

Blanca Lilia Hernández Reyes

Poquita fe, de Adam Guevara

P*oquita fe* es la sexta obra del dramaturgo mexicano Adam Guevara, la cual fue escrita en 1994 durante su estancia como profesor de actuación y dirección escénica en la Universidad Autónoma del Estado de México. Como en otras ocasiones, Guevara atendió la encomienda de escribir y dirigir una obra para graduar a una generación de teatristas. Aunque no es una situación generalizada, buena parte de su obra dramática ha surgido de esa manera: un grupo de actores recién egresados o con trayectoria le solicitan que escriba y él desarrolla la dramaturgia a partir de las necesidades e intereses artísticos de orden personal y colectivo que le plantean.

Felipe Reyes Palacios, dramaturgo y pedagogo teatral, se refiere a la evolución de Guevara como dramaturgo, director y formador teatral de la siguiente manera:

Adam Guevara se ubica a sí mismo en una posición crítica que hemos de considerar "de izquierda", por más que el calificativo amerite todas las precisiones del caso. Desde 1988 no ha tenido "miedo de hablar" como dramaturgo y ha escrito ocho obras que son el resultado con diversos grupos, ya sea durante su labor pedagógica en alguna institución de formación teatral (Escuela de Arte Teatral del INBA, Licenciatura en Arte Dramático de la UAEM), o bien tratando de realizar un trabajo continuo e independiente (Teatro Estable). De modo que no siendo un escritor de gabinete, sino un autor-director en activo, él mismo se ha encargado de poner en escena sus obras. (Reyes, 1998: 71).

Esta particularidad de su producción tiene reminiscencias del teatro de creación colectiva como forma de la escena que no se basa estrictamente en un texto dramático y en la labor artística de un director, sino que es resultado del trabajo en equipo de todos los integrantes de un grupo. Tuvo su auge en Latinoamérica en las décadas de los sesenta y setenta por emplear un lenguaje idóneo para representar asuntos de tipo social y político y un discurso estético flexible que incluye los valores culturales del subcontinente.

La crítica teatral advierte de que en su trabajo dramático se aprecia el convencimiento de la función social del teatro mediante la exposición de afecciones, desigualdades e injusticias sociales, las cuales vierte en sus obras.

Toca el tema universitario, el papel de los medios, la visión de una izquierda escindida [...] y cuestiona un orden político en apariencia nuevo. Lo hace desde una metáfora teatral, en la que no va al pasado, construye un juego donde todos los personajes confluyen en el presente y los confronta; ellos dan constancias de posturas irreconocibles para hacer un teatro dentro del teatro. (Jiménez, 2001:15)

Adam Guevara nació en la Ciudad de México en agosto de 1941. De su familia, formada por 18 hermanos, sólo él tuvo inclinación por el arte teatral. Su formación escénica inició en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, entre 1963 y 1968. Justamente, 1968 es una fecha significativa para él por la represión del movimiento estudiantil, con el que simpatizaba. A partir de ese momento, se vincula abiertamente a la política:

Me interesa ver de qué manera nuestro sistema político nos despoja sistemáticamente de todo vestigio de identidad: de los libros, del pensamiento, de actitudes, de rebeldía y de voluntad de denuncia [...]. Quisiera que el suceso escénico generara una mayor capacidad de pensamiento propio.
(Rosales, 1994: 27).

Su punto de partida es el espacio vacío desde las perspectivas del director y el dramaturgo. Basta revisar sus obras en que la acotación inicial señala "espacio vacío". Un modo de realizar su dramaturgia es en compañía del actor. Las técnicas empleadas incluyen desde el comentario-debate y la improvisación hasta la exploración sobre algún asunto sociopolítico. Se trata de una práctica que guarda semejanzas con el referido método de creación colectiva en que el texto y el montaje son armados en estrecha relación con los actores.

Esta metodología la inició en 1988 con profesionales de la escena y después la ha aplicado con estudiantes de instituciones como la Escuela de Arte Teatral y la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Autónoma del Estado de México, para quienes escribió *Poquita fe* (1997). El texto nació de las inquietudes sociales, políticas y artísticas del grupo de actores de la UAEM con el que Guevara trabajó de 1993 a 1995. Así, las exploraciones escénicas, improvisaciones y debates sobre el acontecer sociopolítico dieron como resultado el material argumental para la conformación de la obra: "las características físicas y emocionales de los actores ayudan a crear los personajes. Yo planteo una premisa, una estructura, una historia, y mucha de la configuración de los protagonistas está basada en la personalidad e inquietudes de los actores" (López, 1993: 16).

En enero de 1994 apareció el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.¹ En julio del mismo año, se realizaron las elecciones presidenciales para el sexenio 1994-2000. Ambos acontecimientos —además de otros muy importantes como los asesinatos de dos prominentes priistas: Colosio y Ruiz Massieu— sacudieron la estructura social y política de México, al tiempo que repercutieron en las pretensiones artísticas e ideológicas del grupo de actores que se formaba. De esta manera, se convirtieron en motivos para la obra artística. Tan cambiante era la dinámica sociopolítica de aquel momento que la dramaturgia se transformaba conforme ocurrían acontecimientos de ese orden. Finalmente, el texto quedó concluido entre mayo y junio del año mencionado, y en agosto, la obra se estrenó y logró dos temporadas entre el mismo 1994 y 1995.

Poquita fe es una obra que conecta tres historias a partir de la dualidad temática búsqueda/encuentro; los personajes tropiezan espiritual, ideológica o

materialmente con su deseo de felicidad y bonanza. En la noche del 31 de diciembre de 1993 convergen en un paraje de la montaña chiapaneca una pareja campesina que abandona todo para encontrar el progreso, dos mujeres ciudadinas en espera de seres de otro mundo pero que veladamente anhelan el descubrimiento de su confusa relación lésbico/fraternal, y unos compadres que extravían el camino en su intento por hallar a la curandera que le devolverá la salud a uno de los dos.

Lo que los seis personajes terminan descubriendo esa oscura noche no tiene que ver con lo que buscan. El paso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional se revela de golpe y los campesinos confirman lo que en sus comunidades se decía:

JUAN: Tenía razón el Jacinto, él me lo dijo.
 CASIMIRA: ¿Qué te dijo Jacinto?
 JUAN: Que se estaban organizando, que cualquier día iban a bajar.
 Pero no pensé que fueran tantos.
 (Guevara, 1997: 393).

El afán de las mujeres por encontrarse con el cosmos —con lo inexplicable— delata, entre otros aspectos, su estatus privilegiado, pero el encuentro con las tropas del EZLN resulta un acto hipnótico que es presentado de manera mordaz:

ESTELA: ¡Son los enviados de las estrellas!
 SOLEDAD: ¡Basta ya Estela! Son seres humanos como nosotros.
 ESTELA: ¡No, mira, no tienen rostro!
 SOLEDAD: Lo tienen cubierto.
 ESTELA: Sí, son mascarillas. Usan esas mascarillas para respirar porque nuestro aire es distinto.
 JUAN: Ya no diga tanta tontería. Son paliacates, pasamontañas.
 (Guevara, 1997: 394)

Después de ese pasaje, la obra desarrolla paralelamente las historias de los personajes mencionados y las de quienes surgen luego de la aparición pública del movimiento zapatista y de lo que ésta significó para la sociedad mexicana y el mundo, hasta que derivó en una nueva forma de resistencia. Según un estudio encargado por el Pentágono al politólogo David Ronfeldt y sus colaboradores en 1998, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional creó una innovadora forma de lucha, la *Netwar* social o guerra socio-informática, un conflicto social caracterizado por la coordinación y comunicación de grupos pequeños y dispersos mediante tecnología de punta, en lugar de aplicar estrategias militares tradicionales (Castells, 2002: 20).

Para el objetivo de este texto, lo más destacable es que a pesar de la negativa de los medios informativos mexicanos a informar de las acciones del EZLN, de las muertes de periodistas y de cualquier conato de protesta civil, el teatro se hace testimonio que documenta y forma opinión sobre los hechos, a fin de que el espectador se sienta inclinado a identificarse en lo representado.

En la obra de Guevara hay observaciones irónicas, mordaces y directas, pero también constructivas en el sentido de que orientan al espectador a visualizar soluciones posibles a los problemas expuestos. Centra su crítica social en las desigualdades que afectan a mujeres, estudiantes, obreros y campesinos y en sus problemas económicos, políticos, de marginación y opresión. De esta manera, el teatro de Guevara tiene reminiscencias de una estructura épica que propone que la sociedad organice un determinado modo de pensar; en términos

brechtianos, el colectivo queda en posibilidad de consumir acciones revolucionarias (Vogt y Ardiles, 1990: 99-102).

El abordaje privilegia el tratamiento de tipos sociales para analizar el sometimiento que el sistema sociopolítico ejerce sobre los grupos minoritarios desfavorecidos apoyado en una estructura que ha conducido a la sociedad a renunciar al pensamiento crítico. Pero la crítica que se hace al sistema sociopolítico bien puede aplicarse a cualquier país de Latinoamérica, puesto que los acontecimientos de México en 1994 tienen semejanzas con otros ocurridos en diversos periodos históricos en las naciones del subcontinente.

Ceballos (1998: 332) agrupa como situaciones dramáticas treinta y seis temas potenciales de la literatura dramática que reúnen el universo de caracteres y modos de accionar de la humanidad ante conflictos específicos y que se repiten como tipos en diferentes épocas y géneros. De aquéllas, la dedicada al tema rebelión/levantamiento se aviene al planteamiento de *Poquita fe*. Recuérdese que el arte dramático ha sido y es un medio de difusión de la teología, la política, la religión y la sociología y que el autor dramático es un vínculo entre el momento histórico y los anhelos del colectivo. Precisamente, Guevara mantiene una clara postura de denuncia de las arbitrariedades de la política de Estado, la marginación, la pobreza y el individualismo que afectan al país.

De otra parte, el rasgo específico del drama es el discurso dialogado como expresión básica. A través del diálogo entre los personajes, "cada réplica tiene un sentido para el hablante y otro para el oyente, este doble sentido es conocido simultáneamente por el lector" (Boves, 1997:35), y los personajes describen, afirman, expresan y denuncian de manera directa, en primera persona y en un contexto temporal del aquí y el ahora, desde inquietudes hasta esperanzas.

El diálogo tiene la virtud de expresarse para significar/afectar al interlocutor, pero hay una disimulada intención de dar "indicios" al público, a fin de que estructure su propio significado del diálogo mismo y de la obra. Cauce de presentación es un término que define "un orden impuesto sobre el tiempo [...] más que comedias, tragedias o entremeses se trata de los requisitos de la representación dramática" (Guillén, 2005: 180). Este autor fue un especialista en comparatística.

Si el diálogo es la base de la dramática, el cauce de presentación hace única a cada obra teatral en la medida que el autor elige la forma a través de la que estructurará o "presentará" el texto.

De esta manera, se puede encontrar teatro tradicional estructurado en actos, escenas, cuadros, y otro en el que se obedece a las intenciones específicas del autor o bien a las que expresan de mejor manera el sentido de la obra; *Poquita fe*, por ejemplo, acude a una propuesta estructural en dos jornadas y un proceso. Así, su cauce de presentación se aleja del modelo tradicional.

Esta peculiar organización sitúa un transcurrir espacio-temporal donde el pasado no se registra más que por evocaciones o alusiones en el discurso verbal pero no en las acciones; las rupturas dentro de la historia tienen la finalidad de suspender un enlace emocional para conectar con otra ficción. Guevara utilizó la información de *La Jornada* y *Proceso* sobre el movimiento zapatista para denominar estructuralmente a la obra como farsa en dos jornadas y un proceso, y con ello se concedió una licencia, muy aceptada en el

teatro contemporáneo, que es la de acudir a variantes para la organización de la obra.

Además del diálogo y el cauce de presentación, *Poquita fe* se ordena atendiendo al teatro dentro del teatro, estructura desarrollada por la escenificación del teatro europeo de la posguerra. En América Latina fue conocida a través de las propuestas de Bertolt Brecht y Erwin Piscator. El teatro dentro del teatro es un

Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se «autorrepresenta»[...] en el teatro los elementos teatrales forman una obra dentro de la primera [...] la fórmula de todo acto de palabra es: «Yo (1) digo que yo (2) digo». Teóricamente el primer Yo es un él quien [sic] narra a su manera lo que sólo parecía mostrado miméticamente. El segundo yo, el del personaje, se supone que es el sujeto de los verbos de acción [...] puede descubrir que, además[,] es un productor de palabra, un enunciador sin otro enunciado que el de ser un ser parlante. (Pavis, 1998: 288)

Para Brecht, el teatro en el teatro remite a "todas aquellas obras que introducen una representación dentro de otra representación" (De Toro, 1987: 91). Se caracteriza por provocar en el público la sensación de acudir a una representación que está dentro de otra. En el texto dramático se evidencia cuando un grupo de actores va a representar una obra o bien cuando se propone una ruptura que da lugar a otra representación. *Poquita fe* está organizada de esta manera. En la obra, el ofrecimiento en el plano de realidades es vasto y diverso para el público, con una intencionalidad que para Brecht tiene que ver con "la forma de representar la realidad incorporando los procesos sociales y sus contradicciones" (De Toro, 1987: 18).

Con esta estructura Guevara comunica su mensaje, en el entendido de que el público sabe que está ante una representación y ello le despierta una actitud analítica y crítica del hecho representado, con lo cual aleja al mismo tiempo las vinculaciones emotivas con la acción:

CASIMIRA: (*Llorando.*) ¡Juan, Juan...!
 JUDI II: Mira nada más lo que te hicieron. (*A Casimira.*) ¿Ves todo lo que podían haberse evitado si hubieran colaborado desde un principio? Pero todavía están a tiempo, porque esto apenas empieza. Uno de ustedes dos va a confesar, se los prometo. Tráiganla para acá.
Entre el judicial I y un militar arrastran a Casimira hacia la mesa. La excitación que les provoca la violencia se ha desatado.
 JUAN: (*Tratando de incorporarse.*) ¡A ella no, ella no sabe nada! ¡Suéltenla cabrones!
Los militares van sobre él, levantan las metralletas para golpearlo. El impulso que toman es bestial. Cuando están a punto de descargar el golpe sobre su cabeza, en la sala se oye una voz.
 VOZ: ¡Párale ahí! (*La acción se congela.*) ¿Qué chingados es esto, Patricia?
Desde la cabina, habla Patricia, una joven reportera.
 (Guevara, 1997: 407)

Este diálogo ejemplifica el efecto de ruptura de la catarsis cuando se da paso a otra historia. La obra propone un juego de espejos en el que resulta difícil por momentos saber cuál es la realidad dominante en la historia: el destinatario es quien establece los vínculos entre personajes y situaciones, como lo explica Guevara en entrevista:

Partimos del hecho de que el teatro es ficción, pero no es cierto, el escenario muestra cómo le es lícit[a] la forma en la que los seres humanos nos comportamos. Trato de proyectar esta ambivalencia[.] ¿Quiénes representamos más[:] los que estamos arriba [actores] o los que estamos abajo [espectadores]? A fin de cuentas todos jugamos roles, entonces esta teatralidad de la vida es lo que yo expongo. (López, 1993: 16)

El comentario explica certeramente cómo operan la ambivalencia o el deslizamiento de las realidades —la de la ficción y la del auditorio—, un recurso muy apreciado por Guevara y que a lo largo de su creación dramática ha tenido un desarrollo creativo. En *Poquita fe* están presentes varios de los componentes de la epicidad, entre los que se puede citar, en orden jerárquico, el uso de carteles y proyecciones, el final expresado y el teatro en el teatro, la inclusión de música y canciones y una escenografía simplificada. Los títeres utilizados también forman parte del tono épico. Todo en conjunto se revela al espectador como teatro y no como un fragmento de la realidad que acontece por primera vez.

En la primera jornada se hace la exposición de los motivos que llevan a los protagonistas a una determinada situación y con ello al enfrentamiento de los conflictos que resultaron del levantamiento zapatista.

En la segunda jornada se abordan las consecuencias del episodio en los sectores social, político, intelectual y religioso, y asoman también asuntos relacionados con la crisis económica y las elecciones presidenciales de 1994.

La transición a la tercera parte se hace paradójicamente con un rompimiento: el escenario es desmantelado para armar un teatrino y las acotaciones sugieren que la obra se deberá interpretar con títeres:

SERGIO: ...¡A ver muchachos, llévense estos triques de aquí!
¡Vamos a armar el teatrino!
ALEX: ¡Aquí no van a hacer nada!
SERGIO: ¿Por qué no? Después de una escena viene la otra, así es esto del teatro [,] ¿no? *Traen un huacal lleno de muñecos.*
ALEX: ¿Con muñecos?
SERGIO: Sí...
ALEX: ¿Por qué?
SERGIO: ¿Por qué? ¿Qué?
ALEX: ¿Por qué títeres?
SERGIO: Son más prácticos, hacen lo que tienen que hacer y ya. No se andan con payasadas stanislavskianas, sentimentalismos, manejo de emociones ni cosas de esas.
PATRICIA: Y son más fáciles de manejar.
SERGIO: También, siempre los tienes en la mano.
(Guevara, 1997: 427-428)

Este diálogo tiene un doble significado. Por un lado alude al sometimiento de cualquier intento de protesta por parte del Estado, y la expresión "siempre los tienes en la mano" connota ejercicio del poder y autoritarismo. El control de los entes sociales lo tiene el Estado, para el que los individuos (los títeres) carecen de autonomía.

En el proceso, armonizan, a manera de gran espectáculo, asuntos de orden político, social y económico con un subrayado en el tono y el tratamiento de los acontecimientos que oscila entre la ironía y la farsa. En el episodio mencionado se exhibe la euforia y la ansiedad causadas por la incertidumbre ante la crisis

política y económica, combinadas con la enajenación producida por el campeonato mundial de fútbol. Las acotaciones son: *Algarabía en el teatrino. Banderitas tricolores ondean en el aire. Aparece un muñeco con el uniforme de la selección mexicana de fútbol, con la cara pintada de verde, blanco y rojo y un gran sombrero de palma.*" (Guevara, 1997: 429).

La escena concluye con un ambiente semejante al final de una fiesta: desorden, culpa y soledad; después del éxtasis sobrevienen la desolación, el vacío y el sórdido encuentro con la realidad.

Al retirar el teatrino, se descubre el cadáver de Juan que está debajo de éste.

UN ACTOR: ¿Qué hacemos con éste?

LA VOZ: Ése ya debía estar enterrado. Déjenlo ahí. Tal parece que estoy condenado a cargar siempre con esa imagen. Yo que me iba a coronar de gloria, yo que me había inventado un país a mi medida...

¿Por qué no se esperaron? ¿Por qué no lo hicieron antes? ¿Por qué tuvieron que hacérmelo a mí? ¡Nunca se los voy a perdonar! ¡Nunca!

(Guevara, 1997: 445)

Género y forma son recíprocos en la concepción de la obra. La farsa es un género maleable que se aplica sobre los otros sustituyendo sus elementos y creando así una farsa trágica, una farsa melodramática, como señala Tovar (2006: 65).

Otra explicación de la farsa como modalidad genérica es la siguiente:

Originalmente se intercalaba en los misterios medievales en momentos de relajación y de risa: la farsa era concebida como aquello que confiere picante al alimento cultural y serio de la literatura... es un género admirado y menospreciado, pero popular en todos los sentidos... hace reír con una risa franca y popular; utiliza para ello recursos probados que cada artista modifica a su modo: personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímica, muecas, equívocos verbales, en un tono copiosamente escatológico. (Pavis, 1998: 205)

Poquita fe tiene suficiencia temática porque lo que sucede y se critica en la obra podría ser compatible en otro contexto o en una analogía de contextos. Los elementos que acercan la obra a esta modalidad genérica son identificables en la parte citada sobre los títeres, y en la sintonía de la euforia y el juego de palabras.

Sin embargo, en este intento por definir el género de la obra hay que regresar al teatro épico de Brecht en cuanto que la denuncia social es asunto fundamental, aunque la forma y estructura de la obra incluyen diversos recursos para insistirle al espectador que se trata de una representación. El propósito es provocar en él una respuesta activa ante el hecho representado.

Asimismo, hay que decir que la pieza didáctica —en la que algunos teóricos teatrales como Juan Tovar y Virgilio Ariel circunscriben varias de las obras de Brecht porque se proponen impartir una enseñanza que induzca a una acción concreta— puede incluir música, baile y efectos visuales para lograr el impacto deseado en el receptor. Sin embargo, la poética de Brecht propone una diversidad genérica para su teatro, de ahí que asegurar que toda la obra brechtiana asume la forma de la pieza didáctica sería reduccionista y empobrecería la teoría teatral. Con base en ésta, se puede decir que *Poquita fe* tiene en las dos jornadas iniciales elementos del realismo, en tanto que "da una imagen que considera adecuada a su objeto[...] presenta signos icónicos de la

realidad en la cual se inspira" (Pavis, 1998: 381), identificables en el carácter de los personajes y las situaciones planteadas, como el encuentro en la montaña, la discusión ética de los profesionales de la información y las convicciones ideológicas.

Y *Poquita fe* tiene componentes de la farsa tanto como elementos melodramáticos en su trasfondo, pues bien se puede decir de ella que "es una obra popular que, mostrando a los buenos y a los malos en situaciones terroríficas o enternecedoras[...] ha reforzado hasta el extremo el carácter heroico, sentimental y trágico" (Pavis, 1998: 286). Los personajes tienen virtudes y defectos; es decir, son representativos de tipos sociales: el militar autoritario, el intelectual, el empresario deshonesto, el campesino ingenuo. A ello hay que agregar que el melodrama es un excelente medio para subrayar desigualdades porque favorece la contraposición de valores —opresión/libertad e injusticia/justicia— que le permite al espectador elaborar un juicio crítico sobre lo representado, mientras que el teatro cumple su cometido y el artista su función social.

En conclusión, los criterios empleados ofrecen elementos para afirmar que *Poquita fe* es una farsa con trasfondo melodramático al tiempo que posee planteamientos realistas dado el carácter de los personajes que, cuando son sustituidos por títeres, acentúan el tono fársico debido al tratamiento irónico de la situación.

Siendo el melodrama el género dramático para cumplir la función de divertir por la exaltación[...] resulta el género más transmutable a la farsa, mediante los métodos fársicos de desnudar o de revestir la realidad —exagerarla—, la diversión que conlleva el melodrama se torna lógicamente más intensa. (Ariel, 1989:208)

En *Poquita fe* los intertextos aluden a formas de la cultura popular como el bolero y otro tipo de canción popular, así como a las frases de identidad de determinados grupos sociales. ¿Quién no recuerda *El son de los aguacates* en los desfiles cívicos y las concentraciones populares o no relaciona *La culebra* con el asesinato de Luis Donald Colosio? Guevara recurre al humor con la inclusión de este recurso, y en otro nivel están los intertextos relativos a las noticias incluidas al principio de la obra:

*En la sala se escucha la voz de un comentarista de televisión.
(Grabación de una transmisión televisiva a cargo de Amador Narcia).
VOZ: "El día de ayer, en las inmediaciones del poblado San Felipe Ecatepec, ubicado a cinco kilómetros al oeste de la Ciudad de San Cristóbal, un grupo de aproximadamente 400 transgresores[...]
(Guevara, 1997: 395)*

Finalmente, el intertexto relativo al contenido de la obra es el bolero *Poquita fe*, original de Bobby Capó. Guevara ha firmado varias de sus obras utilizando referentes musicales o poéticos. Ha dicho al respecto: "Mis actores dicen que yo hablo con canciones, quizá por eso surgió el nombre de un bolero, que es una queja ante una decepción sentimental, tan común en los mexicanos, sería aquí como un canto dolido ante una decepción política." (Tejeda, 1989: 27).

Este reclamo al desamor es trasladado a la vida y al sistema social que ha traicionado y vejado la confianza. La aceptación es la virtud de "lo que no se ve" (Revilla, 2007: 243), pero puede entenderse también cuando es manifiesta o de

rechazo, cuando está ausente. *Poquita fe* resume entonces el vacío y la traición que experimentan diversos sectores de la nación.

Comprende que mi amor burlado fue tantas veces
que se ha quedado al fin mi pobre corazón
con tan poquita fe. (Capó, 1961)

Poquita fe es una propuesta dramatúrgica que propone una nueva manera de hacer teatro; teatro mexicano que habla de las cosas de hoy, que se refiere a las inquietudes de los habitantes de una época determinada de la cual da testimonio. **LC**

Nota

1 El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) es una organización armada constituida por grupos indígenas chamulas, tzeltales, tojolabales, choles y lacandones. En 1994 se rebeló tomando varias ciudades del estado de Chiapas. La ocupación de municipios fue respondida con el envío de tropas federales a las ciudades tomadas por el EZLN. Su líder es el mestizo *subcomandante Marcos*.

Bibliohemerografía

- Ariel Rivera, Virgilio (1989), *La composición dramática. Estructura y cánones*, México, Escenología.
- Castells, Manuel (2002), "La guerra red", en *Nuevos Rumbos*, [s/d, revista virtual], consultada en enero de 2007.
- Ceballos, Edgar (1998), *Principios de construcción dramática*, México, Escenología.
- Guevara, Adam (1997), "Poquita fe", *Siete obras de teatro*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Guillén, Claudio (2005), "Las formas: morfología", *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, pp.172-229.
- Jiménez Flores, Maricruz (2001), "En *De qué manera te olvido* el teatro se vincula a lo social", *Crónica* 27, 30/06, p. 15.
- López Altamirano, Dulce María (1993), "El hombre[,] víctima de la sociedad", *El Universal*, 22/08, p. 16.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós [trad. Jaume Melendres].
- Revilla, Federico (2007), *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.
- Reyes Palacios, Felipe (1998), "Ideología y grotesco en dos obras recientes de Adam Guevara", en *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 32/1, pp. 69-79.
- Rosales, Gustavo Emilio (1994), "¿Que si me duele? Sí..., reconquista de la realidad", en *Tiempo Libre*, 21-27/07, p.27.
- Tejeda, Ana Rita (1989), "Me enseñaste a querer, entrevista con Adam Guevara", en *Claridades*, 11/03, p. 27.
- Toro, Fernando de (1987), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna.
- Tovar, Juan (2006), *Doble vista*, México, El milagro.
- Vogt, Wolfgang [selecc. y pról.] y Osvaldo Ardiles [int.] (1990), *Montaje temático de la obra de Bertold Brecht*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / ITESO.



Regresar al sumario

Volver a página principal

