reales, la problemática de la mujer mexicana actual. En cuanto a la obra que nos ocupa, *Moctezuma II, la guerra sucia*, las dos cláusulas que componen el título sugieren ya que la construcción dramática del personaje histórico se entrelaza con “una propuesta escénica sobre la/s conquista/s y el papel que ha asumido ante ella/s el pueblo mexicano [...]; el destino trágico del poderoso rey, que acata el designio de los dioses, se subordina aquí a la ‘narración’ [...] de una conquista repetida una y otra vez, de una ‘guerra sucia’, cuyo verdadero protagonista es el pueblo mexicano, de entonces y de ahora” (Aracil, 2022: 141-142).

Por lo que respecta a Lagartijas Tiradas al Sol, en el ya citado libro *La verdad también se inventa*, el colectivo organiza el conjunto de su producción en torno a tres ejes de investigación: la historia y el archivo; la autobiografía; el presente. La obra que nos ocupa, *El rumor del incendio*, se inscribe en el primero de ellos, que abarca además otros cuatro montajes: *Asalto al agua transparente* (estrenado en 2006), sobre el problema del agua en la Ciudad de México; *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2011), obra que recorre la historia del PRI; *Está escrita en sus campos* (2014), propuesta que plantea el tema del narcotráfico; y *El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado* (2018), reflexión sobre octubre del 68 en el 50 aniversario de la masacre<sup>39</sup>.

Este “documental escénico” forma parte a su vez de un proyecto de escena expandida titulado *La Rebeldía* dividido en tres “objetos artísticos”: la propia obra *El rumor del incendio*; un blog titulado *El rumor del oleaje* (2010) en el que, de forma previa al estreno, el grupo fue colgando durante varios meses los avances de su investigación sobre movimientos sociales y guerrillas en México; y un libro, *El rumor del momento*, compuesto por colaboraciones de 24 personas y el texto de la puesta en escena<sup>40</sup>.

39 Ver el recorrido que realiza el grupo por todo este eje de investigación en torno a la historia y el archivo en Lagartijas Tiradas al Sol, 2022: 12-63.

40 El libro se pensó como un objeto que “permaneciera en el mundo, en contraste con lo efímero de lo escénico” (Lagartijas Tiradas al Sol, 2022: 22) y tuvo una primera edición en 2010 (Foro de ediciones contemporáneas. Museo Carrillo Gil. CDMX, México). El texto dramático que se citará en este trabajo

El montaje recorre la vida de una mujer que vivió realmente, Margarita Urías Hermsillo (“luchadora, normalista, intelectual, académica, investigadora y madre de Luisa Pardo”)<sup>41</sup>, como marco temporal para otro recorrido, el histórico, en el que se intenta “dar voz a distintos personajes políticos<sup>42</sup> de aquellos años, para tener un panorama amplio y entender que los movimientos sociales de los 60 y 70 no fueron solo el 68” (Lagarrijas Tiradas al Sol, 2022: 21).

## LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA A TRAVÉS DE LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

La incorporación del tema de la guerra sucia a la construcción dramática de las obras que nos ocupan (y, con ella, la integración del archivo en la escena) se comprende a partir de dos elementos fundamentales: la estructura temporal que rige en ambas piezas y los hechos históricos que son seleccionados para formar parte de la trama.

En el caso de *El rumor del incendio*, como acabamos de señalar, el marco cronológico amplio que traza la vida de Margarita Urías (1944-2000) inserta a su vez un período histórico (en el que participa la protagonista durante su etapa como “Comandante Margarita” y, muy pronto, como presa política) que es el de lo que se ha denominado propiamente “guerra sucia”: el que va desde el asalto al cuartel de Madera en 1965 hasta la Ley de Amnistía de 1978. Acorde con su definición de “documental escénico”, el montaje recorre los principales momentos de ese convulso período a través de tres recursos principales: la narración de eventos por parte de los actores, la recreación de escenas (en ocasiones por medio del manejo de pequeños muñecos en maquetas, enfocados por una cámara) y la incorporación de documentos reales en pantalla: fotografías de la época, fragmentos de cartas, vídeos de los protagonistas (Lucio Cabañas, una ex-integrante del MAR, estudiantes que participaron en la manifestación del 71...). La exhaustiva labor de archivo realizada previamente<sup>43</sup> permite al grupo aportar una ingente cantidad de información sobre los grupos que fueron surgiendo en esos años, sus acciones y la respuesta represiva de los sucesivos gobiernos, aunque las técnicas dramáticas utilizadas para ello

pertenece a la edición de 2013.

41 En el blog, el colectivo incluye asimismo fragmentos que configuran la memoria de este personaje que, a pesar de su existencia real, paradójicamente tiene mucho de construcción ficcional (2010). A este respecto, Lázaro Gabino explicaba a María Miranda: “Luisa encontró una serie de cartas que eran la respuesta a otra serie de 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 [...]. 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” (2021a: 223).

42 El grupo utiliza el femenino para hablar en plural o en impersonal.

43 Registrada en el blog *El rumor del oleaje* (2010) y repertoriada en las páginas finales del libro *El rumor del momento* (2013: 140-141).



(que incluyen el citado uso de muñecos y maquetas o el manejo de vestuario, máscaras o maquillaje por parte de los actores en el mismo escenario) ubican al público en un espacio liminal entre la verdad de lo ocurrido y la necesaria ficción de su representación teatral (no debemos olvidar que la obra se inscribe en una tendencia actual de tratamiento teatral de la historia en la que “los elementos constitutivos del teatro documental –representación, realidad y archivo– son concebidos de un modo distinto”, Miranda, 2021b: 19)<sup>44</sup>. En cualquier caso, el principio que rige la selección de la información no es el de destacar uno u otro acontecimiento, sino el de dar cuenta de lo ocurrido de la manera más completa posible siguiendo un estricto orden cronológico. Un trabajo que obedece a uno de los propósitos esenciales del grupo que es el de entender el mundo que vivieron sus padres<sup>45</sup> y, a partir de él, entenderse a sí mismos para afrontar el futuro:

Nuestra inquietud al hacer este proyecto tuvo mucho que ver con descubrir quiénes y cómo eran nuestras madres (en un amplio sentido, no solo en el sanguíneo). Queríamos entender, también, cómo transformar nuestro país, bajo la premisa de que debía ser transformado, a partir de la idea de recuperar en una utopía algo en común que nos inspirara. Para ello quisimos rememorar una etapa histórica del país que por muchas razones parecía condenada al enterramiento: la de los movimientos sociales de los 60 y 70. Etapa definida por Rubén Ortiz como: el “despertar de la conciencia” de la juventud y la propia juventud como instrumento de la “toma de conciencia” de la sociedad entera (Lagartijas tiradas al sol, 2022: 21)<sup>46</sup>.

El hilo argumental de *Moctezuma II, la guerra sucia*, por su parte, abarca un tiempo cronológico aparentemente desconectado de los hechos históricos que nos ocupan, ya que se sitúa entre 1519 y 1521, esto es, desde que Moctezuma tiene noticia de la llegada de Hernán Cortés a las costas de Veracruz hasta el asedio y la toma definitiva de México-Tenochtitlan el 13 de agosto de 1521. Sin embargo, la primera escena, “Quiénes somos”, orienta al público hacia el juego de tiempos que se va a establecer a lo largo de la puesta en escena: tras las primeras intervenciones de los actores, en las que se marca la distancia que separa el tiempo representado y el de la representación (“Fidelia: Los antiguos

44 Como advierte Daniel Vázquez, en *El rumor del incendio*, “por medio del proceso de teatralización [...] los documentos se convierten en parte de la vida de la compañía no ya como obra, sino como acontecimiento, como interrogación” (2019: 284).

45 Como advierte María Miranda, la “preferencia del grupo por los años 60, 70 y 80, es decir, por los años previos a su nacimiento, por los años de juventud de sus progenitores” que muestran buena parte de sus obras tiene que ver con “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” (2021b: 20).

46 De este modo, como propone Vázquez, “Lagartijas tiradas al sol no escriben la historia de sus padres, sino que la funden con su propia autobiografía y la viven en la comunidad” (2019: 288).



mexicanos eran gente buena [...] / Ahora, somos otros mexicanos”, Faesler, 2009: 1), se inicia una identificación de sujetos y épocas a partir de la memoria (“Fidelia: Nos conquistaron... / Horacio: ¿Cómo fue? / Todos: Ya no me acuerdo..., 3) que, lejos de situarnos ante una concepción lineal del tiempo, nos obliga a pensar en un tiempo repetido, en un eterno retorno (propio de las culturas mesoamericanas) o incluso –como propone Ruth Hellier-Tinoco– en un palimpsesto, en la medida en que, en esta obra (como en el resto de las que conforman la *Trilogía mexicana*), La Máquina de Teatro propone una comprensión “of past/present not as successive but as simultaneously produced”, un espacio performativo que “contains past/present as co-existing entities, and also signals notions of across and through time” (2019: 29)<sup>47</sup>.

Desde esa idea de repetición o simultaneidad de tiempos<sup>48</sup>, la conquista llevada a cabo por los españoles en el siglo XVI se repite una y otra vez para un “nosotros” que se define como pueblo que resiste (“Ramírez: Somos la dignidad rebelde. / Fidelia: La constante lucha por la tierra. / Todos: Por nuestros derechos. / Todos: Por la justicia”, 3) y que, por tanto, es a un tiempo los mexicas que se enfrentan a los españoles en Tenochtitlan y la guerrilla de los 60:

Fidelia: Somos la Noche Triste.

Flores: Cuando los hicimos huir... [...]

Flores: Cuauhtémoc y sus pies quemados...

Clarissa: Rubén Jaramillo caído en Xochicalco.

Fidelia: Los compañeros que asaltaron el cuartel de madera el 23 de septiembre de 1965.

Horacio: Lucio Cabañas...

Fidelia: Genaro Vázquez... (5-6).

Esta posibilidad de entender la historia de México como una superposición de tiempos permite la incorporación a la trama de referencias ambiguas o claramente anacrónicas respecto a la trama principal, recurso que se manifiesta de modo especial en dos escenas sucesivas de la obra en las que se produce un claro proceso de intertextualidad: la narración de la matanza del Templo Mayor llevada a cabo por Pedro de Alvarado y sus hombres en 1520 (Faesler, 2009: 18-21), a la que se incorporan testimonios sobre la masacre de octubre del 68 extraídos del libro de Elena Poniatowska *La noche de Tlatelolco* (1971)<sup>49</sup>, y la escena siguiente, en la que la reproducción literal de buena parte de la Sexta

47 Para Hellier-Tinoco, “This idea of repetition is a way of thinking about history as scenarios of material already worked on that are therefore open for reactivation and re-vision” (2019: 58).

48 Recordemos asimismo que la obra se estrena, de manera simbólica, un 13 de agosto.

49 Sobre el manejo de fuentes históricas que se realiza en esta escena y la contribución de la esceno-

Declaración de la Selva Lacandona que el EZLN dio a conocer en 2005 (en la que se hace referencia al incumplimiento de los Acuerdos de San Andrés y la matanza de Acteal de 1997)<sup>50</sup> sirve de reflexión previa (y justificación) a la muerte de Moctezuma (el gobernante que miente)<sup>51</sup> y la rebelión de los mexicas frente al poder invasor de los españoles durante la Noche Triste, registradas en las escenas siguientes<sup>52</sup>. De este modo, no solo se alude a la histórica relación entre la masacre de estudiantes del 68 y la toma de las armas por parte de numerosos grupos en los años siguientes, sino que también se explicitan los evidentes lazos que la guerrilla de los años 70 mantiene con la surgida décadas más tarde (y especialmente el movimiento zapatista) y, a su vez, la posibilidad de establecer nexos históricos entre estos hechos y la conquista de México en 1521<sup>53</sup>. Así, el recitado final, por parte de todo el grupo, del famoso *Anónimo de Tlatelolco* (1528) viene precedido por unas breves pero significativas frases sobre el cerco a Tenochtitlan:

- Nos sitiaron.
- Nos quemaron.
- Nos mataron de hambre, de sed, de enfermedad, de traición, de *guerra sucia* (31; la cursiva es nuestra).

Estas frases finales, que apuntan al tema de la guerra sucia como eje vertebral de la superposición de tiempos que caracteriza toda la obra, nos sitúan, además, ante el otro elemento esencial de la misma ya señalado: la identificación de sujetos, ese “nosotros” que, desde la escena inicial, abarca a los mexicanos de entonces y de ahora a través de la memoria (de ahí la reiterada pregunta en la narración de los hechos: “¿Se acuerdan?”).

---

grafía a esta superposición de tiempos, ver Hellier-Tinoco (2014). Dentro de la abundante producción teatral dedicada de un modo u otro a octubre del 68, cabe distinguir una tendencia a la reflexión sobre este hecho como historia repetida desde la conquista que es posible observar desde obras muy tempranas (pensemos en *Todos los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes, o *Tízoc, emperador*, de Pablo Salinas, ambas de 1970). Trabajos críticos pioneros en este sentido han sido los de Jacqueline E. Bixler (2002) y Daniel Meyran (2007). Un valioso estudio de conjunto sobre este asunto, tanto en el teatro como en otras producciones literarias, es el de Sanchis (2020).

<sup>50</sup> Ver Faesler, 2009: 22 y la declaración completa en [la página oficial del EZLN](#).

<sup>51</sup> “Horacio: ¡Ustedes los gobernantes son ustedes porque mienten! / Fidelia: Nosotros sabemos la verdad, porque lo que en verdad sucede se narra y se vuelve a narrar. Todo ha sido visto por alguien, oído por alguien y ¡contado por todos!” (Faesler, 2009: 23).

<sup>52</sup> Sobre estos cruces temporales presentes en la obra y el particular manejo del documento histórico que implican, ver Aracil, 2022: 149-152.

<sup>53</sup> Recordemos que la Primera Declaración de la Selva Lacandona (1994), iniciaba: “Somos producto de 500 años de luchas” y que, en los párrafos de esta Sexta Declaración recogidos por Faesler se afirma: “Y nosotros corriendo y combatiendo, como hicieron nuestros antepasados. Sin entregarnos, sin rendirnos, sin derrotarnos” (2009: 22) Una actitud diferente parece vislumbrarse en el discurso pronunciado en Madrid en 2021, a pesar de su título: “Apenas 500 años después”.

Por lo que respecta al tema que nos ocupa, lo significativo de dicha identificación es que esta se traslada asimismo hacia la causa que ha guiado a los movimientos armados en el país hasta la actualidad (a propósito de los cuales, una de las actrices afirma en esa primera escena: “Somos una larga resistencia”, 6), constituyendo uno de los puntos de reflexión de la obra, tal como reconocía la propia Faesler al ser entrevistada a propósito de su estreno:

*Moctezuma II* busca generar una reflexión sobre el surgimiento de los movimientos subversivos del país, para entender también qué nos motiva como mexicanos a luchar por nuestros derechos, tierras e intereses (Faesler en Loera, 2009).

En este punto, cabe hacer otra importante distinción entre la propuesta de La Máquina de Teatro y la de Lagartijas Tiradas al Sol, cuya postura ante la existencia misma de estos movimientos violentos se vuelve más compleja. Por un lado, como hemos visto, el proyecto de este joven colectivo parte de una implicación autobiográfica, de un intento de comprensión de la generación que les precede, la de sus progenitores, que activa de manera más marcada el ejercicio de posmemoria<sup>54</sup>. Por otro lado, su misma ubicación como sujetos pertenecientes a una generación distinta a la que pretenden comprender (“¿Cómo fue el mundo de nuestros padres?”) les permite un saludable ejercicio de distanciamiento desde el cual pueden denunciar no solo la violencia del Estado, sino también la de la propia guerrilla<sup>55</sup> o escenificar con ironía las incongruencias de un discurso marxista que desconocía en muchas ocasiones la realidad del mundo rural mexicano<sup>56</sup>.

54 No en vano *El Rumor del Incendio* forma parte, junto a *Se Rompen las Olas* y *Montserrat*, de un ciclo que el colectivo denominó *La invención de nuestros padres*, sobre el cual explican en su web: [El ciclo] engloba tres proyectos que buscan, de muy distintas formas, aproximarse a las personas que nos dieron la vida y, en mayor o menor medida, nos criaron y nos enseñaron a vivir. / Hablar de nuestros padres, pensar en nuestros padres, actuar a nuestros padres es, a fin de cuentas, un afán por inventarlos. Un intento por reconstruir algo sobre las ruinas de los recuerdos, con escombros, con ausencias, con deseos [...]; lo que queremos es centrar la atención en el proceso mediante el cual reorganizamos nuestra historia y en el mecanismo de construcción de subjetividad, de interpretación e interpelación con la realidad” (2023: “Textos”. *La invención de nuestros padres*).

55 La narración escénica no elude referirse a secuestros y asesinatos, sobre todo durante la etapa final de la Liga 23 de septiembre, en la que “La violencia se sale de control” (Lagartijas Tiradas al Sol, 2013: 131). En el blog conmemorativo de sus 10 años, Lagartijas afirma sobre el proyecto: “Lejos estamos de tener una visión romántica o acrítica sobre los movimientos armados [...]. / Y así, absolutamente conscientes de las diferencias que nos separan del México de los 60s y 70s, nos sentimos inmersos en una profunda desazón” (2014).

56 Ver la escena “Los Pobres Proletarios” (2013: 120-121).

Lejos de justificar las acciones del pasado o el presente, Lagartijas Tiradas al Sol aboga por recuperar una utopía para el futuro. Por este motivo, en su presentación del proyecto completo *La Rebeldía* en 2010 escribían:

Esta investigación, este proyecto, está lejos de ser una arenga para tomar las armas; es, en realidad, una tentativa por recuperar la idea de utopía y la posibilidad de crear nuevos pensamientos que nos permitan imaginar mundos más justos. Ver el dibujo en el esbozo y aventurar algunas ideas sobre el futuro. Esperemos que zarpen, ya sabremos después si llegaron a su destino (Lagartijas Tiradas al Sol, 2022: 21).

### FALSO EPÍLOGO: ¿QUÉ OCURRE CON EL PÚBLICO?

La reflexión escénica sobre la guerra sucia por parte de La Máquina de Teatro y Lagartijas Tiradas al Sol no se agota con la puesta en escena de las obras aquí presentadas. Por lo que respecta al colectivo dirigido por Faesler y Malheiros, Ruth Hellier-Tinoco ha abordado ampliamente dos proyectos de 2015 llevados a cabo a partir del trabajo realizado en *Moctezuma II, la guerra sucia*. El primero de ellos, *Zapata, Muerte sin fin*<sup>57</sup>, implicó durante un año a cinco colectivos de teatro de diversos estados de la república a través de talleres de creación compartidos e individuales en los que experimentaron ejercicios de posmemoria a partir de la figura icónica del líder revolucionario Emiliano Zapata, generando cruces temporales entre la Revolución de 1910, la conquista española, la guerra sucia de los años 60 y 70 y experiencias actuales. El resultado fue la puesta en escena de performances públicas en las que artistas y espectadores se mezclaron en el escenario para una actuación coparticipada, gesticulando, cantando, hablando, comiendo y bebiendo en “a collaboration of embodied diversity” (Hellier-Tinoco, 2019: 52). El segundo, *Guerra en el Paraíso*, organizado por el Museo Universitario del Chopo, consistió en un taller a modo de “laboratorio documental” con 25 alumnas y alumnos en el que se trabajó la novela que Carlos Montemayor dedicó a los levantamientos de Lucio Cabañas y Genaro Vásquez en Guerrero<sup>58</sup>. La propuesta era investigar la experiencia histórica/

57 Título que remite al famoso poema de José Gorostiza *Muerte sin fin* (1939).

58 Carlos Montemayor es uno de los principales escritores mexicanos dedicados al tema de la guerra sucia: tras *Guerra en el paraíso*, editada por primera vez en Diana en 1991, escribió las novelas *Los informes secretos* (1999), sobre la experiencia de un agente de los aparatos de seguridad en México; *La fuga* (2007), que narra la huida de un guerrillero sobreviviente del asalto al cuartel de Madera preso en las Islas Marías; y *Las armas del alba* (2003) y *Las mujeres del alba* (2010), dedicadas también al asalto al cuartel de Madera del 65 (sobre estas obras pueden consultarse, entre otros, Serrato, 2019 y García Niño, 2014). El autor ha abordado estas mismas cuestiones en sus poemas (*Las armas del viento*, 1977), y en sus ensayos (ejemplo de ello son *La guerrilla recurrente*, de 1999, o *Violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*, de 2010).

personal para crear un espectáculo en torno a la huella que deja la experiencia histórica en los cuerpos (individuales y sociales)<sup>59</sup>. A propósito de este proyecto, Faesler explicó a los medios: “El teatro de este momento le exige al espectador que se comprometa, por eso nos interesa mucho el contacto que tendremos con el público a través de los talleres” (*Cartelera de Teatro*, 3 de marzo de 2015)<sup>60</sup>.

Lagartijas Tiradas al Sol, por su parte, retomó parcialmente el período de la guerra sucia en su Proyecto PRI, que dio como resultado el estreno en 2011 de una obra ya citada: *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*<sup>61</sup>. Además, *El rumor del incendio* inició ese mismo año un periplo internacional que, hasta 2017, permitió asistir a este montaje en numerosos países americanos (Chile, Perú, Argentina, EE.UU., Venezuela, Brasil, Canadá...) y europeos (España, Austria, Alemania, Bélgica, Bosnia, Polonia...), aunque quizá ninguna de esas experiencias fue tan intensa como la representación que tuvo lugar en 2012 en Chihuahua, con motivo de la presentación de un libro conmemorativo por las cuatro décadas del asesinato de Diego Lucero, a la que asistieron personas que habían protagonizado o vivido de cerca los acontecimientos que aparecían en escena (entre ellas, familiares de Luisa Pardo). En palabras de Carlos Gamboa,

Iniciada la obra, liberada la tensión intrínseca de presentarse frente a senda audiencia ex guerrillera, tras varias sorpresas en la gradería, se formó un bucle, del cual ya no pudieron salir ni las actrices ni el público [...].

La combinación teatro/audiencia fue única; el círculo estaba cerrado, se construyó un momento de cohesión irrepetible; fue una especie de bendición para los siguientes años (“El nacimiento de los luceros”, en Lagartijas Tiradas al Sol, 2022: 29-30).

A pesar de su excepcionalidad, la puesta en escena de Chihuahua debe entenderse como la consecuencia de la voluntad que Lagartijas Tiradas al Sol ha mostrado desde su primer montaje por “explorar diversos lenguajes teatrales y formas de relación con el público” ([2003] 2022: 67). De ahí que para Gamboa (que se había integrado al grupo un año antes) la experiencia fuera “brutalmente reveladora sobre la potencia del teatro y la sensibilidad del colectivo” (29).

A propósito de la incorporación de la materia histórica al teatro, escribe el dramaturgo español Juan Mayorga que una “obra de teatro lograda no es aquella que consigue transmitir una información al espectador. Obra de teatro lograda es aquella de la que

59 Sobre ambas experiencias escénicas, ver Hellier-Tinoco (2019: 127-186 y 2020).

60 Hasta la fecha, el último de estos proyectos vinculados al tema fue el taller llevado a cabo a fines de 2022 en el Teatro Casa de la Paz UAM sobre el propio montaje de *Moctezuma II, La guerra sucia*.

61 Sobre esta obra es fundamental el ya citado trabajo de Miranda (2021b).

el espectador hace una experiencia” (2016: 162). *Moctezuma II, la guerra sucia* y *El rumor del incendio* son claros ejemplos de ese teatro concebido como experiencia compartida. El período histórico de la guerra sucia se presenta en ambos montajes como un motivo de reflexión sobre el pasado, pero también sobre el presente (no solo de México) para un público que es obligado a cuestionar (y cuestionarse) a lo largo de esa experiencia escénica. Lo que ocurrió es una herida abierta todavía para la sociedad mexicana, pero recordarlo es también un modo de plantear la transformación del futuro. Por ello, quizá la pregunta clave que lanzan nuestras dos obras a ese público cómplice sea la que cierra los cuestionamientos de Lagartijas Tiradas al Sol a propósito de su proyecto *La Rebeldía*: “¿Cómo recuperamos la esperanza?”.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alonzo Padilla, Arturo Luis, “Diles que no me maten y si me matan que no me olviden. La memoria de la insurrección armada en México (1965-1982)”. *Historia Actual Online*, 33 (2014): 119-132.
- Aracil Varón, Beatriz (2022). “Moctezuma II en la propuesta dramática de Juliana Faesler: la conquista como una trágica ‘guerra sucia’”. En Beatriz Aracil Varón y Mónica Ruiz Bañuls (eds.), *Personajes míticos e históricos de la conquista de México en la escritura de mujeres*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert: 135-157.
- Bert, Bruno. “Frontera de proposiciones”, *Tiempo Libre*, 847 (1 agosto 1996): 13. En *Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1* [web]
- Bixler, Jacqueline E. “Re-Membering the Past: Memory-Theatre and Tlatelolco”, *Latin American Research Review*, 37(2) (2002): 119-135.
- Bixler, Jacqueline E. “Asignatura pendiente: Tlatelolco, el teatro y la farsa de la justicia”. *Latin American Research Review* 55(3) (2020a): 515-528.
- Bixler, Jacqueline E. “Performing Tlatelolco and the Past That Never Dies: *Auxilio: Au secours* and *El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado*”. *The Drama Review* 64 (4) (2020b): 108-128.
- Castellanos, Laura (2007). *México armado. 1943-1981*. México, Ediciones Era [eBook].
- Castro, Antonio. “Los límites de la ficción [entrevista a Lagartijas Tiradas al Sol]”, *Letras libres*, 4 diciembre 2011.
- CITRU. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (2012). *Escenógrafos mexicanos. Juliana Faesler* [web].
- CNDH. Comisión Nacional de los Derechos Humanos (2002). *Informe de actividades del 16 de noviembre de 2000 al 31 de diciembre de 2001*. México.
- Cossío Díaz, José Ramón y Rodríguez Kuri, Ariel. “Amnistías e historia política: huellas y problemas en el siglo XX”. *Historia Mexicana*, 71(4) (2022): 1765-1818.
- Díaz Tovar, Alfonso. “Prácticas de conmemoración de la Guerra Sucia en México”. *Athenea Digital*, 15 (4) (2015): 197-221.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad*. Barcelona, Gedisa.
- Duvignaud, Jean (1966). *Sociología del teatro*. México, FCE.
- EZLN. Ejército Zapatista de Liberación Nacional. *Enlace zapatista* [web oficial].
- Faesler, Juliana (2009). *Moctezuma II. La guerra sucia*. En Carmen Alemany y Beatriz Aracil (IPs). *Proyecto de Investigación “Construcción / reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)” (CORPYCEM)* [web oficial].
- Fournier, Patricia y Martínez Herrera, Jorge (2006). “México 1968’: Entre las fanfarrias olímpicas, la represión gubernamental y el genocidio”. En Pedro Paulo A. Funari y Andrés Za-

- rankin (coords.), *Arqueología de la represión y la resistencia en América Latina (1960-1980)*, Córdoba, Encuentro Grupo Editor: 67-102.
- Galicia, Rocío. “Nezahualcóyotl / ecuación escénica de historia y tiempos: Entrevista con Juliana Faesler”. *Latin American Theatre Review*, 42:2 (Spring 2009): 121-127.
- García Niño, Arturo E. “El cuarteto de la guerrilla de Carlos Montemayor o de cómo la imaginación de la realidad devino aporte historiográfico”. *Pacarina del Sur* [en línea], 5 (18) (2014).
- Galván, Felipe (ed.) (2018). *Antología. Teatro del 68* [1999]. México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco-UNAM.
- Hellier-Tinoco, Ruth (2019). *Performing Palimpsest Bodies: Postmemory Theatre Experiments in Mexico*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press.
- Hellier-Tinoco, Ruth. “Staging Entrapment in Mexico City: La Máquina de Teatro’s Reconstruction of the Massacres in Tenochtitlan and Tlatelolco”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 73:4 (2014), 474-477.
- Hellier-Tinoco, Ruth (2020). “Cutting Onions and Cooking Stew as Corporeal Palimpsests: Stabilising the Unstable on a Theatre Stage in Mexico City”. En Sarah Whatley et al. (eds.). *Art and Dance in Dialogue. Body, Space, Object*. Nueva York, Palgrave Macmillan: 125-144.
- Hernández, Paola S. (2021). *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies-Objects-Archives*. Evanston, Northwestern University Press.
- Johnson, Anne W. y Guzmán, Adriana (eds.). *Estudios del performance: quiebres e itinerarios* (monográfico). *Diario de Campo* (Tercera época), 2 (6-7) (enero-abril 2015).
- La Máquina de Teatro (2023). *La Máquina de Teatro* [web oficial].
- “La Máquina de Teatro festeja 19 años de trayectoria artística”. *Cartelera de Teatro* (3 de marzo de 2015) [en línea].
- Lagartijas Tiradas al Sol (2010). *El rumor del oleaje* [blog]
- Lagartijas Tiradas al Sol ([2010] 2013). *El rumor del incendio*. En *La Rebeldía. El rumor del momento. Una creación de Lagartijas tiradas al sol*. México: UNAM, 99-137.
- Lagartijas Tiradas al Sol (2014). “*El rumor del incendio, proyecto La Rebeldía*”. 10 años de estar tirados al sol [blog].
- Lagartijas Tiradas al Sol (2022). *La verdad también se inventa. Diecisiete años de trabajo por Lagartijas Tiradas al Sol*. México, Ediciones Sin Resentimiento.
- Lagartijas Tiradas al Sol (2023). *Lagartijas Tiradas al Sol* [web oficial].
- Loera, Roberto. “*Moctezuma II. La guerra sucia: una propuesta de Juliana Faesler para pensar tu identidad*”. *Interescena. El escenario en el ciberespacio* (12 agosto 2009).
- Martin, Carol (2013). *Theatre of the Real*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Mayorga, Juan (2016). “El dramaturgo como historiador” [1999]. En *Elipses*, Segovia, Ediciones La uÑa RoTa: 153-164.
- Mendoza García, Jorge. “La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de

- memoria colectiva". *Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, 7 (2) (2011): 139-179
- Mendoza García, Jorge. "Memoria de las desapariciones durante la guerra sucia en México". *Athenea Digital*, 15 (3) (2015): 85-108.
- Meyran, Daniel. "Teoría y práctica del personaje histórico: 1968, el personaje histórico y el trabajo de memoria. El caso de *Tizoc*, emperador de Pablo Salinas (1970)". *América sin nombre*, 9-10 (2007): 133-138.
- Miranda Rocamora, María del Pilar (2021b). *De la historia a la escena. Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán, de Lagartijas tiradas al sol: análisis y edición* [Trabajo Fin de Máster]. Alicante, Universidad de Alicante.
- Miranda Rocamora, María del Pilar. "Entrevista a Lázaro Gabino Rodríguez de Lagartijas Tiradas al Sol". *Latin American Theatre Review*, 54 (2) (2021a): 221-226.
- Pighin, Daniela. "Transmisión del pasado traumático: posmemoria y enseñanza de la historia reciente". *Clío & Asociados*, 27 (2018): 118-126.
- Popova, Elvira, "La dramaturgia mexicana de inicios del siglo XXI: de nuevas escrituras, narraciones y otras particularidades". *Acotaciones: revista de Investigación y creación teatral*, 39 (2017): 15-38.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (2004). *Teatro*. Durango, Siglo XXI/Conaculta-Fonca/UJED/Espacio Vacío Editorial (Teatro de Frontera 13/14).
- RFI. Radio France Internationale. "Luisa Pardo y Gabino Rodríguez en el festival ¿Qué Onda México?", 27/02/2020.
- Ruiz Lagier, Rocío. "México ¿la dictadura perfecta?". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [en línea], 38 (2019).
- Sánchez, José A. "Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas". *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 35 (2009): 327-335.
- Sánchez, José A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Prólogo de Rodolfo Obregón. México, Paso de Gato.
- Sanchis Amat, Víctor Manuel (2020). 'Y todo esto pasó con nosotros'. *Reescrituras del mundo indígena en la recepción literaria de Tlatelolco 1968*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Veruert.
- Serrato Córdova, José Eduardo. "La querrela de la guerra sucia y *Guerra en el Paraíso*". *Literatura Mexicana*, 30 (2) (2019): 109-126.
- Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en Las Américas*. Santiago de Chile, Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- Torres Sánchez, Rafael (2018). "La guerra sucia en México: proceso histórico y objetivación artística". En Fernando Carmona Fernández; José Miguel García Cano; José Javier Martínez

García (coords.). *Guerra y violencia en la literatura y en la historia* (Seminario Interdisciplinar de Historia y Literatura V). Murcia, Universidad de Murcia: 163-170.

Vázquez Touriño, Daniel (2019). "La memoria a escena. El giro performativo en la representación teatral de la historia mexicana contemporánea". En Daniel Nemrava; Jorge J. Locane (eds.). *Experiencias límite en la ficción latinoamericana (literatura, cine y teatro)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert: 277-288.

Vázquez Touriño, Daniel (2020). *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación Fonca*. Madrid: Verbum.

Ward, Julie Ann (2019). *A Shared Truth: The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.