EL PAPEL DE LOS HÉROES EN LA DRAMATURGIA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA: EL CASO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

POR

ANTOINE RODRIGUEZ
Université Charles de Gaulle-Lille 3

Desde los inicios de la independencia (1810), que puede considerarse como la primera “fábrica” de mitos fundadores de la joven nación mexicana, hasta la revolución (1910), pasando por la reforma del Estado (1859), las figuras heroicas no han dejado de marcar con su sello las actividades políticas y culturales de México. Hidalgo, Morelos, Benito Juárez, Francisco I. Madero, Pancho Villa, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza o Álvaro Obregón, así como las fechas de algunos de los acontecimientos más destacados de su biografía pública (nacimiento, muerte, acción histórica) pertenecen ya no solo al patrimonio cultural sino también al calendario conmemorativo oficial. Si nos fijamos en las fechas conmemorativas del calendario nos damos cuenta de que de las treinta y nueve, veintiuna, o sea más de la mitad, están dedicadas a la conmemoración del periodo de la independencia (diez fechas) y de la revolución (once fechas), lo que demuestra el grado de sacralización que han alcanzado las figuras heroicas de dos momentos históricos clave en la busca de los rasgos definitorios de la nación.

Alan Riding, en su ya famoso libro *Vecinos distantes*, recuerda que en México “hay estatuas a granel” y que “en todo el país las calles llevan nombres de héroes del pasado y de fechas históricas”. También precisa que “los políticos contemporáneos comúnmente adoptan un mentor espiritual del pasado. El presidente Luis Echeverría Álvarez, a principios de los años setenta, tuvo por modelo al general Lázaro Cárdenas, quien en la década de 1930 había llevado a cabo una importante reforma agraria y expropiado las compañías petroleras extranjeras. El Presidente Miguel de la Madrid (1982-1988) hizo saber que José María Morelos, uno de los líderes de la lucha de independencia de México, era su figura histórica preferida” (26).

Más recientemente, en su discurso “revolucionario”, pronunciado el 20 de noviembre de 2001, con motivo de la celebración del inicio de la revolución mexicana, el presidente Vicente Fox, anunció oficialmente su admiración por Francisco I. Madero, el único héroe atrapado en su retórica política. El presidente no vaciló en comparar su propio triunfo electoral con el de Madero, haciendo un paralelo entre la caída del héroe a raíz del golpe de Estado de Huerta y su virtual caída preparada por los medios de comunicación que no dudan en “calumniarlo”, “difamarlo” y difundir “mentiras” sobre su gestión.¹

¹ Véase el artículo de *La Jornada* en internet, 21-11-2001, “Cambia Fox celebración del 20 de noviembre; sólo Francisco I. Madero cupo en el discurso” <<http://www.jornada.unam.mx/023n1pol.html>>

Retomando el comentario de Alan Riding, también se podría decir que en el teatro mexicano, a partir de los primeros años de la revolución, “hay héroes a granel”, y particularmente los que protagonizaron las diferentes luchas contra la dictadura de Porfirio Díaz y contribuyeron al cambio del sistema político en las primeras décadas del proceso revolucionario (1910-1934). Si nos fijamos en la producción teatral en torno a la gestación y a la lucha revolucionaria, escrita por dramaturgos nacidos entre 1860 y 1915,² nos damos cuenta de que entre 1901 y 1960 se escribieron por lo menos noventa obras. Si consideramos la producción teatral posterior a 1960 y centrada en el tema de la revolución, contamos más de veinte obras.

Cada década, a partir del principio del siglo xx, ha conocido una puesta en signo teatral de la revolución y de sus héroes, integrándose de este modo al proceso general de una búsqueda de señas de identidad nacionales que oscila entre la sacralización del pasado revolucionario y una mirada escéptica sobre los logros socio-políticos de los diferentes gobiernos priístas.³

Las obras de las que va a tratar este artículo se montaron entre 1975 y 1995 y ponen en escena de manera directa o indirecta a tres personajes, héroes oficiales, populares u ocultos de la revolución: Felipe Ángeles, Pancho Villa y Álvaro Obregón.

El primero, Felipe Ángeles, es *el patito feo* de la historia ya que ni los libros de historia escolares ni el calendario conmemorativo le conceden el protagonismo que Elena Garro en su obra epónima de 1961 desea rescatar.

Doroteo Arango, más conocido como Pancho Villa, es el héroe más popular y controvertido en las obras escogidas para este trabajo: *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993) de Sabina Berman, y la trilogía, escrita por Enrique Mijaros, que bajo el nombre genérico *¿Herraduras al centauro?* (1995) agrupa las obras *Perro del mal*; *Vivo o muerto* y *Manos impunes*.

En cuanto a Álvaro Obregón, aparece en una “farsa documental”, escrita por Jorge Ibarguengoitia en 1962, cuyo título *El atentado* señala que la obra se refiere a un periodo preciso en la trayectoria política del personaje, o sea al año 1928, cuando fue asesinado en el restaurante La Bombilla de San Ángel.

Las seis obras, por pertenecer a géneros diferentes (drama o tragedia, comedia, farsa documental) y recurrir igualmente a estéticas particulares, son una buena muestra del papel que desempeñan los héroes de la revolución en la dramaturgia mexicana contemporánea.

FELIPE ÁNGELES, ¿EL VERDADERO HÉROE APARTADO DE LA REVOLUCIÓN?

Por ser el personaje menos conocido de la familia revolucionaria, es necesario recordar quién fue, qué papel desempeñó y por qué fue ejecutado bajo la presidencia de Venustiano Carranza, el 26 de noviembre de 1919, o sea, el mismo año del asesinato del mítico Emiliano Zapata (10 de abril).

² Véase el índice de autores y textos dramáticos establecido por Del-Río.

³ Priísta: del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que desde su creación en 1929 (bajo el nombre de PNR) hasta el año 2000, consiguió instalar en la presidencia de la república a sus diferentes candidatos, elegidos por sufragio universal.

El General Felipe Ángeles llegó en 1913 a la Ciudadela escoltando a Francisco I Madero y después bombardeó la plaza de la Ciudadela durante la Decena Trágica (febrero de 1913). En ese mismo año desconoció al gobierno huertista y se unió a la revolución constitucionalista como subsecretario de guerra en el gabinete de Venustiano Carranza. Logró las batallas más brillantes de la Revolución. Siguió a Pancho Villa cuando los revolucionarios se dividieron⁴ y se organizó la revuelta contra Carranza. Fue aprehendido en Chihuahua y se le sometió a un consejo de guerra. Fue sentenciado a muerte y fusilado el 26 de noviembre de 1919 (Nieto López).

Dejó escrito un texto, que Elena Garro reproduce en el preámbulo de su obra, donde explica su posición frente a la revolución:

En la revolución de 1913, peleamos contra la reacción dictatorial, peleamos por reafirmar el triunfo de la revolución de 1910, ilusoriamente destruido por la traición de Huerta. Desde el principio, muchos descubrimos que Carranza nos llevaba a una dictadura. Estar desde luego contra Carranza, hubiera sido fortalecer a Huerta, hubiera sido un crimen. Divididos ya en espíritu, continuamos la guerra contra Huerta. Cuando Carranza vio rota la fuerza huertista, provocó el rompimiento con Villa. [...] Sepan que, en el destierro pasaré mi vida entera, antes que inclinar la frente o que moriré ahorcado de un árbol a manos de un huertista o de un carrancista, por el delito de odiar las dictaduras; o que algún día colaboraré con éxito en conquistar la libertad y la justicia, para todos, aún para ellos. (5-6)

FELIPE ÁNGELES EN LA OBRA DE ELENA GARRO

La ironía de la historia quiso que el juicio de Felipe Ángeles, como ya había pasado con el del emperador Maximiliano de Habsburgo en 1867 (Meyran), se hiciese en un teatro. En el caso de nuestro personaje, la ironía es más burlona ya que el teatro de Chihuahua donde fue juzgado y fusilado lleva el nombre de Teatro de los Héroes. En cierta medida, y a pesar de su voluntad, Felipe Ángeles se convirtió en un héroe de teatro antes de aparecer en la obra dramática de Elena Garro, que puede leerse como un trágico juego de espejismos en el cual parece sacrificarse la revolución.

La obra de Elena Garro, escrita en 1961 y estrenada en 1978, tiene una estructura clásica: se compone de tres actos, correspondiendo cada uno a una etapa del juicio dentro de una unidad espacio-temporal: el primer acto muestra la preparación del juicio a las siete de la mañana, el segundo se sitúa al final del juicio y el tercero pasa en la celda improvisada de Felipe Ángeles por la noche y luego frente a la fachada del teatro después de su ejecución.

La didascalia apertural del primer acto describe un espacio actancial escenificado de manera realista:

La acción pasa en la ciudad de Chihuahua el día 26 de noviembre de 1919. Fachada del Teatro de los Héroes. La escalinata que va de la plaza al Teatro de los Héroes, debe ocupar el proscenio. Las grandes puertas del teatro están cerradas. Solo la puerta central ha

⁴ Al final de este trabajo se halla una cronología del México revolucionario hasta 1928.

quedado entreabierta y es guardada por varios centinelas. A través de las puertas de cristales, se ve el vestíbulo del teatro con candiles de cristal, muros tapizados de seda roja, espejos de marcos dorados y bancos laterales de terciopelo de seda roja. Al fondo del vestíbulo los cortinajes rojos ocultan la entrada a la sala de espectáculos. Son las siete de la mañana. (9)

La obra se estrenó evidentemente en un teatro, el de la Ciudad Universitaria, en México D.F., el 13 de octubre de 1978, lo que no deja de crear una *mise en abyme* en la cual, como en el mecanismo de los sueños, cuando el teatro habla del teatro dice la verdad. En nuestro caso y de manera metafórica, Elena Garro insiste en el carácter de farsa que cobró el juicio, mediante uno de los abogados de Felipe Ángeles: “Haremos que de esta farsa surja la verdad y el Gobierno tendrá que retroceder” (21). varias veces los personajes integran metafóricamente el espacio del teatro para referirse al juicio:

SEÑORA GALVÁN: ¿A llamar esta *función de teatro* le llama usted justicia, general? (14)
 ESCOBAR [uno de los generales del juicio]: Ahora me explico por qué vamos a juzgarlo en *un teatro*.
 DIÉGUEZ: ¿Qué quiere usted decir, general?
 ESCOBAR: ¡Nada ! Que a mí me cuesta trabajo aprenderme *los papeles* de memoria. (17)

ESCOBAR: ¡Ojalá, General Diéguez, que no tenga yo que asistir a *su función teatral* !
 DIÉGUEZ: ¡Falta mucho para *ese estreno*, General Escobar !
 GARCÍA: ¡Avíseme para apartar *mi palco*! (18)
 BAUTISTA: (...) Los demás se asustaron. Cuando el abogado enseñó un amparo concediendo la suspensión del juicio, creí que era *el final de la función*. (43, énfasis nuestro)

A pesar de que estamos en un espacio de tipo realista, no deja de llamar la atención el color rojo, omnipresente en la figuración del teatro (muros tapizados de seda roja; bancos laterales de terciopelo rojo; cortinajes rojos), así como la muy simbólica cifra 7 para la hora del principio de la obra: final sangriento de un ciclo parece ser la interpretación del funesto oráculo impreso en el decorado.

La didascalia apertural del segundo acto precisa que “las cortinas rojas del fondo del vestíbulo están descorridas y muestran el foro” (27), pero, a pesar de mostrar el lugar clave de la función, solo nos dan a ver el final del juicio, ocultando pues todo el proceso jurídico.

El último acto pasa esencialmente en una “celda improvisada en el interior del Teatro de los Héroes” y, como lo aclara la didascalia apertural del acto “supone que la celda está en uno de los camerinos del teatro”. La celda se superpone al camerino y el personaje se prepara para su última función: el fusilamiento que tendrá lugar en un patio interior del mismo teatro.

El personaje central de esta obra es, como lo anuncia el título, Felipe Ángeles. Aparece en la página 21, o sea once páginas después del principio, cuando ya sabemos que el veredicto está planeado por los generales que van a juzgarlo: “BAUTISTA: Todo eso, mi general, me asegura que su sentencia de muerte es irrevocable, aunque parezca difícil matarlo, no queda otra” (11). Como en una tragedia, el destino del héroe, anunciado por el coro de los generales al principio de la obra, se orienta hacia la muerte. Pero a pesar de

esta certidumbre, la obra va acumulando una serie de golpes de efecto que nutren la esperanza de que el acusado sea redimido: algunos generales no comparten la idea de que el juicio esté falseado por falsos testimonios; los abogados demuestran la incompetencia e ilegalidad de la corte militar para juzgar a un personaje que ya no es militar; se espera la llegada de un amparo que anule el juicio, etc.

La indumentaria de Felipe Ángeles es un significante que no carece de interés. Una de las didascalias intersticiales precisa que “viste una camisa vieja y unos pantalones viejos de mezclilla desteñida”, que “calza unos zapatos de tenis muy gastados” y que “lleva dos libros bajo el brazo”. Estamos pues muy alejados de la representación de un general con su enfático uniforme. La indumentaria le resta prestigio a nuestro héroe pero le devuelve los rasgos humanos que la obra no cesa de rescatar. Felipe Ángeles se parece más a un intelectual de los años 80 que a un jefe de la revolución y en lugar de llevar el arma y los cartuchos, lleva dos libros, es decir la palabra.

Cabe ahora preguntarnos qué función, o qué sentido, tiene escribir en 1978 una obra sobre una figura desconocida de la revolución. La tesis, o mejor dicho las tesis que defiende Elena Garro en su apasionada y apasionante obra de teatro, se relacionan con el contexto socio-político de la época de escritura y de recepción.

Se trata no solo de devolverle a Felipe Ángeles el protagonismo que tuvo durante la revolución sino también de cuestionar la legitimidad de los sucesivos gobiernos revolucionarios que se han apoderado del sistema político mexicano.

Primero, según la obra, Felipe Ángeles es el verdadero héroe de la revolución, ya que como lo dicen varias veces algunos generales, él ganó todas las batallas contra Huerta, y por ende ganó la revolución:

ESCOBAR: (...) La verdad es que Ángeles ganó todas las batallas y así ganó la Revolución ... Después nos dividimos ...

GAVIRA: (...) La actitud levantista de Ángeles no data de la Convención, sino que viene de más lejos. ¿Ya no recuerdan que antes de la batalla de Zacatecas se enfrentó con el Primer Jefe,⁵ con el pretexto de que el pueblo no necesitaba caudillos sino ciudadanos?

ESCOBAR: Sí, general, pero él ganó la batalla y con ella ganó la revolución. (17)

Matar a Felipe Ángeles fue como “asesinar a la Revolución”.

La segunda idea es que la revolución, al ejecutar un revolucionario, no hacía sino sentar las bases para justificar en el futuro muchos asesinatos con el motivo muy cómodo de deshacerse de contrarrevolucionarios. No creo que sea inútil recordar el impacto que tuvo en los intelectuales, y en la sociedad mexicana en general, la masacre de los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968, cuando el gobierno revolucionario se volvió loco pensando que se trataba de un golpe de estado de tipo comunista.

La tercera idea, quizás una de las que más relación tiene con el sistema político de los años setenta, la defiende Felipe Ángeles: es un contrasentido poner un revolucionario en el poder. Para Felipe Ángeles, e indirectamente para la dramaturga Elena Garro, no se puede luchar contra un poder absoluto para sustituirlo por otro poder absoluto: “FELIPE

⁵ Se trata de Venustiano Carranza, presidente de la república de 1917 a 1920.

ÁNGELES: Él [Carranza] cree que la revolución es un medio para alcanzar el poder absoluto y yo creí que era un medio para exterminarlo” (26). Si la revolución asesinó al verdadero héroe democrático, pues los gobiernos que se originan en ella no pueden sino ejercer el poder de manera dictatorial, despreciando al pueblo. No es casual que al final del segundo acto uno de los generales diga a propósito del pueblo y más generalmente de la humanidad:

DIÉGUEZ: (...) La gente me da asco ... Sí, me dan asco todos: los generales, el defensor, ese loco de Ángeles. ¡Todos! Y en especial esa muchedumbre que llena el teatro y aplaude, y silba y pateo ...

BAUTISTA: ¡Es que subió usted muy alto, mi general! Ya se olvidó de que esa gente ...

DIÉGUEZ: (*Interrumpiendo*) ¡No me hable de la gente! Dentro de unas horas les mataremos a Felipe Ángeles y no moverán un dedo para salvarlo. El Primer Jefe les regala esa imagen sacrificada, en la que ellos se ven ejemplares. Les basta con la muerte de Ángeles para sentirse ellos también fusilados. En ese espejismo los tiranos fundan su crueldad y su omnipotencia. (...) ¿Los ve ahora? Quietos. ¡Les gusta la fuerza porque justifica su impotencia! ¡Y ese iluso de Ángeles va a morir por esos pendejos! (54)

Es posible que el desprecio de este general tenga la capacidad de sintetizar y, de algún modo de hacerse eco, del desprecio que sufrió el pueblo por parte del gobierno de derechas de Díaz Ordaz (1964-1970) que no dudó en encarcelar al escritor comunista y “autor del movimiento del 68” José Revueltas o a “guerrilleros” como Genaro Vázquez y Lucio Cabañas.

La obra de Elena Garro se estrena a finales de los setentas, después de los acontecimientos trágicos del 68 y durante una década que vio surgir un número importante de microgrupos que se proponían hacer la revolución en México a través de la guerrilla urbana (véase Agustín 2: 7-129). Entre estos grupos, se encontraban el Frente Urbano Zapatista (FUZ), el Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR) o las Fuerzas Revolucionarias Armadas (FRAP), por citar solo unos ejemplos. Fue un periodo de represión, de secuestros y de desapariciones. La figura emblemática de Felipe Ángeles permite cuestionar la legitimidad del poder generado por la revolución, reivindicar un sistema verdaderamente democrático, así como advertir de los peligros autoritarios que puede generar todo movimiento revolucionario.

PANCHO VILLA, EL HÉROE COMERCIALIZADO

A pesar de que es el héroe más popular, famoso y mitificado de este artículo, no parece inútil recordar algunos datos claves de su biografía.

Nació pobre en una hacienda del estado de Durango. A los dieciséis años trató de ajusticiar al hijo del patrón de la hacienda donde trabajaba porque éste había intentado profanar el honor de su hermana. Huyó a las montañas, cambió su nombre de Doroteo Arango por el de Francisco Villa y se convirtió en guerrillero. En 1909, aconsejado por Abraham González, gobernador de Chihuahua, se unió al maderismo y entró en la revolución. Luchó contra Porfirio Díaz, Pascual Orozco y Victoriano Huerta ganando las principales batallas (la de Zacatecas, en 1914 por ejemplo) en el norte del país.

En 1914 firmó un contrato de exclusividad con la Mutual Film Corporation en el que se comprometía a llevar a cabo sus batallas durante el día y a simular combates en caso de que las filmaciones en vivo no fueran satisfactorias. La Mutual decidió realizar, además de sus reportajes, una película de ficción sobre Villa. La película *La vida del general Villa*, en la que, al final, el héroe es proclamado presidente de la república, se estrenó en el teatro Lírico de Nueva York el 9 de mayo de 1914.

En 1916 Villa atacó la población de Columbus (Estados Unidos), a raíz de lo cual el gobierno estadounidense invadió el norte de México, en una expedición punitiva al mando del general John Pershing, para capturar, sin éxito, al “terrorista” Villa.

A raíz del Plan de Agua Prieta⁶ y tras el asesinato de Carranza, a manos de Rodolfo Herrero, Villa firmó un convenio en el que se comprometía a deponer las armas y a retirarse a una hacienda, llamada Canutillo, en el estado de Durango.

El 20 de julio de 1923 fue asesinado en su automóvil, al salir de su casa, por Melitón Lozoya y Jesús Salas Barrasa. No ha quedado claro por qué motivos fue asesinado.

PANCHO VILLA EN LA TRILOGÍA DE ENRIQUE MIJARES *¿HERRADURAS AL CENTAURO?*: GESTACIÓN DE UNA LEYENDA

Enrique Mijares, uno de los dramaturgos más interesantes del teatro mexicano contemporáneo, premio Tirso de Molina (1997), publica en 1995 tres obras autónomas, agrupadas bajo el título genérico *¿Herraduras al Centauro?* en torno a la figura del “Centauro del norte”: *Perro del mal*; *Vivo o muerto*, *Manos impunes*, que corresponden a tres momentos en la “realidad virtual”⁷ del héroe.

La primera, *Perro del mal*, a través de nueve cuadros (“Primeros llantos”, “Ley fuga”, “Carne de presidio”, “Cartas de amor”, “Perdón a los traidores”, “¿Soldado o bandido?” “Viva la Revolución”, “Frente al paredón” y “Polvo del desierto”) pone en escena esencialmente los primeros años de la vida “guerrillera” del joven Doroteo Arango y su acercamiento progresivo a la revolución mexicana.

La segunda, *Vivo o muerto* –que consta de seis cuadros (“Fábrica de estrellas”, “Rueda de prensa”, “¡A Zacatecas! (Mexican film)”– “Arriba el norte y a ver quién pega el brinco”, “Oigan señores el tren qué lejos me va llevando”, “Cuídate Juan que por ahí te andan buscando”), está dedicada a la vida revolucionaria de Pancho Villa hasta el asesinato y muestra cómo se va gestando la leyenda del héroe.

En cuanto a la tercera, *Manos impunes*, que es de hecho la primera que escribió Enrique Mijares, a raíz del asesinato en 1994 del candidato priísta a la presidencia Luis Donaldo Colosio, pone en escena dos tipos de secuencias: por una parte, el asesinato de Villa, las reacciones a las que dio lugar y el castigo “clemente” del asesino por otra parte, unos diálogos póstumos entre el joven Doroteo Arango y el heroico Pancho Villa que van entrecortando la progresión del primer movimiento dramático. Los cuadros son más numerosos (13) que en las dos primeras obras (“Epígrafe”, “La curiosidad mató al gato”, “Diálogo 1”, “Las traiciones”, “Diálogo 2”, “El asesino solitario”, “Diálogo 3”, “Las

⁶ Véase la cronología del México revolucionario, al final de este trabajo.

⁷ La *realidad virtual*, concepto que baraja Enrique Mijares para hablar del teatro contemporáneo, no está muy alejado del de “posmodernidad”: collage, intertextualidad, fragmentación.

averiguaciones”, “Diálogo 4”, “No pierda la cabeza”, “Diálogo 5”, “¿Héroe o bandido?”, “Diálogo 5”, “Epílogo”).

El conjunto de las tres obras se basa en una investigación histórica rigurosa (testimonios de los participantes en los hechos, artículos de periódicos de la época, libros de historia sobre Villa, etc.), lo que permite insertar en el discurso dramático elementos intertextuales auténticos (frases que realmente pronunciaron los participantes en las filas de los Dorados,⁸ comentarios del famoso periodista estadounidense John Reed, algunas frases pronunciadas por Villa, por ejemplo) con el lenguaje popular de los años revolucionarios.

La fragmentación de la temática, de los espacios actanciales y del recorrido cronotópico, a la que dan lugar los numerosos cuadros, contribuye a hacer de la obra una especie de collage dinámico en el cual alternan escenas de batallas, escenas de cine con varias tomas y variaciones de la misma secuencia, escenas íntimas o callejeras, pesadillas, encuentros póstumos, etc.

A modo de ejemplo, reproduzco a continuación una escena “cinematográfica” sacada de la primera obra, *Perro del mal*:

PERDÓN A LOS TRAIADORES

Claro Reza,⁹ sentado en un banquito, ordeña una vaca. Los chorros de leche percuten en el balde aumentando la expectación. Al cabo de un tiempo, Doroteo asoma por detrás de la vaca, donde se mantenía oculto. Claro dismula su asombro.

DOROTEO: ¿Qué pues, compadre? Hace tiempo que no se deja ver.

CLARO: Me retiré del negocio, compadre. Robar vacas para secar la carne y luego venderla, traía muchos riesgos.

DOROTEO: Ordeñarlas no entraña peligro, ¿Verdad?

CLARO (A modo de explicación): Los Creel empezaban a sospechar de nosotros.

DOROTEO (Irónico): ¡No me digas! ¡Y usted los tranquilizó!

Actuando con rapidez y precisión, acogota a Claro hincándole de inmediato una cuchillada mortal en el pecho.

CLARO (Boqueando): ¡Perdóname, compadre! ¡Por su madrecita santa ...!

Muere. La cubeta cae al suelo regándolo su contenido: una mezcla de leche y sangre. El cadáver queda inmóvil en difícil equilibrio sobre el banco de ordeño. Doroteo limpia la hoja de la navaja en la palma de su mano.

DOROTEO: ¡La muerte es el único perdón de los traidores!

Cambio drástico de luz. Todo un complicado equipo de rodaje se hace visible repentinamente. Reflectores, cámaras, etc. El director, provisto de altavoz y con acento gringo, imparte órdenes al staff.

DIRECTOR: ¡Coorte! ¡Faltan miradas de fiera! ¡Pelo crespo como un león! ¡Ojos sanguinolentos! ¡Saquen esta cow! ¡Muevan todo! ¡Rápido! (A Claro Reza) ¡Levántese, amigo!

⁸ Soldados bajo el mando de Villa.

⁹ Claro Raza, a pesar de ser compañero de Doroteo Aranga, lo traicionó. Éste, para vengarse, lo mató en la cantina de las Quince Letras.

Claro se levanta y de inmediato, los maquillistas le quitan toda huella de sangre del cuello y lo preparan para la nueva escena. Otros sacan a Doroteo. En un santiamén el set se ha transformado en una calle del oeste, en una de cuyas casas luce el letrero de “LAS QUINCE LETRAS cantina”.

DIRECTOR: Todo listo, ¡Silencio!

STAFF (*En letanía*): ¡Silencio! ¡Silencio! ¡Silencio! ¡Silencio!

DIRECTOR: ¡Luces!

STAFF (*Idem*): ¡Luces! ¡Luces! ¡Luces! ¡Luces! ¡Luces!

DIRECTOR: ¡Acción!

PIZARRISTA: *Mexican Robin Hood. Manual Film Corporation. First shot. Action.*

DIRECTOR (*Impaciente a Claro*): ¡Acción, amigo!

Claro aparece tras las puertas abatibles, las abre y sale de la cantina. De pronto, como una exhalación, viniendo a galope de la lejanía, cruza la escena Doroteo Arango, dispara su pistola y sale de cuadro. Movidas por los brazos de Claro al caer, las puertas persianas banderean y el hombre queda muerto en la acera frente a “Las quince letras”.

DIRECTOR (*Jalándose los cabellos*): ¡Corte, corte! (*Gritando hacia donde Doroteo salió.*)

¡Despacio, señor Arango, despacio por favor! ¡La cámara no puede captar así rápido a la fiera! ¡Mejor sentado aquí, por favor!

Los del staff traen a Doroteo y lo maquillan. El set es ahora el exterior de “LAS QUINCE LETRAS nevería” en un pueblo polvoriento a mitad del desierto chihuahuense. (...)
(*Perro del mal* 27-29)

Sin entrar en detalles, la trilogía *¿Herraduras al Centauro?* da claves para comprender cómo se ha ido construyendo la mitificación de la figura de Pancho Villa, a la que él mismo contribuyó, quizás inconscientemente. Sus batallas, y la crueldad con que las llevaba a cabo, tuvieron un impacto certero en el imaginario colectivo. Pero Pancho Villa se rodeó de periodistas, informantes, cineastas y fue preparando su propia ficcionalización: contaba varias versiones de sus acciones, no dudaba en simular batallas cuando las que se rodaban en directo no salían bien en los documentales, contribuyendo de este modo a crear una confusión entre la realidad filmada y la inventada.

Las tres obras dan una visión compleja del personaje, incluso contradictoria, que parece corresponder con la imagen que últimamente los historiadores y generalmente los intelectuales cuestionan,¹⁰ y que oscila entre la sacralización de un ser fuera de lo común que luchó contra la injusticia social de la dictadura de Porfirio Díaz, que muchas veces lloraba la pérdida de sus soldados, que amaba a los niños, tanto que tuvo más de setenta de sus diferentes esposas o amantes, y la imagen de un bandido cruel que encontró en la revolución una justificación política para sus robos y sus intereses personales.

Las obras de Enrique Mijares no dan una respuesta clara, valorando más el planteamiento de las preguntas que aportando una interpretación. Quizás lo que se destaca de estas obras teatrales sea la idea de que Pancho Villa fue víctima de las circunstancias socio-históricas en las que se halló apresado por la revolución. Sus orígenes pobres, la

¹⁰ Véase Orellana. También se puede leer el libro de Elena Poniatowska dedicado a las Soldaderas y a sus testimonios que esbozan un retrato de un hombre cruel, despiadado con las mujeres, capaz de cometer los peores crímenes.

explotación que sufrió en las haciendas donde trabajaba, le infundieron un odio visceral para con los ricos que apoyaban el sistema político de la dictadura de Porfirio Díaz. El gobernador de Chihuahua, Abraham González, supo aprovechar ese odio para unirlo al movimiento revolucionario de Madero. El protagonismo que tuvo dentro de las diferentes luchas por o en contra del poder revolucionario hicieron aflorar todas sus facetas, de las más sádicas e inhumanas a las más sensibles. El movimiento “social” y popular que representaba chocó con el poder autoritario que tomó las riendas del país. Su presencia en el escenario de la nueva revolución representaba una amenaza constante y el gobierno de Obregón lo apartó asesinandolo.

Las obras de Mijares, como la de Elena Garro, cuestionan indirectamente los fundamentos de la revolución que triunfó “institucionalizando” la matanza de las figuras sociales (Felipe Angeles, Pancho Villa, Emiliano Zapata). Pancho Villa sería, como también lo fue Zapata, a la vez la “banalización” del crimen político “impune” “teatralizado” desde el poder —cuya aparición cíclica se halla en los numerosos asesinatos que ha conocido la historia de México (Madero, Carranza, Obregón y en 1994 el de Luis Donaldo Colosio)— y la construcción involuntaria de figuras emblemáticas de contra-poder; también en 1994 surgió el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas y la figura de Zapata así como la de Villa ocuparon la primera plana de los periódicos.

PANCHO VILLA EN LA OBRA DE SABINA BERMAN *ENTRE VILLA Y UNA MUJER DESNUDA*: UN HÉROE DE FICCIÓN PARA INTELLECTUALES FRUSTRADOS

Entre Villa y una mujer desnuda de Sabina Berman es una comedia que se estrenó en 1993, en el Teatro Helénico de la ciudad de México. Se compone de cuatro actos divididos cada uno en uno o varios cuadros (Acto I: siete cuadros; Acto II: seis cuadros, Acto III: un cuadro; Acto IV: tres cuadros). Al contrario de las obras anteriores, el tiempo de la trama anecdótica es la época actual, es decir el año 1993, como lo señala la didascalia apertural. El espacio escénico es doble: un departamento en la lujosa colonia Condesa de la Ciudad de México, en primer plano, y la entrada a un edificio de departamentos en otra colonia de la misma ciudad, en segundo plano. En dicho espacio escénico se superponen varios espacios actanciales: los de la trama anecdótica principal (1993) y los que figuran las escenas entre Pancho Villa y su madre o entre Pancho Villa y otra mujer y que reactualizan la época revolucionaria.

La didascalia actancial (lista de personajes) da una descripción de los personajes. Hay cuatro personajes de la “época actual”: Gina y Adrián (entre cuarenta y cuarenta y cinco años), Andrea (entre treinta y cuarenta y cinco años), e Ismael (veintidós años). Andrea, dice la didascalia actancial, “se parece al ex presidente Plutarco Elías Calles,”¹¹ en los gestos, la facha y la inteligencia. Si esto parece indicar que no es una mujer atractiva, lo primero es invitar al lector a revisar las fotografías del guapo Plutarco”. Adrián tiene “una elegancia calculadamente descuidada, tan común en los caracteres intelectuales sofisticados”.

¹¹ Véase la cronología del México revolucionario, al final de este trabajo.

En cuanto a los personajes de la época revolucionaria, son tres: Villa, doña Micaela Arango (su mamacita) y una mujer. Villa es “el Villa mítico de las películas mexicanas de los años cincuenta, sesenta y setenta. Perfectamente viril, con una facilidad portentosa para la violencia o el sentimentalismo” (15).

Entre Villa y una mujer desnuda no es una obra histórica, como las anteriores, pero sí una obra que aborda, indirectamente, de manera descentrada y humorística, la temática histórica. Adrián es un historiador universitario, colaborador en *La Jornada*,¹² que está escribiendo una novela sobre Pancho Villa, una novela que, como dice el mismo protagonista, “huela a caballo, a sudores, a pólvora”, no una novela escrita con “delicadezas” ni “mariconerías lingüísticas”. Nuestro escritor tiene una relación muy sensual con Gina pero se niega a vivir con ella, lo que provoca la ruptura de parte de Gina. Al final de la obra Andrea, la nieta del expresidente Plutarco Elías Calles, “el máximo traidor de la Revolución”, como lo llama Adrián, se encuentra sola con el investigador y admirador de Pancho Villa. Los dos personajes, asociados desde el principio de la obra por el nombre muy parecido que llevan —son casi anagramas—, pero alejados por su ideología, acaban haciendo el amor sin éxito, como lo figura, de manera explícitamente metafórica, el “inmenso”, el “impresionante” cañón en el cual está montado Pancho Villa, que invade la escena entera y cuya punta cae al suelo.

Lo original de *Entre Villa y una mujer desnuda* es el papel que cobra el héroe revolucionario en la vida de los protagonistas “actuales”. No es casual que el espacio actancial sea un departamento en una de las colonias más lujosas de la ciudad de México, indicando de este modo que estamos en presencia de protagonistas “burgueses”.

El escritor universitario, con rasgos de ideología si no marxistas, por lo menos socialistas, se encuentra atrapado, irónicamente, en una comedia de tipo burguesa y mantiene relaciones amorosas con una jefa de empresa que explota a los trabajadores en las numerosas maquiladoras¹³ que ha fundado por el país. Pancho Villa representa el héroe que da sentido a su vida de investigador y que, de cierto modo, contribuye a hacer de Adrián un intelectual comprometido en la denuncia de los disfuncionamientos del sistema político.

Para Gina, Villa representa al hombre viril y revolucionario que le permite satisfacer un deseo contradictorio de lucha social que es incapaz de llevar a cabo, ya que ella misma tiene prácticas económicas contrarrevolucionarias. Recuerda a las burguesas coyoacanenses¹⁴ que, para combatir el aburrimiento de una vida acomodada, apoyan con entusiasmo la lucha del nuevo héroe contemporáneo Marcos.

Adrián, después de la publicación del libro sobre Villa, se queda como vacío: “Me quedé sin proyecto de vida. No hay héroes vivos alrededor nuestro. La revolución, la de 1910, la asesinó precisamente tu abuelito”, le confiesa a Andrea al final de la obra. De haberse escrito un año más tarde, en 1994, Adrián habría tenido la oportunidad de unirse al heroico subcomandante Marcos. Lo deprime constatar que ni siquiera se hizo la revolución que anhelaba su generación en el movimiento estudiantil del 68 y que sigue el

¹² Periódico mexicano independiente, próximo a una ideología de “izquierdas”.

¹³ Fábricas de subcontratación con privilegios fiscales y mano de obra muy barata. El salario de un día de ocho horas equivale al precio de una hora de trabajo en Estados Unidos.

¹⁴ Que viven en Coyoacán, otro barrio acomodado del sur de la capital.

mismo sistema político que no deja de criticar en sus artículos de *La Jornada*: “ADRIÁN: Y la revolución de mi generación, ni siquiera la hicimos ... Así que sí, ‘me agobia la mediocridad’. Me agobia voltear y ver la punta de sinvergüenzas que detentan el poder en nuestra época” (82).

Entre Villa y una mujer desnuda, cuestiona, más directa y explícitamente que las obras anteriores, por su marca temporal anclada en los noventa, las aportaciones de una revolución fallida. Ya no se trata como en algunas obras políticas de los años sesenta¹⁵ de denunciar los disfuncionamientos del sistema priísta que reivincaba, en su retórica oficial, su fundamento revolucionario, sino de afirmar que la revolución de 1910 no se hizo y, a lo mejor, ya no se hará.

Cuando describe el aniversario del entierro de Pancho Villa, al cual ha asistido, Adrián comenta lo que sigue:

ANDREA: ¿Y a poco había gente en el panteón?

ADRIÁN: Mucha. Como setecientos, entre hijos y nietos de Villa. Y estaban quietos, los hijos, los nietos, las mujeres de Villa, mirando la tumba. Gente humilde. Analfabetas muchos. En huaraches la mitad y los otros con zapatos viejos. Como para llorar, en serio. ¿De qué sirvió la Revolución, la lucha del general Villa, si sus nietos están igual de chingados que él de escuincle?¹⁶ A otros les hizo justicia la Revolución, a los que no estaban junto a esa tumba: a los burgueses. Los perjumados. Los leídos. Los licenciados. La punta de sinvergüenzas. (73)

La crítica que aparece en filigranas en *Entre Villa y una mujer desnuda* es doblemente mordaz. Por una parte, la revolución, la verdadera, la de índole social y democrática no se llevó a cabo, sino que dio lugar a la institucionalización de un sistema en ciertos puntos parecido al que ya estaba establecido antes de la revolución maderista. Por otra parte, y a pesar de que Sabina Berman pertenece a la clase burguesa intelectual de la Condesa, hay una mirada escéptica hacia los intelectuales “sofisticados” que arremeten contra un sistema político al cual no pudieron verdaderamente oponerse.

LA CONTRIBUCIÓN DE JORGE IBARGUENGOITIA: *EL ATENTADO* (1962), FARSA DOCUMENTAL

A pesar de haber sido escrita en 1962, y premiada por Casa de las Américas en 1963, *El atentado* no se estrenó en México hasta 1975, en la temporada de Teatro Popular. El grupo mexicano, que inicialmente pensó montar la obra, dirigido por Juan José Gurrula, abandonó el proyecto cuando, dice el autor, “las autoridades advirtieron que iban a poner dificultades para la representación, porque les parecía que la obra era irrespetuosa para la memoria de varias figuras¹⁷ de nuestra historia”.¹⁸

¹⁵ Véanse por ejemplo las obras políticas de Emilio Carballido, *Un pequeño día de ira* (1961) o *¡Silencios, pollos pelones ya les van a echar su maíz!* (1962).

¹⁶ escuincle: niño.

¹⁷ Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles esencialmente.

¹⁸ Cita sacada de la nota que dejó escrita en 1978 J. Ibarguengoitia. La edición es de 1987.

Quizas haya que precisar que la obra se escribe bajo el sexenio del supuestamente izquierdista Adolfo López Mateos que no dudó en utilizar las fuerzas armadas para reprimir, arrestar, secuestrar, e incluso ejecutar, en algunos casos, a más de trescientos “agitadores” que iniciaron movimientos de protesta social, sindicalistas como, por ejemplo, Demetrio Vallejo, o “guerilleros comunistas” como Rubén Jaramillo. Por otra parte, *El atentado* se contrapone a la ritualización de los mitos patrios a la que dio lugar la instauración de la gratuidad de los libros de texto de primaria, en los que se remachaba la canonización de Carranza, Obregón, Calles y Cárdenas (véase Agustín I).

De manera humorística, el principio de la obra va precedido de una nota “para el director distraído” que indica claramente qué tipo de estética y que tonalidad tiene *El atentado*:

Las proyecciones son fijas y de la época; los títulos que indican el lugar de la acción, o la comentan, se dicen por el magnavoz, se muestran al público como letreros, o se proyectan; el asunto queda a su discreción y bajo su responsabilidad. Esta obra es una farsa documental, mientras más fantasía se le ponga, peor dará.
Advertencia: si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia, no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional. (304)

Las proyecciones de documentos cinematográficos auténticos, así como la inserción de carteles para anunciar secuencias, son características del teatro político de Edwan Piscator y del teatro épico de Bertold Brecht. Las veintinueve proyecciones (Ferrocarriles, la Cámara de Diputados, El restaurante de la Bombilla, el féretro de Obregón, etc.), además de abrir el espacio escénico, contextualizan de manera muy realista la acción en un marco histórico preciso. Se trata de documentos filmados en 1928, donde aparece el ex-futuro presidente Álvaro Obregón, asesinado el 17 de julio del mismo año, después de haber sido víctima de una serie de atentados frustrados.

Si nos fijamos en la didascalia actancial, no deja de llamar la atención que los personajes no tengan nombres que correspondan con los personajes históricos aludidos: Obregón se esconde bajo el nombre de Borges, como lo sugiere la precisión “un presidente electo”, Plutarco Elías Calles es Vidal Sánchez, lo que deducimos de la mención “un presidente saliente”; en cuanto al asesino oficial de Obregón, el caricaturista católico José León Toral, aparece bajo el diminutivo de Pepe.

También aparece el tono de la farsa en la misma didascalia actancial con la paronomasia de los nombres de los diputados (Balgañón, Cabaldón, Malagón), de los periodistas (Baz, Paz, Raz) y de los de la Secretaría (Macario, Nazario, Rosario) que se agrupan por tríos y son encarnados por tres actores “comodines”.

La obra empieza en 1928 con la reelección de Borges, ex presidente de la república que vuelve tras cuatro años de ausencia de la vida política. Estamos en pleno periodo de rebelión cristera, cuando varios grupos católicos se levantaron contra el gobierno de Calles al grito de ¡Viva Cristo Rey! ¡Viva la Virgen de Guadalupe! Después de la elección, y durante un banquete, un católico asesina al presidente en el restaurante de La Bombilla. Se lo juzga y se lo condena a ser fusilado. El pueblo, a pesar de las recomendaciones del obispo, convierte al asesino en héroe martir haciendo reliquias con su ropa.

Entre los múltiples intereses que presenta la obra de Ibaranguoitia (procedimientos de infantilización de los protagonistas, situaciones humorísticas que lindan con lo grotesco, estrategias de manipulación de parte del poder, retórica del discurso oficial frente a las intenciones ocultas de los políticos, etc.) me centraré esencialmente en la puesta en signos de la retórica oficial, en la explicitación de las intenciones ocultas de los políticos y en los posibles acercamientos a la época de recepción de la obra (los años sesenta).

En diferentes momentos se pone en escena el discurso oficial de los políticos. La primera ocurrencia está al principio de la obra cuando llega a la ciudad el ex presidente Borges y contesta a las preguntas de los periodistas: “BORGES: Soy un agricultor nato. Mi intervención en la vida revolucionaria del país fue solo un paréntesis, mi gestión presidencial, un sacrificio. La revolución ha triunfado, mi labor ha concluido. Ahora soy feliz en el campo” (305). A pesar de afirmar públicamente que no tiene intenciones de regresar a la política, Borges justifica un poco más tarde en la obra por qué se presenta en las elecciones:

BORGES: Estaba yo alejado del bullicio de la gran ciudad, dedicado al cultivo de la tierra que tanto quiero y de la que tanto me cuesta separarme, cuando llegó hasta mí una comisión de legisladores para invitarme a regresar a la palestra política. Rechacé su invitación, señores. *Aplauso*. Más tarde ocurrieron sucesos¹⁹ que me hicieron recapacitar, comprendí que mi lugar sigue estando en la línea de fuego y que no tengo derecho a negarle a la Patria mi cooperación cuando la necesita. *Aplauso entusiasta*. Soy un esclavo del deber. *Aplauso delirante*. (307)

En su casa, también lo vemos ensayar un discurso:

BORGES: La Historia vuelve los ojos horrorizados, como púdica matrona, para no contemplar el espectáculo de una jauría indomable que festina los restos de nuestra nacionalidad ... No. *Se mira en el espejo un momento. Con voz más dramática* ... que festina los restos de nuestra nacionalidad. Sí. *Se aclara la garganta. Consulta los papeles*. Me refiero, señores, al clero católico. No, no, no. Me refiero, señores al clero cató ... No, no, no. Me refiero, señores al clero ... Bueno. Me refiero señores, al clero católico ... *Líricamente*. Hidra de mil cabezas. Eso es. Hidra de mil cabezas que ... (315)

Estos discursos, contradictorios, en lo que concierne a los dos primeros, y sumamente enfáticos en cuanto al último, son, en la obra, como un muestrario sintético de las contradicciones oficiales y de la retórica efectista y alegórica con que se nutre la ideología política de los gobernantes. Por ser sintéticos y caricaturescos, aunque verosímiles, provocan la risa del público al mismo tiempo que la ridiculización de la clase política.

El asesinato de Borges también da lugar a una retórica oficial, pero lo más interesante es ver cómo la obra hace de él una especie de *Deus ex machina* que logró satisfacer los deseos ocultos del presidente saliente:

¹⁹ Se trata de la rebelión cristera.

SUÁREZ: Mi general, mi más sentido pésame, por la muerte de un colaborador tan ...
 VIDAL SÁNCHEZ: Nada de pésames, Suárez, felicítame. *Ambos ríen, y se abrazan.* Nadie me había hecho un favor tan grande: veinte años bajo la sombra de Borges, y que venga un tarugo y me lo quite de encima.
 SUÁREZ: General, cuánto me alegro. Ahora sí, la Revolución será la que debe ser ...
 VIDAL SÁNCHEZ: Mía. *Ambos ríen.* (339)

Está claro que en una época en que el gobierno intenta sacralizar a los dirigentes de la patria, este tipo de confesión contradice los ideales colectivos y democráticos de la revolución. Vemos aquí la exhibición teatral de intereses personales, intrigas, contradicciones que se alejan de la imagen de honestidad y justicia social que intenta difundir el poder.

El mismo presidente saliente, cuando arrestan al asesino, se presenta a la inspección de policía para llevar a cabo con el culpable una entrevista personal que hace explícita la opinión que tenía del general asesinado:

VIDAL SÁNCHEZ: Vengo a pedirte un favor. *Pepe lo mira con extrañeza.* Me has puesto en un aprieto, muchacho. ¿Sabes por qué? Porque de todas las personas que querían matar a Borges, yo era el que más motivos tenía para hacerlo. Claro que todos saben que tú lo mataste, pero todos creen que yo te pagué porque lo hicieras. (...) Ahora soy el principal sospechoso. En la Cámara me gritaron “asesino”. (...) Di nombres, cualesquiera: recuerda que has hecho un acto heroico: has librado el país de un tirano. Un hombre que fue capaz de adulterar la Constitución para reelegirse. Un hombre que violó los comicios, ¡de antemano! eliminando a sus contrincantes políticos. (...) ¡Confiesa, muchacho! No niegues a los hombres que te han ayudado, la gloria de haber participado en ese tiranicidio heroico. No dejes que yo usurpe el aplauso que merecen otros. (340)

Los temas abordados por los diferentes protagonistas (manipulación y fraude electoral, busca de chivos expiatorios, justificación de asesinatos, etc.) no dejan de establecer un vínculo directo entre el referente ficticio de la obra (1928) y las circunstancias reales de la época de recepción (el sexenio de López Mateos) haciendo patentes los mecanismos del sistema político nacido de la revolución.

La interrelación entre los significados de la obra y el referente sociopolítico de los años sesenta es más explícita con la intervención del asesino, al final. Cuando el acusador le pregunta “qué fines pretendía alcanzar cuando dio muerte de siete balazos al general Borges”, este contesta:

PEPE: Yo quería ... No sé, había tanta miseria ... Tanta injusticia ... Tanta persecución ... La vida es tan difícil aquí en México ... Yo quería hacer algo ... me decían trabaja, haz algo por Dios ... Y yo no sabía qué hacer. Y entonces vi un periódico ... decía que un rayo mató al aviador Jesús Carranza ... Se me ocurrió que quizá yo podría hacer algo ... (351)

La réplica de Pepe se puede aplicar al contexto sociopolítico del sexenio de López Mateos: miseria, injusticia, persecuciones, ya no de los cristeros, sino de los “agitadores comunistas”. Establece pues un juego de espejismos que funciona como un procedimiento de distanciamiento a lo Brecht. La elección de un periodo remoto al de la recepción de la

obra funciona como las leyendas de la edad media que ponía en escena Brecht para deconstruir el sistema político de la Alemania nazi. No es sorprendente que las autoridades bajo el gobierno de López Mateos pusieran dificultades o, dicho de otro modo, censuraran la obra de Ibaranguoitia.

Las seis obras que acabamos de analizar muestran directa o indirectamente cómo funciona la presencia de los héroes revolucionarios en la dramaturgia mexicana contemporánea. Cuando se trata de héroes populares, como en el caso de Pancho Villa, o del recuerdo de figuras, igualmente populares, que no alcanzaron verdaderamente el estatuto de héroe, como en el caso de Felipe Ángeles, la obra los nombra directamente y muestra cómo el fracaso de estos héroes simboliza el fracaso de la “verdadera” revolución social. Cuando la obra, en este caso la farsa de Ibaranguoitia, aborda los héroes oficiales del éxito de la revolución, no los nombra, a pesar de identificarlos precisamente según el contexto y las situaciones históricas. El hecho de no nombrarlos puede interpretarse como una manera de no reconocerlos individualmente o de quitarles el estatuto de héroe que el poder oficial intenta darles. Se trata pues de un procedimiento de resistencia al discurso oficial en vigor, como se ve en la farsa de Ibaranguoitia. Los dramaturgos cuestionan el sistema priísta recordando constantemente que la revolución no puede llevarse a cabo sin la puesta en práctica de reformas sociales eficaces que tengan en cuenta al pueblo. Ya no se trata, como en muchas obras políticas de los años sesenta de denunciar los disfuncionamientos del sistema revolucionario, sino de negar la legitimidad de dicho sistema. Este aspecto que aparece en las obras de los años noventa parece confirmar el progresivo declive del poder del PRI que perdió por primera vez las elecciones a la presidencia en el 2000. El cambio político que conocen los Estados Unidos Mexicanos, y que asume el ex empresario y dirigente de la Coca Cola en México Vicente Fox, al empezar el tercer milenio, posiblemente encuentre una serie de obstáculos ideológicos para poner al día los preceptos de la revolución social.

Ahora bien, las obras sobre la revolución muestran que el periodo revolucionario todavía no se ha impuesto, al contrario del de la independencia, como un mito fundador de la identidad mexicana. Pancho Villa y Felipe Ángeles sirven para recordar que la revolución, la verdadera, la que uniría al pueblo, no deja de ser una asignatura pendiente –o quizás una utopía–, y que la revolución que nutre, que nutría mejor dicho, la retórica del PRI, no es sino un concepto falaz que oculta un sistema autoritario ejercido por y para una minoría privilegiada.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana*. México: Planeta, 1990-1998. 3 v.
 Berman, Sabina. *Entre Villa y una mujer desnuda*. [1993] México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.
Biografía de Mexicanos Ilustres. México: Crystal Multimedia CD, 1995.
 Covo-Maurice, Jacqueline. *La révolution mexicaine, son passé et son présent*. Paris: Ellipses, 1999.
 Del-Río, Marcela. *Perfil del teatro de la Revolución Mexicana*. New York: Peter Lang, 1993.

- Ibarguengoitia, Jorge. "El atentado". [1962] *Teatro III*. México: Joaquín Mortiz, 1990. 301-57.
- Garro, Elena. *Felipe Ángeles*. [1961] México: UNAM, 1979.
- Meyran, Daniel. "Maximilien, Empereur du Mexique, personnage historique et héros de théâtre". *Maximilien et le Mexique (1864-1867)*. Sous la direction de Daniel Meyran. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1992.
- Mijares, Enrique. *La realidad virtual del teatro mexicano*. Durango: IMAC, 1999.
- _____. *¿Herraduras al Centauro?* [1995] Trilogía sobre Pancho Villa: *Perro del mal; Vivo o muerto; Manos impunes*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1997.
- Nieto López, J. de Jesús. *Diccionario histórico del México contemporáneo, 1900-1982*. México: Alhambra, 1986.
- Orellana de, Margarita. *Villa y Zapata, la revolución mexicana*. Madrid: Anaya, 1988. 83-93.
- Poniatowska, Elena. *Las soldaderas*. México: Era, 1999.
- Riding, Alan. *Vecinos distantes, un retrato de los mexicanos*. México: Joaquín Mortiz, 1999.