

Ideología y grotesco en dos obras recientes de Adam Guevara

Felipe Reyes Palacios

Incorporado de lleno a la dramaturgia desde 1988 – a los veinte años exactos de la crisis política que se vivió en México en 1968, cuyo momento culminante es la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de dicho año –, y proveniente de la práctica de la dirección escénica desde sus años de estudiante en la Escuela Nacional de Teatro del INBA (1963-1967), Adam Guevara (México, DF, 31 de agosto de 1941) se ha interesado desde sus primeras obras “por el ser humano como una parte de la sociedad, más que [por] el ser humano visto al microscopio o en un sentido psicologista,” según señala él mismo;¹ ha optado por “hacer del teatro un acto comprometido con nuestra realidad,” adoptando un compromiso social más que un compromiso político, de acuerdo a los mismos términos declarativos. Sin embargo, sus intereses y su posición política son patentes cuando se reconoce como parte de la “generación del 68”:

yo no fui [protagonista], fui uno más [...] muchos hemos permanecido en distintas áreas y no tenemos miedo a hablar, a expresarnos, a decir; pienso que a veces somos una especie de francotiradores, no somos capaces de crear un ejército, pero estamos constantemente hablando, no hemos perdido esa capacidad, la necesidad de manifestarnos, cosa que las generaciones actuales sí. Eso es lo que nos da esa aura mítica, como dices, que no lo es en absoluto, solamente que nosotros, los de los sesenta, nos formamos en los cincuenta, somos gente nacida en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial. Esto si nos marcó, y no en México [solamente], en todo el mundo: somos la generación que de pronto ve el mundo y dice no nos gustan sus reglas, señores adultos, nos han llevado al fracaso. Es toda la gente que, a partir de los cincuenta y más marcadamente en los sesenta, se rebela y que en todo el mundo es reprimida.²

En varias de sus obras se encuentra, pues, el conflicto del 68 como motivo central, comenzando con *Me enseñaste a querer*, en la que se sobreponen temporalmente, para contrastar su significado y consecuencias políticas, el movimiento de trabajadores ferrocarrileros de 1958, el estudiantil de 1968 y los sismos de septiembre de 1985 en la Ciudad de México. De manera similar, en *¿Que si me duele? ¡Sí!* (1991), la matanza de Tlatelolco ocurre mientras un grupo de cineastas independientes hacen una película acerca de la Revolución Mexicana, con Pancho Villa, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles como protagonistas de ésta, generándose así una ocasión propicia al debate ideológico en sus tres planos correspondientes: el de los personajes históricos, el de los simpatizantes o participantes en el movimiento estudiantil y el de los actores mismos como personas. De hecho, Guevara encuentra sus simientes como escritor en una necesidad de reflexión no interiorizada e individual, sino volcada a su entorno social y sólo en tanto participe de las experiencias de una generación:

Se cumplían los veinte años del movimiento de 1968. Sin darnos cuenta había pasado todo ese tiempo, ¿qué había pasado en esos veinte años? Tuve la necesidad de hablar de esto en un escenario: así surgió *Me enseñaste a querer*. La pregunta era qué había sido de nosotros, de todas estas multitudes que andábamos en las calles; en esos veinte años, ¿a dónde *habíamos ido a parar*? Esta reflexión la llevé al escenario.³

Independientemente de que haya o no elementos suficientes y válidos para caracterizar y postular a una generación del 68 en la dramaturgia mexicana, es un hecho que el motivo del movimiento estudiantil y sus acontecimientos principales ha sido tratado por diversos autores nacidos alrededor de los años 40 (los que por su edad habrían sido los participantes o simpatizantes más cercanos del mismo). Por ejemplo, entre los autores que recibieron de Emilio Carballido el estímulo de ver publicadas sus primeras obras en alguna de sus antologías de *Teatro joven de México*,⁴ en aquéllas o en ocasión posterior se han ocupado del movimiento estudiantil ya sea de manera directa, o colocándolo como telón de fondo de un difícil acceso al mundo adulto, o bien haciéndolo motivo de reflexión desde la madurez: Enrique Ballesté (1946) en *Vida y obra de Dalomismo*; Pilar Campesino (1945) en *Octubre terminó hace mucho tiempo*; Felipe Galván (1949) en *Tu voz* y en *Triángono habitacional*; Jesús González Dávila (1942) en *La fábrica de los juguetes* y en *Muchacha del alma*; Juan Tovar (1941) en *Luz del norte* y Felipe Reyes Palacios (1945) en *Los colmillos de la ballena*.

Como parte, pues, de la generación que vivió el 68, 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 a hablar” como dramaturgo y ha escrito ocho obras que son el resultado de su trabajo 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. La Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), por otra parte, consideró de justicia editar su obra dramática escrita hasta 1995 en un volumen intitulado *Siete obras de teatro*,⁵ como recurso de divulgación tanto de éstas, como del trabajo que llevan a cabo sus educandos.

Son justamente las últimas dos obras del volumen, producidas bajo los auspicios de esa institución como la puesta en escena con que terminaron sus estudios dos generaciones sucesivas, al tiempo que quien esto escribe desempeñaba una comisión académica en la misma dentro del área de teoría y crítica, las que llaman nuestra atención tanto por sus similitudes como por sus diferencias. Obras similares por su manifiesto contenido político; temática ésta de cuyos peligros es consciente Adam Guevara:

Creo, sin discusión, que somos entes políticos, no nos podemos escapar, pero siempre que se habla de teatro político la gente piensa en el panfleto, en el regaño o el dogmatismo. No estoy a favor de este último, como tampoco estoy en contra del panfleto cuando éste sea necesario, creo que es un género que tiene su razón de ser, pretendo no escribir panfleto, pero si analizarnos como seres humanos, pensar, en este entorno social, cómo nos desenvolvemos ahora, en este país, ésa es mi inquietud fundamental.⁶

Como crítico del sistema político mexicano y de las estrategias neoliberales que éste ha implementado en el terreno de la economía durante los últimos años, tanto en *Poquita fe* (1994) como en *Ángel de mi guarda* (1995), Guevara ha recurrido, con diferente fortuna, al grotesco, ya sea como tendencia o estilo, o como forma escénica, o bien como método propio del teatro de farsa. Todas estas nociones acerca del grotesco se encuentran en uno de los directores europeos con quien Guevara reconoce alguna afinidad, el ruso Meyerhold.⁷ De modo que una somera consideración de los conceptos de éste, por más que no se trate de una influencia asumida deliberada y

sistemáticamente, nos será de utilidad al revisar las obras mencionadas en cuanto a la problemática relación entre forma y contenido.

Cualquier fábula, por absurda que parezca, puede ser válida y eficaz para referirse a la realidad inmediata, diría alguien que como Aristófanes se especializaba en ellas. Eso ocurre con la de Ángel de mi guarda, donde las figuras que convoca la imaginación de Juana, una de las tantas mujeres desahuciadas por el régimen y suicida en potencia, se refieren una y otra vez en forma irónica a la vida actual en México y, más particularmente, al estado y condición de las mujeres, concibiéndolas como un grupo francamente marginal, o si acaso emergente.

El ángel de su guarda, que resulta ser de género femenino, porque eso de que los ángeles son asexuados no pasa de ser “un mito machista que inventaron los ángeles varones” (458), remite a la organización celestial todos los males de la sociedad humana, colocándolos como ante un espejo. Allí tienen su origen el machismo, el clasismo y la explotación; ellas están en la más baja posición “primero por ser mujeres y luego por pertenecer a la clase trabajadora” (459). Así que se identifica espontáneamente con Juana.

El hada madrina, que se aparece vestida con un traje medieval y parada sobre unos coturnos, realiza toda suerte de hechizos que tienen como fin la enajenación social y la mediatización de las inconformidades: concede desde los “pequeños estímulos” y los empleos con salario mínimo, hasta el conjunto de ilusiones vacuas que se manipulan como imagen del bienestar familiar. Su figura contrasta con la del ángel, quien por un tiempo se niega a colaborar con ella:

¿Cómo te voy a ayudar si somos de equipos diferentes? ¡Tú perteneces a la familia de los demonios, eres hermana de los tracaleros, maestra del dónde quedó la bolita, madrina de los optimistas, comadre de los hambreadores y los vendepatrias! (469-470)

Y finalmente la mismísima sor Juana Inés de la Cruz, reapareciendo en la capital del estado que la vio nacer y en el año mismo del tercer centenario de su muerte, defendiendo dignamente las convicciones que guiaron su vida, a pesar del pitorreo por la efemérides, por la irresistible atracción que despiertan en ella los avances científicos y tecnológicos de nuestro siglo y porque ha acudido a escena a causa de un hechizo fallido del hada madrina. Con no menos familiaridad trataban los griegos a sus propios dioses y personajes ilustres en la comedia. Como mujer excepcional, ella contrasta notoriamente con la suicida potencial que no por casualidad se llama Juana.

Juana a secas, o una simple y común Juana, ha sido estudiante y militante en movimientos de la sociedad civil, antes de ser la esposa golpeada

que pasa a ser la mujer abandonada y sin recursos. En ella la obra está a punto de perder unidad, porque el tono que transmite se inclina demasiado al de la vida cotidiana llena de frustraciones; y porque si no fuera por la recurrente idea del suicidio, su diseño competiría con el de los personajes positivos del más ingenuo, o manipulador, teatro de tendencia socialista.

No obstante ello, la obra se mantiene en lo general dentro de la lógica de sus convenciones y de su tono fársico, apoyándose en los recursos del contraste y la sustitución. Meyerhold reconoce y ejemplifica el valor del contraste en el grotesco:

En un día otoñal, lluvioso, por la calle se alarga un cortejo fúnebre. Por la actitud que adoptan las gentes [sic] que marchan tras el féretro, se ve una profunda condolencia: de repente, el viento arranca el sombrero de la cabeza de uno de los apenados acompañantes. Se inclina a recogerlo, pero el viento se lo lleva de una parte a otra. Cada salto del compungido señor tras el sombrero obliga a su cuerpo a contorsiones tan cómicas que una mano diabólica transforma de repente el tétrico cortejo fúnebre en multitud festiva. ¡Ojalá pudiésemos lograr este efecto sobre el escenario!

Adam Guevara lo logra en *Angel de mi guarda*, contrastando la pureza e inocencia ontológica del celestial personaje con su cada vez más desenvuelto argot estudiantil próximo al habla del hampa, y con su muy humano interés por el placer que a los mortales les den el sexo y las bebidas etílicas. Es en esa escena de “contorsiones tan cómicas” en que, absolutamente ebria, el ángel femenino trata inútilmente de levantar el vuelo, donde mejor se realiza la eficacia teatral del contraste y su representación mímica.

El ángel comienza utilizando el lenguaje lépero de los estudiantes como cita textual; en su aparición espera “un mínimo gesto de asombro” por parte de Juana:

... un ¡ah!, ¡oh!, una expresión de ésas, de las que usan ustedes, como: ¡puta madre, un ángel! Algo, lo que fuera pero. . . “no te creo,” ¿así, a secas? (454)

Y alcanza lo francamente soez con los tragos que se toma para saber qué se siente y empezar a dar expresión a sus agravios:

No, no es eso. Yo me he vuelto así porque allá arriba hay mucha pinche injusticia; porque en el cielo no hay igualdad. ¿Tú crees que es justo que a mí, que soy una linda angelita me traigan así [con alas de pluma de pato, o de gallina, y con huaraches que derrapan], y al pinche Gabriel con sandalias de oro? ¡Me cai que no! No hay igualdad. ¡Pinches arcángeles ojetes! ¡Pinche Gabriel puto! Ay no, ¿qué dije? (481)

Contraste y sustitución, decíamos. ¿Sustitución de qué? Meyerhold se refiere únicamente a ciertas sustituciones sobre la escena, a recursos escénicos como representar convencionalmente caballos con seres humanos vestidos de manera sugerente o simbólica; o como hacer que un joven príncipe se transforme ante los ojos del público en un rey viejo y respetable, “como debe ser en un reino de fábula,” colocándole bajo el manto una larga barba blanca y poniéndole en la cabeza una peluca encanecida al momento de proclamarle rey; o recurriendo de piano a las marionetas, como hizo Hoffman en una de sus obras, donde éstas “se lamentan de tener en lugar de corazón un mecanismo de relojería” (I. 182). Lo esencial del “motivo de la sustitución” está relacionado, sin embargo, hasta donde Meyerhold puede advertirlo, con el uso de las inverosimilitudes convencionales.

Es Luisa Josefina Hernández, dramaturga y notable teórica mexicana del drama, quien alcanza a ver las consecuencias de planteamientos semejantes que ella relaciona con la farsa como género dramático. Utilizando también el término sustitución, establece que ésta afecta directamente a los tres elementos teatrales de orden literario, o que se afianzan desde el texto mismo: la anécdota o fábula, los personajes y el lenguaje (las ideas no pueden ser sustituidas por no-ideas; siempre están presentes y se expresan a través de los elementos mencionados; Alatorre 109-119).

En *Ángel de mi guarda* es patente la sustitución de una anécdota que pudo ser la fiel reproducción de un hecho probable, por esta historia imaginaria y arbitraria que se toma como pretexto para la crítica política y cultural; igualmente son imaginarios, simbólicos o sustituidos los caracteres de los tres personajes que convoca Juana, en tanto que encarnan posiciones ideológicas antes que rasgos y conductas individuales; y el lenguaje, finalmente, por la recurrencia al albur y al doble sentido, llega a tener una intensidad que se aproxima a la sustitución fársica, como cuando el ángel se niega a colaborar con el hada y dice: “Yo no hago rondanas con hojalateros ni como mole con hojaldras” (468), sugiriéndole que es una *ojete*, vulgarismo que en México designa a las personas dobles y nulamente confiables.

El grotesco, por otra parte, o más propiamente lo grotesco en este caso, es para Luisa Josefina Hernández el tono propio de la farsa, aunque no se limite a lo cómico, como también lo advierte Meyerhold: “El grotesco no sólo puede ser cómico – como lo ha estudiado Flogel en la *Geschichte des Grotesk-Komischen* – sino también trágico, como lo vemos en los dibujos de Goya, en los cuentos de terror de Poe y sobre todo en Hoffmann” (I, 181). En el caso de la obra que revisamos si se trata de un grotesco decididamente

cómico, y contiene los motivos sexuales y agresivos que Eric Bentley localiza en la farsa (205-237), como cuando el hada erotiza al ángel con sus pases mágicos o cuando sor Juana se quita el hábito para refrescarse y queda cubierta por un hermoso camión blanco, adornado con encajes y listones. La agresividad política, el poner simbólicamente en la picota a los nefastos personajes públicos que alcanzan el poder y lo mal utilizan, ha sido también un impulso primario de la farsa desde tiempos tan antiguos para el teatro occidental como los de Aristófanes, por lo menos; y permite la realización de una catarsis cómica, desahogo de deseos reprimidos por razones obvias, como cuando se alude a la primera dama de la república del pasado sexenio, a quien el ángel tenía que acudir en lugar de ponerse a beber:

Yo tenía que salvar a una mujer que se iba a matar porque. . . ya ni me acuerdo. . . de vergüenza creo, porque su esposo es un ojete que va a ir a parar a Almoloya. Aquí cerquita. . . (478).⁸

La apelación a la farsa, o al grotesco, separa netamente a Ángel de mi guarda de un teatro doctrinario como el de Bertolt Brecht, por más que éste haya estado quizá entre los autores de lectura obligatoria en el curso-taller de Adam Guevara, como si lo estuvo en el caso de *Poquita fe*.

En esta obra y su respectiva puesta en escena hubo un doble tratamiento de los materiales dramáticos. El grotesco fue la tónica de todo el tercer acto, con su tablado de marionetas que representaban la manipulación característica del mundo político mexicano. Pero los dos actos anteriores recibieron un tratamiento decididamente realista, con los típicos personajes que se ven relacionados, de una manera u otra, con el levantamiento, en el estado de Chiapas, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, integrado por indígenas, a principios de 1994: campesinos, agentes judiciales, militares, periodistas, pseudo-intelectuales y artistas. De esa manera, el tercer acto resultaba una adherencia extraña a los planteamientos iniciales, y ni su dudoso sentido del humor lo animaba.

Guevara justifica la composición híbrida de esta obra considerando, como lo aclara el subtítulo, que se trata de una “farsa en dos jornadas y un proceso,” designación por lo demás caprichosa que alude a las que fueron sus dos principales fuentes periodísticas de información: el diario *La Jornada* y el semanario *Proceso*. Por mi parte, a falta de otra razón más convincente, he optado por la designación usual de actos, considerando en todo caso al tercero como una especie de entremés fuera de lugar. Más que responder a la necesidad del contraste, se trata de un cambio total de tono y perspectiva, aunque reconozcamos en ellos una tendencia hacia su integración temática.

Los “rompimientos” con que terminan dos importantes escenas, son de una índole más pirandelliana que brechtiana. Así como en Pirandello los cambios en la acción nos presentan la vida humana como una mera ilusión teatral, frágil por naturaleza, la tortura que padecen los campesinos a manos del ejército y la policía resulta no ser real, sino la grabación de un video que le va a ser incautado a la periodista que lo obtuvo, para luego ser mutilado (dícese “editar” entre la gente del medio). Y para el final del segundo acto, la reunión de los personajes urbanos en el departamento de un actor resulta ser sólo teatro, pues bajo las órdenes de alguien que representa al “dueño del espectáculo” (alguno de los empresarios mayores de Televisa, quizá; pero más bien el propio presidente de la república), se desmonta la escenografía para instalarse un teatrino. Ahí se representará el grotesco show político del país, con el magnicidio de Luis Donaldo Colosio y otras muertes y desapariciones políticas que nunca se despejarán, gracias entre otras cosas a la cómplice actividad desinformativa y enajenante de la televisión comercial mexicana. El poder de los medios y el del sistema político vienen a ser las dos caras de la misma siniestra realidad a la que estamos sometidos, más allá de cualquier ilusión.

La referencia a Pirandello no es ajena al autor que estudiamos, pues se considera al “primer Pirandello” como uno de los exponentes de la escuela italiana del teatro del grotesco que tuvo su actividad durante las primeras décadas del siglo.⁹ Y como sucede respecto a Meyerhold, Adam Guevara también admite su cercanía con él; cercanía que, por lo demás, fue reconocida por la crítica teatral desde los comienzos de su carrera dramática.¹⁰

Y si el método del grotesco, o de la farsa, es rigurosamente sintético, como dice Meyerhold, acabará manifestándose en él un conflicto entre la forma y el contenido. Para empezar, el grotesco “tiende a someter el psicologismo” (I, 183); pero no sólo eso, sino que, en su forma extrema, también rechaza la “supeditación a la literatura” (II, 33), es decir a lo discursivo. Por lo que toca al psicologismo, es patente en *Poquita fe* la intención del autor de darles un conflicto propio a varios de los personajes urbanos que se ven en el entredicho de apoyar o no la causa zapatista. O bien se trata simplemente del problema que enfrentan los personajes positivos al hacer valer sus decisiones (la esposa que empieza a ser independiente, la periodista que peca de ingenuidad), o de un conflicto adicional, como el de una pareja de lesbianas en crisis, o el de un actor que sufre su homosexualismo latente hasta que decide dedicarse al travestismo. Pero, eso sí, sin ser capaz de sacrificar su ética política. Porque este mismo personaje – que parece sacado del teatro de la ira inglés –, dado al

sarcasmo y a la desesperación, nos ilustra también los excesos de lo discursivo en tiradas como la siguiente, dedicada al grupo que quiere presentar un “espectáculo” para apoyar la causa indígena:

ALEX: ¿Hace cuánto que no se ven en un espejo? ¡Yo estoy disfrazado sí, pero lo sé, conozco la diferencia entre este vestido y lo que hay adentro!, ¿pero ustedes? ¿A qué juegan disfrazados de mexican curius? ¿Qué nunca han visto un indígena en su pinche vida? ¿De dónde les salen ahora las raíces? ¿Del ballet folklórico, de Fonart, o de sus visitas al museo de antropología? ¡Ustedes sólo medran con eso, lo hacen con todo; siempre quieren estar a la vanguardia, de lo que sea, pero siempre en el escaparate! ¡Les da lo mismo vestirse de mariachis que de indígenas, el chiste es destacar! ¡Son como camaleones!, se adaptan a lo que sea, su verdadero arte es el transformismo; pretenden ser los protagonistas de todo. Ya veré sus fotos una vez más en los periódicos, abanderando movimientos y después, nada, a celebrar sus triunfos personales; a la fiesta de los elogios mutuos, a volver a sus ... malos hábitos. ¡No, yo no juego con ustedes! Prefiero seguir siendo masa anónima, uno más en el mitín, sólo eso, uno más! No quiero correrlos, pero váyanse de mi casa. (422)

Que se trata de un portavoz del autor es obvio en un personaje al que otro designa como “francotirador,” imagen solitaria que rondaba en las reflexiones de Guevara al identificarse como miembro de la generación del 68, y que lo mismo apunta sus baterías contra el sistema que contra la falsa oposición. En dicho personaje se manifiesta la intención didáctica, la indignación política e, inevitablemente, el “regaño” como exceso al entrar en contradicción con el método sintético del grotesco.

En el caso del grotesco, además, la posición personal de los actores pasa a segundo término, para concentrarse en su dominio de la forma. En el teatro didáctico de Bertolt Brecht ocurre lo contrario. Aquí, según afirmaba él, “Si el actor no quiere ser un mono o un loro, debe asimilar los conocimientos de su época acerca de la vida social tomando parte en las luchas de clase” (129). En el grotesco tal esfuerzo resulta vano por bienintencionado que sea, y el actor intelectual termina sabotando el espectáculo: “En la sala de teatro empieza a reinar el mismo silencio mortal propio de una sala de lectura. El público dormita. Este tipo de inmovilidad y de solemnidad sólo son aptos para una sala de lectura” (Meyerhold II, 33).

Me parece que estas consideraciones explican la buena fortuna de *Ángel de mi guarda* en su montaje, que en parte se debió al trabajo actoral,

particularmente el de Edna Tovar, pero que también se debió a un mayor equilibrio discursivo del dramaturgo, a lo que se añadirían los recursos netamente escénicos del director Adam Guevara. Porque para Meyerhold el grotesco es antes que nada “una forma escénica,” y entonces:

La pantomima cierra la boca del maestro, cuyo lugar está en la cátedra y no en el teatro, al mismo tiempo que el jongleur afirma la autonomía del arte del actor: la expresividad del gesto, el lenguaje de los movimientos del cuerpo, no sólo en la danza sino en cualquier situación escénica. El jongleur reclama, en primer lugar, una máscara, un traje multicolor, adornos, plumas, cascabeles; exige una mayor cantidad de todas esas cosas que hacen el espectáculo bullicioso y lleno de color. (II, 35)

La argumentación que antes ha desarrollado le permite concluir a Meyerhold que “cuando en el arte del grotesco, en la lucha entre forma y contenido triunfe la primera, el alma del grotesco se convertirá entonces en la de la escena” (I, 183). Posición extrema, ciertamente, que corresponde al Meyerhold de la primera época, interesado en la “estilística del tradicionalismo,” pero que resulta útil para advertir, en un dramaturgo como Adam Guevara, los extremos menos eficaces del didacticismo político.

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Notas

1. Maricruz Jiménez Flores, “Nuestros grandes autores continúan siendo nombres aislados: Adam Guevara” (entrevista, primera parte), *El Día* (16 de noviembre 1994), sec. Espectáculos, p. v.

2. M. Jiménez Flores, “La mía es una generación dispersa” (entrevista, última parte), *El Día* (17 de noviembre 1994), sec. Espectáculos, p. vi.

3. El subrayado es mío. M. Jiménez Flores (entrevista, primera parte), p. v.

4. *Teatro joven de México* (Editorial Novaro, 1973; nueva versión: Editores Mexicanos Unidos, 1979) y *Más teatro joven de México* (Editores Mexicanos Unidos, 1982).

5. El volumen incluye *Me enseñaste a querer* (1988), *Lunes rojo* (1990), *¿Que si me duele? ¡Sí!* (1991), *¡Suave... patria!* (1992), *Me acordaré de agosto* (1993), *Poquita fe* (1994) y *Ángel de mi guarda* (1995). A ellas hay que añadir *¿Quién mató a Seki Sano?* (1997), estrenada en el Teatro Salvador Novo del Centro Nacional de las Artes.

6. M. Jiménez Flores (entrevista, última parte), p. vi.

7. En entrevista inédita con Heleodoro Adame Cuevas, estudiante de la UAEM que actualmente realiza su tesis de licenciatura sobre la obra dramática de Adam Guevara.

8. Almoloya de Juárez es una población cercana a la ciudad de Toluca, capital del Estado de México, donde se halla la prisión de alta seguridad en que están reclusos los delincuentes más peligrosos del país y los que en su momento tuvieron el mayor poder político; entre ellos está, a la fecha, Raúl Salinas de Gortari, hermano del ex-presidente al que se elude.

9. “Los contemporáneos y la historia literaria actual han reunido, bajo el nombre de *teatro del grottesco*, a un grupo de dramaturgos italianos que escribieron entre 1916 y 1925. El comienzo lo constituyó el drama de Luigi Chiarelli *La maschera e il volto* [La máscara y el rostro], que fue estrenado en Roma en 1916 y cuyo subtítulo lo caracterizaba como ‘grotesco.’ A ese grupo pertenecen, además, Antonelli,

Cavacchioli, Fausto Maria Martini, Nicodemi, Rosso di San Secondo y otros, siendo su representante más destacado Luigi Pirandello,” según Wolfgang Kayser (161), quien a continuación toma de Adrian Tilgher una descripción del espíritu que es común a dicho teatro: “. . . la convicción absoluta de que todo es vanidad y vaciedad y que los hombres son títeres en manos del destino, siendo sus dolores, sus alegrías y sus actos nada más que sueños repletos de sombras dentro de un mundo de la lobreguez siniestra que se halla dominado por el destino ciego.” La cita de Tilgher resultaría aplicable al teatro de Guevara sustituyendo el término destino por el de sistema; diciendo entonces: “. . . títeres en manos del sistema” y “. . . dominado por el sistema y los roles sociales que nos impone.”

10. (Véase por ejemplo: Bruno Bert, “Lunes estable,” *Tiempo Libre*, 22 a 28 de febrero de 1990, p. 39; y Olga Harmony, “Lunes rojo,” *La Jornada*, 8 de febrero de 1990.)

Obras citadas

Alatorre, Cecilia. *Análisis del drama*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. Trad. Alberto Vanasco. Buenos Aires: Paidós, 1964.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. III. Selec. Jorge Hacker. Trad. Nélida Mendilaharsu. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

Guevara, Adam. *Siete obras de teatro*. Toluca: UAEM, 1997.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

Meyerhold. “El grotesco como forma escénica (1).” *Textos teóricos I*. Trad. José Fernández. Selección, estudio preliminar, notas y bibliografía.

Juan Antonio Hormigón. Madrid: Alberto Corazón, 1972: 177-183.

_____. “El barracón.” *Textos teóricos II*: 29-38.