

## Entrevista a Lázaro Gabino Rodríguez de Lagartijas Tiradas al Sol

### María del Pilar Miranda Rocamora

Lagartijas Tiradas al Sol es una compañía de teatro mexicana creada en 2003 por Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez. Esta cuadrilla de artistas lleva ya casi dos décadas triunfando sobre las tablas de ambos lados del Atlántico, habiendo participado en festivales como el Kunstenfestivaldesarts de Bruselas, el Escena Brasil Internacional de Río de Janeiro o el Festwochen de Viena. En su tercera visita a París, sus obras *Asalto al agua transparente* (2006) y *Tijuana* (2017) constituyen el eje vertebral del festival ¿Qué onda, México? que, organizado por el Nouveau Théâtre de Montreuil, pretende ser una invitación a mirar y pensar el México actual.

Me reuní con Lázaro Gabino Rodríguez entre las bambalinas de la sala Maria Casarès el 4 de marzo del año 2020, horas antes de la representación de *Tijuana*, para hablar de la trayectoria y las inquietudes del colectivo escénico. Mientras charlamos, atiendo a su transformación: una bolsa de tela azul, unas zapatillas gastadas, una peluca y una chaqueta verde, con eso basta. Un actor se prepara.

*En 2003, Luisa Pardo y tú fundáis el colectivo Lagartijas Tiradas al Sol. Diecisiete años después, ¿cómo dirías que ha cambiado la compañía?*

No sabría decirte. Sí, tengo claro que empezamos haciendo obras autobiográficas en las que hablábamos de nosotros, de nuestra generación, de nuestros problemas... Luego pasamos a una parte más histórica en la que investigamos sobre la historia de México y estamos ahora con una parte que tiene que ver con el presente, pero sobre todo con la ficción, con cómo la ficción es parte de todo.

Junto a ese libro [señala la portada de *Estado de México. La democracia en México (1965-2015)*], que he comprado minutos antes en la entrada del

teatro y que ahora descansa junto a la grabadora] hay otro que hicimos sobre el PRI —*La revolución institucional*—, fruto de una investigación de dos años y en el que contamos toda la historia política del siglo XX mexicano. Es un proyecto que nos tomó mucho tiempo y esfuerzo. La idea es que está firmado por una mujer que se llama Natalia Valdez que en realidad no existe, sino que es un personaje de la obra de teatro. Entonces si tú ibas al teatro, veías la historia de Natalia Valdez y al final, veías el libro con su nombre. Así se sembraba la duda de si esa mujer existió o no. Nos interesaba poner un objeto en la realidad que solo se explicara a través de la ficción. Eso es lo que creo que nos interesa más ahora: cómo la ficción no forma parte de la realidad; creemos que es bueno estar en la ficción para pensar la realidad.

*Este diálogo entre lo real y lo ficticio puede verse desde hace tiempo en muchas de vuestras producciones. ¿Consideras que hay una frontera realmente definida entre realidad y ficción en vuestros trabajos?*

Para nada. O sea, yo creo que no existe una frontera entre realidad y ficción. Yo hice una obra ya hace algún tiempo que se llamó *Montserrat* y trataba sobre la historia de mi madre. Mi mamá murió cuando yo tenía seis años y lo que yo hacía en esta obra era contar su muerte y después decir que un día encontré su acta de defunción y descubrí, tras una serie de cosas, que era falsa. Entonces, fui a buscar a mi mamá a Costa Rica, donde ella nació, y la encontré allá. Todo esto es una invención que yo hice. En realidad, mi mamá sí se murió, pero yo ya, en mi vida, confundo muchas veces qué es parte inventada y qué es parte real y a veces, cosas que cuento de mi mamá luego me acuerdo y digo: “no, no, no, eso lo inventé para la obra”. El asunto es que yo lo incorporé como un recuerdo real; entonces no es que esté loco, sino que la frontera entre realidad y ficción es mucho más porosa de lo que creemos o aceptamos y ese es un lugar que nos interesa mucho.

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

*De hecho, hay una etapa de vuestra trayectoria en la que puede apreciarse un marcado interés por la recuperación de la historia y su representación en el presente.*

Sí, hay una voluntad de traer ese pasado al presente y de mezclar pasado y presente en la obra. Nos empezó a gustar la idea de trabajar sobre la historia en el teatro porque el teatro es puro presente. De alguna manera, hablar del pasado en el teatro, donde realmente no puedes porque cada acto que haces se está desvaneciendo, nos parecía que despertaba algo muy interesante.

Por ejemplo, el libro del PRI del que te hablaba antes no deja de ser una historia amateur. Nosotros no somos historiadores ni tenemos rigor científico. Simplemente le echamos todas las ganas que tenemos, pero es amateur y nosotros no queremos ser historiadores amateurs. Lo que nos interesa es aportar algo que los historiadores profesionales no pueden aportar y que el teatro sí permite. Nos parecía muy interesante el hecho de estar presentando algo que los espectadores saben que ocurrió, en un lugar donde históricamente ha existido una convención por la que la gente sabe que tú no eres quien dices ser. Ver una historia real en un contexto históricamente consagrado a la ficción e investigar acerca de qué le hace a la historia ese edificio teatral era algo que nos atraía mucho.

*Centrándonos en el proyecto de La rebeldía, ¿cómo se consigue crear una narración histórica fuera de lo “oficial” ? ¿Qué procesos llevasteis a cabo?*

Pues, por ejemplo, en el caso de *El rumor del incendio*, Luisa encontró una serie de cartas que eran la respuesta a otra serie de cartas que su mamá mandó, pero a las que Luisa no tenía acceso. Entonces, lo que hizo fue imaginar la vida de su mamá a partir de lo que la otra gente respondía. La mamá de Luisa nunca le habló de esa época de su vida; ella sabía que había estado en la cárcel y algunas cosas, pero un poco de pasada. Lo que Luisa hizo realmente fue inventar a su mamá, una mamá que ella no conoció. Ahí sí había una carga de ficción fuerte, aunque el resto fuera histórico.

El hecho de que Luisa lo narrara y la última pregunta que se hacía en *El rumor del incendio* tenían que ver con este afán: la historia ya pasó, pero la historia nos sigue construyendo el presente. Lo importante era la reactualización. No nos interesaba la historia de la guerrilla porque fuera muy interesante, sino para preguntarnos qué estábamos haciendo nosotros políticamente en nuestra juventud. Esa era la pregunta que nos interesaba, no tanto como fueron los sesentas y los setentas. Hablar solamente sobre los

sesentas no tenía sentido; hablar solamente sobre el presente, tampoco. Es en ese punto de confluencia donde se encuentra el interés.

*¿Es ese mismo punto de confluencia del que parte Asalto al agua transparente (2006)?*

Sí, exacto. *Asalto al agua* era eso también, usar un procedimiento que ya habíamos usado, aunque resultaba muy diferente porque estaba más ficcionalizado. Pero mezclar la historia del agua en la ciudad de México con la historia de Luisa y yo sí empleaba ese descubrimiento de narrar dos historias en paralelo que no se juntan necesariamente pero que cuya yuxtaposición permite dar sentido a la obra. Así como en el cine pones una imagen sobre otra y eso genera una idea, poner esas dos historias la una sobre la otra, también lo hace. Sin embargo, por separada, cada una de esas historias no hace mucho sentido.

*Quisiera que comentaras algunos términos que se han aplicado para analizar vuestro teatro. En algunas ocasiones se han clasificado vuestras obras como "teatro documental". ¿Tú estarías de acuerdo con esa clasificación?*

Para nada. De hecho, hasta en este teatro nos han vendido como eso. La gente se inventa cosas y es muy difícil después decirles que no es así. Creo que deberíamos ser más ordenados y revisar más la comunicación de los teatros, pero respecto a tu pregunta, para nada estoy de acuerdo con eso, aunque tal vez en algún punto pudiera vérsenos así. Por ejemplo, en esta muestra presentamos *Asalto al agua transparente* y es una obra que hicimos hace catorce años y que ya no representamos más. Quizás, cuando la hicimos sí era como: "órale, teatro documental, qué loco". Ahí quizás sí nos veíamos a nosotros mismos o a nuestro teatro dentro de ese término, supongo que porque en México era algo más nuevo y aún no significaba lo que significa ahora. Sin embargo, viéndolo desde la distancia, ahora me daría vergüenza decir que hago teatro documental, precisamente porque no sé qué es exactamente el teatro documental; creo que es un concepto muy difuso. Sobre todo, lo que nos ha interesado en proyectos más recientes como *Tijuana* es la ficción más que otra cosa.

*Entonces, ¿podríamos decir que la obra que presentáis hoy, Tijuana (2017), se encuentra más cerca de esa concepción?*

Sí, *Tijuana* se encuentra dentro de un nuevo ciclo en el que profundizamos en el presente y la democracia mexicana. Hay treinta y dos estados en México

y estamos llevando a cabo treinta y dos proyectos. *Tijuana* es uno de esos proyectos, pero también hay otros en diferentes formatos. El libro que tienes ahí, *Estado de México*, es otro de ellos. Se trata de proyectos autónomos que funcionan por sí mismos y que pretenden reflexionar acerca de la democracia en México y las múltiples realidades que se derivan de ella en todo el país.

*En todos los proyectos de Lagartijas Tiradas al Sol puede verse una clara vinculación entre vida y obra. En el caso de Tijuana esta imbricación se lleva casi al límite. ¿Veis el teatro como una herramienta de transformación de la sociedad?*

Yo creo que sí en algún momento, pero ya no. Yo me siento bastante alejado de eso. Probablemente Luisa contestará algo diferente, pero no creo que el teatro tenga ningún potencial transformador de la sociedad. Creo que te puede transformar a ti, como persona individual, pero no transformar la sociedad. Luisa ahora tiene un proyecto en el que ella es la cabeza. Se llama proyecto YIVI y eso sí está enfocado en transformar un lugar, que es este pueblo donde ella vive. Yo creo que eso sí se puede hacer. Lo que no creo que se pueda hacer es que una obra con provocaciones artísticas acabe transformando la sociedad. Cuando cualquier persona hace algo que está en relación con el activismo, por ejemplo, la legalización del aborto, pues vamos, hacemos una manifestación, presionamos a los legisladores... así es muy sencillo decir si tuviste éxito o no. Yo creo que el activismo debe verse de ese modo. Hay estrategias que son efectivas y estrategias que no lo son, se puede decir: bien o mal, triunfo o fracaso. En el arte no ocurre lo mismo. Yo creo que en el arte nunca podemos saber si algo triunfó o fracasó y esa diferencia hace que la esfera del arte y de la transformación social más directa tengan caminos separados.

*Universidad de Alicante*



“La verdad también se inventa”, Lázaro Gabino Rodríguez en *Tijuana*.  
Nouveau Théâtre de Montreuil 04/03/2020. Foto: María del Pilar Miranda Rocamora.