

Sandrine Guyomarch Le Roux*

La expresión "Teatro del 68" surgió en 1999, cuando el dramaturgo y editor Felipe Galván recogió 13 obras de teatro sobre el 68, en el marco de la conmemoración de los treinta años del movimiento estudiantil mexicano.¹ Las trece obras presentadas en la antología no son sino una muestra de lo que es el "Teatro del 68", que representa, en realidad, un repertorio de más de 60 obras.

A pesar de lo que podría dejar suponer la expresión ambigua "Teatro del 68", la coherencia de este repertorio no es nada sino temática. Las modalidades de introducción y de representación del movimiento estudiantil, en el seno de las obras del repertorio, son tan variadas que no permiten considerarlo como un género, o un sub-género teatral particular.² Así, este repertorio heterogéneo integra casi la totalidad de los géneros teatrales, desde la tragedia –*Tizoc emperador* (1985), de Pablo Salinas– hasta la comedia.

* CRILAUP/ Universidad de Perpignan (Francia).

¹ Esta antología se ha publicado dos veces: Felipe Galván (Ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, 467 p. (1era edición: México, SOGEM, 1999, 249 p.)

² Hasta hoy, el teatro –al igual que la novela– no ha generado formas propias de representación para apropiarse de este hecho histórico reciente y todavía problemático, para la escritura de la historia mexicana contemporánea.

Si bien se puede entender que las representaciones teatrales de los hechos del 68 tiendan hacia el drama o la tragedia, resulta más sorprendente la presencia de obras de tonalidad humorística para tratar de este episodio histórico. A primera vista, el movimiento estudiantil del 68 en México es, en efecto, un episodio histórico que, al parecer, no se presta a un tratamiento ligero, aún menos humorístico. Bien conocidos son los hechos que llevaron, 10 días antes de la apertura oficial de los XIX Juegos Olímpicos en la capital mexicana, a esa “noche triste”, cuando manifestantes que se habían juntado en la plaza de Las Tres Culturas, también conocida como Plaza de Tlatelolco, para expresar, una vez más, su oposición al poder, acabaron acribillados y rodeados por tanques, en un despliegue de fuerzas sin relación aparente con el peligro real que representaban para la nación.

Aquel brutal desenlace, conocido bajo el nombre de “masacre de Tlatelolco”, figura, como era de esperarse, en la gran mayoría de las obras de teatro sobre el 68, de manera más o menos directa. Así, no menos de 41 obras sobre las 47 que me ha tocado estudiar en el marco del “Teatro del 68”³ remiten a la masacre.⁴ Otro dato permite valorar la tonalidad general de las obras, si consideramos que otro tema recurrente en las obras tiene que ver con otra vertiente de la represión, la de baja intensidad que se dio desde el inicio del conflicto estudiantil. Así, no menos de la mitad de las 47 obras abordan la cuestión de los desaparecidos y de los presos políticos. La violencia

³ Cabe precisar que las 47 obras a las que me refiero no representan la totalidad de lo que es el “Teatro del 68”. Corresponden a obras producidas entre 1968 y 2003 para las cuales, además, poseo una versión escrita. El número total de obras que, según mis investigaciones, integran el “Teatro del 68” es de 63, entre 1968 y 2006.

⁴ Conviene distinguir entre las obras que remiten a los hechos del 2 octubre, a través de la diégesis, por medio del testimonio oral de los personajes, o de la inserción de documentos (22), de las que representan directamente los hechos en escena (19).

armada y policíaca constituye, entonces, uno de los temas privilegiados del “Teatro del 68”.

Presencia y función del humor en el “Teatro del 68”

La tonalidad dominante de las obras del “Teatro del 68” resulta, en toda lógica, dramática. El drama no excluye, sin embargo, el uso del humor, incluso en el caso de un tema tan poco propenso a adoptar esa tonalidad. Del punto de vista de la construcción dramática, el humor es un resorte de los que se valen a menudo los dramaturgos para manejar la tensión de una obra. Las obras del “Teatro del 68” son obras difíciles cuya función no es divertir,⁵ sino hacer reflexionar sobre un hecho histórico todavía problemático, y hacer reaccionar al público. Ya he mostrado que la participación del espectador en el fenómeno teatral del “Teatro del 68” es determinante.⁵ Se cuestiona su memoria, como individuo; se pone en juego la memoria, la de todo un pueblo, que sigue ocultando hechos históricos. Además de la gravedad de los temas abordados por las obras, el papel testimonial que se otorgan, frente a una memoria deficiente, también contribuye a elaborar proposiciones teatrales de tipo “serio”. Pero, resulta que una tensión dramática fuerte y constante, en cualquier obra, acaba por cansar al espectador y se revela inoperante. Por eso, incluso en las obras más “negras” del repertorio, no están ausentes algunos rasgos de humor, cuya función principal será generar una “válvula de escape” para el espectador.

El caso de la adaptación para el teatro de la famosa película *Rojo amanecer* sobre los hechos del 68 parece demostrar que el teatro, al contrario del cinema, por ejemplo, necesita del humor para el equilibrio de su tensión dramática. Así, en

⁵ Sandrine Guyomarch, *Théâtre et histoire: le “Teatro del 68” au Mexique et le travail de mémoire*, tesis de doctorado dirigida por el Prof. Daniel Meyran, Perpignan, 2007, pp. 252 y ss.

la puesta en escena de *Rojo amanecer (bengalas en el cielo)*, por Adam Guevara, en 1991:

Destaca, a diferencia de la película y en comparación obligada, que en ciertos momentos los diálogos incorporados al original tienen dejos de humor (quizás intencionalmente provocados), lo que resta patetismo a la trama.⁶

De hecho, la representación del movimiento estudiantil facilitada, de cierto modo, la introducción de ciertos rasgos humorísticos. Los protagonistas de la acción dramática no son sino estudiantes. Ahora bien, estos jóvenes resultan muy a menudo, en el curso de la acción dramática, propensos a desdramatizar las situaciones más desesperadas, ya que son lo bastante ingenuos todavía para no darse cuenta del peligro real que les amenaza. El dramaturgo Miguel Ángel Tenorio, quien participó directamente a los hechos, resume la actitud general de los estudiantes de la manera siguiente:

La verdad, nos llamaba mucho la atención ir al “alboroto”, como decimos, y nos parece fascinante arrojarte piedras a la policía, y correr, y ponernos a salvo, y realmente al principio no sabemos ni siquiera de qué se trata. Pero, después, cuando nos damos cuenta, por ejemplo, de que unos de los compañeros ya no aparecen, eso sí nos empieza a provocar algo. [...] Nos dimos cuenta de que sí es cierto, si nos pueden matar, y si pueden pasar más cosas, como que al principio, la verdad era hecha juego y correr [...]”⁷

⁶ María Isabel Ruiz Noriega, “Rojo: la versión teatral de *Rojo Amanecer*, polémica y exitosa película escrita por Xavier Roblés”, *Motivos*, 30/09/1991, p. 51.

⁷ Sandrine Guyomarch, “Entrevista con Miguel Ángel Tenorio”, inédito, Casa de las utopías posibles, México, Abril 2003.

La representación del 68 integra, entonces, esta percepción festiva y juvenil, como destaca en la escena siguiente, cuando los personajes, por fin, se enfrentan con la realidad:

[...] entra el Julián corriendo y protegiéndose.

Julián: ¡Ay, Güey!, son balas de verdad. ¡Córrele, pinche Pedro, que estos gueyes nos están tirando a matar! ¡Córrele!⁸

Además, no pocas son las obras del repertorio que introducen el tema conexo de la seducción y del amor juvenil, tratado con un humor al que se superpone cierta nostalgia, lo que permite también romper con la gravedad de la trama principal, o, al menos, ponerla a distancia, como lo muestra la escena siguiente:

Lourdes —¿Supiste de la manifestación que hubo?

Víctor —¿Qué grueso, no? (*Entre besos*)

Lourdes —Dicen que se puso increíble...

Víctor —¡Pinches granaderos! Golpearon hasta señoras y niños. ¡Besas riquísimo!⁹

Estos toques de humor, al seno de obras de tonalidad mayormente dramática, tienen, entonces, una función particular y responden a una necesidad antes que nada dramática. Pero, resulta que entre las muchas obras que conforman el “Teatro del 68”, algunas optan por adoptar una tonalidad más “ligera” de lo que se esperara. Estas obras ya no se valen puntualmente del humor para atenuar la tensión dramática, sino que adoptan formas dramáticas en las que el humor se impone como tonalidad general. La función del humor, en estos casos, resulta distinta.

⁸ Miguel Ángel Tenorio, *68: las heridas y los recuerdos*, en Felipe Galván (ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, p. 430.

⁹ José Vasquéz, *Idos de octubre (historia deshabitada)* en Felipe Galván (ed.), *op. cit.*, p. 320.

Los dos géneros teatrales que sirven tradicionalmente de soporte al humor son la comedia¹⁰ y la farsa.¹¹ Estas obras de tonalidad “ligera” sobre el 68 son pocas sin ser marginales, ya que representan 10 de las 63 obras sobre el 68 conocidas hasta hoy. Es de notar, además, que el periodo de producción de estas obras no resulta anodino. Para visualizar la repartición de estas obras de tonalidad “ligera”, propongo dividir la producción total del “Teatro del 68” en periodos de 10 años, desde 1968 hasta hoy.

Entre las obras teatrales más tempranas producidas entre 1968 y 1978, figuran no menos de 6 obras de tonalidad humorística entre las 20 conocidas. Se trata, primero, de dos farsas, que tienen la particularidad de ser no menos que las dos primeras obras teatrales escritas sobre el 68.

Plaza de las tres culturas (1968) de Miguel de Mora, la primera obra conocida hasta hoy, se escribió entre agosto y noviembre de 1968, es decir durante el transcurso del conflicto estudiantil. De factura expresionista, pone en escena una multitud de personajes, entre los cuales figuran alegorías (la Muerte, Sociedad de Consumo, Señora Revolución...), y representantes de grupos sociales determinados (Soldados, Líder, Técnico, Militar, Civil...). Durante los tres actos, la acción se desarrolla en un “*montón de basura (botes vacíos, papeles arrugados, etc.) desde el punto de vista de un minúsculo*

¹⁰ Esta palabra tiene tres significaciones en español. Aquí se trata de comedia en oposición a tragedia según la concepción aristotélica.

¹¹ “En algunos países la palabra farsa se puede aplicar a cualquier pieza de teatro cómico. La praxis del teatro en lengua española es un poco distinta. Además de los rasgos sémicos /hilaridad/, /veracidad/, /sátira/ que tiene en común con cualquier teatro cómico, la farsa añade los rasgos sémicos de reflejo de una realidad social o política sentida como vergonzosa, y desmesura o exceso en las formas (vestuario, maquillaje, decoración, personajes, etc.), como lingüísticas (lenguaje agresivo y violento, procaz, absurdo...)”, F.C. Vevía Romero, *Teatro y Revolución mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 88.

ratón.”¹² La obra se construye según un proceso de focalización progresiva en el movimiento estudiantil mexicano. El primer acto evidencia que la historia de América Latina no es sino un proceso continuo de avasallamiento, mientras el segundo focaliza sobre la problemática estudiantil en el mundo, poniendo de realce la sumisión de los estudiantes al molde imperante del conformismo y del consumo. En el tercer acto, un periodista es testigo de la represión macabra del 2 de octubre, que se acaba con la unión sexual de Señora Sociedad de Consumo y Señor Gris Conformista, consumada al pie de los cadáveres de las víctimas de Tlatelolco.

En *Vida y obra de Dalomismo* (1969) de Enrique Ballesté, “nos encontramos con una dramaturgia de protesta y paradoja, que para nada correspondía a los cánones tradicionales, y mucho menos a lo que se había hecho en la dramaturgia nacional.”¹³ Aquí, la relación entre individuo y sociedad es analizada a través de lo absurdo y la distancia brechtiana: “En la cadena de sucesos, situaciones y comportamientos, que no corresponden a lógica alguna, se nos presenta la conducta familiar habitual, consecuencia del orden establecido, determinante del estado de cosas, en el que la simulación determina al individuo.”¹⁴

Figuran también dos comedias: *El paletero tenía la razón* (1971), de Miguel Ángel Tenorio, *¡Únete pueblo!* (1975), de Emilio Carballido, y una obra corta, *Sólo sí, sólo mí, mejor hasta mañana* (1969) de Ismael Colmenares que, sin que se la pueda calificar de comedia, adopta un tono ligero e integra varios elementos humorísticos.¹⁵ Cabe señalar, por fin, en aquel

¹² Juan Miguel de Mora, *Plaza de las tres culturas, en Teatro vol. VII, La ciudad del México contemporáneo*, México D.F., Ediciones Escenología, 1997, p. 122.

¹³ Armando Partida Tayzán, *Se buscan dramaturgos, T.2 Panorama crítico*, México, CONACULTA/FONCA/INBA, 2002, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ Esta obra resulta difícil de clasificar. Según Felipe Galván, “propone una provocación a la creatividad del director y, sobre todo, a la creatividad

periodo, la producción de una tragicomedia: *Palinuro en la escalera o el arte de la comedia* (1968-76), de Fernando del Paso. En esta obra original “en cuatro pisos con un prólogo en la planta baja, un epílogo en un desván y varios intermedios sorprendidos,”¹⁶ alternan escenas realistas que representan la agonía del personaje principal, herido en el Zócalo, durante la manifestación del 28 de agosto, con escenas de tipo “fantasista”, que ponen en escena el desarrollo del conflicto estudiantil, con una distancia cómica digna de las mejores *commedia dell’ arte*.

A partir de 1978, las obras de tonalidad humorística sobre el 68 se vuelven muy escasas.¹⁷ Entre 1978 y 1988, entre las 12 obras producidas, sólo dos son de factura “ligera”. *Santísima la Nauyaca* (1980) de Tomás Espinosa es una “farsa en 4 actos” que pone en escena a una familia de la provincia mexicana, cuya vida gira en torno al mito de la famosa cantora María.¹⁸ En *Dormía soñándose bella porque era de la clase media* (1979-85), Miguel Ángel Tenorio elabora un cuento de hadas sarcástico, en el que analiza el desencanto progresivo de la clase media mexicana entre 1940 et 1984, “período

interpretativa” y su “estructura se antoja media entre la dramaturgia tradicional y una propuesta posmoderna de Rodrigo García, el joven argentino-español prototípico de estas novedosas propuestas.” Felipe Galván, “introducción”, en *Antología Teatro del 68, op. cit.*, p. 11.

¹⁶ Fernando del Paso, “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara, 1981, p. 629.

¹⁷ Es de notar que, de manera general, el número de obras dramáticas sobre el 68 decrece entre 1978 y 1988. Como señala Olga Harmony: “En el lapso comprendido entre 1979 y 1983, no se dan a conocer obras acerca del tema, como si éste fuera un hecho ya superado, ente los nuevos problemas a que se enfrenta la nación y, por ende, sus escritores en cuanto a temática para sus propuestas: el endeudamiento, la enorme crisis económica.” (Olga Harmony, “El movimiento del 68 en el teatro mexicano”, *Tramoya*, n° 31 (Nueva Época), abr.-jun. 1992, p. 102.)

¹⁸ Podría ser la cantora y actriz mexicana María Félix (1914-2002), conocida como la Doña, verdadera leyenda viva. “María Bonita”, escrita por Agustín Lara, es su canción más famosa.

que comprende el llamado “despegue industrial”, su crisis y sus consecuencias,”¹⁹ tejiendo un paralelo cómico con el cuento *La Bella durmiente del Bosque*: “Y la princesa dormía. Pero su sueño era cada vez menos tranquilo. Y así ha sido desde aquel 1968.”²⁰

Entre 1988 y 1998, *Luz del Norte* (1989) de Juan Tovar constituye la única excepción entre las 19 escritas en aquel periodo. En esta “comedia”, es la ruptura de tipo brechtiana del tercer acto, cuando un personaje grita “Corte aquí”, lo que permite transformar en farsa lo que hubiera sido nada más un drama psicológico.²¹ Los mismos personajes emplean el término “farsa” para calificar esta obra que acaba por deconstruir los estereotipos que puso en escena.²²

Entre las 11 obras sobre el 68 de las que tengo conocimiento, desde 1998 hasta hoy, destaca una sola “pieza fársica”, producida por un elenco joven de Guadalajara. En *La muñeca* (2003) de Alán Vera, una muñeca representa una prostituta, símbolo de la corrupción, mientras la otra, la novia de un estudiante, violada y matada durante la masacre de Tlatelolco, representa las víctimas de aquella tragedia. Entre las obras más recientes, es de notar, también, que dos pertenecen a otro

¹⁹Miguel Ángel Tenorio, *Dormia soñándose bella porque era de la clase bella*, SOGEM, N.T.7350 PER, 1988, p. 1.

²⁰*Ibid.*, p. 23.

²¹Juan Tovar, “Luz del Norte, comedia en tres actos”, en *Luz del Norte – Los veneros y Cura y locura*, México, UAM/Juan Pablos, 1989, p. 71. Como *comedia*, *Luz del norte* se compone de “tres jornadas” en las que se mezclan los géneros cómico y trágico.

²²Los personajes son meros estereotipos de lo que, supuestamente, han sido los actores del conflicto estudiantil, y son hoy. En una entrada meta-teatral, un personaje explica que él es “un testimonio y un testamento de la generación [...] sobrevivientes del 68 como somos todos.” (Juan Tovar, *op. cit.*, p. 60.) Así, Carlos, el protagonista, divorciado y padre de tres hijos, es neurótico, mientras Claudia, también inestable, es una mujer liberada sexualmente. Todos los personajes son adictos a la marihuana, beben alcohol, y parecen naufragar en medio de sus sueños y añoranzas en una felicidad pasada, que se estalló con la masacre del 2 de octubre del 68.

género, el de la comedia musical. *Secretos en la oscuridad* (2001) de Alejandro Celia es una adaptación de un drama violento sobre la tortura y los presos políticos, que escribió con Arturo Amaro en 1994. En cuanto a *Regina* (2003) de Antonio Calvo, es una adaptación para la escena de la exitosa novela esotérica de Antonio Velasco Piña. Esta nueva tendencia²³ tiende a demostrar que, casi 40 años después, el tema del 68 puede ser tratado en obras de diversión, y ya no, en exclusiva, en obras que, aunque no carezcan de humor, como las farsas, relevan, en última instancia, un tipo de teatro “serio” o intelectual. Esta tendencia hacia un tratamiento “ligero” será, entonces, una de las manifestaciones que, a lo mejor, requiere una vertiente del trabajo de memoria actualmente en proceso sobre el 68, cuyo objetivo es rescatar lo valeroso del movimiento estudiantil, sin alimentar un discurso que se ha vuelto “de víctimas”.

Las farsas sobre el 68

Esta presentación general impone algunos comentarios. Resulta significativo, primero, que las dos primeras obras que trataron del 68 sean farsas. De hecho, *Plaza de las tres culturas* es producto de su tiempo, ya que se sitúa en las creaciones artísticas de los sesentas. Esta obra refleja las nuevas formas que adopta, en aquel entonces, el teatro político, usando todos los recursos de una teatralidad “popular”, a la manera de Teatro Escambray, en Cuba, de Candelaria y Teatro Experimental de Cali, y del TEC, en Colombia.

Pero, el de escoger la farsa también responde a una necesidad de otro orden. La farsa, este género de origen popu-

²³ Otras obras anteriores sobre el 68 mezclaron canciones y teatro: *Los 68* (1994), de Alfonso Martínez Zúñiga, o *De película* (1985) de Blanca Peña y Julio Castillo, también introdujeron canciones, pero no tienen la misma finalidad que las comedias musicales.

lar, aparentemente “ligero”, y pretexto para reír y divertir, se revela cómodo para protegerse contra la censura. En *Plaza de las tres culturas*, escrita en 1968, la representación del movimiento estudiantil, con ser grotesca, es también sorprendentemente directa y explícita. Si nunca llegó a escenificarse, esta obra se pudo publicar desde 1978, a pesar de su contenido abiertamente subversivo.²⁴ *Vida y obra de dalomismo* es un caso distinto, ya que la representación del movimiento estudiantil se hace de una manera indirecta, metafórica, que no pasó desapercibida del público, en 1969, cuando se montó.²⁵ Como señala Felipe Galván:

[Esta obra] Nunca menciona al movimiento estudiantil, tampoco la represión en Tlatelolco, pero la cercanía en fechas y el contenido simbólico en esta obra de un autor con postura estética perfectamente definida en la constancia de las búsquedas por la vida de gente mexicana de aquí y de ahora, con todas sus problemáticas económicas, políticas y sociales presentes, no deja lugar a dudas.²⁶

Género que se encuentra en una especie de encrucijada entre teatro “serio” y “ligero”, la farsa es, a menudo, considerada como arte menor. Sin embargo, abre posibilidades múltiples de expresiones, gracias al tipo particular de humor que maneja, y a sus múltiples manifestaciones; tampoco está sujeta a normas formales estrictas, lo que le otorga más libertad creativa.

El hecho es que la farsa, y el humor que conlleva, pueden tener funciones totalmente opuestas, como se puede verificar

²⁴ Cuando se publicó, se usó como argumento comercial la índole polémica de esta obra “que nadie se atrevió a escenificar.” Olga Harmony, *op. cit.*, p. 89.

²⁵ Dirigida por el autor y con actores del INBA, se estrenó en marzo de 1969, en el teatro Comonfort. El público, en mayoría universitarios, no pudo sino identificarse con *Dalomismo*, el joven estudiante idealista que quiere cambiar el mundo, y recibió esta obra con mucho entusiasmo, lo que le valió varias recompensas. Armando Partida Tayzán, *op. cit.*, p. 25.

²⁶ Felipe Galván, *op. cit.*, p. 9.

en las farsas que integran el “Teatro del 68”. De un lado, puede ser un arma de denuncia política, de índole panfletaria, como ilustran las obras *Plaza de las tres culturas*, y *La muñeca*. En *Plaza de las tres culturas*, por ejemplo, el objetivo de Miguel de Mora es situar el movimiento estudiantil mexicano y su sangriento desenlace en un marco de comprensión global: la hegemonía destructora de un sistema basado en la explotación del hombre por el hombre, el capitalismo. Este presupuesto ideológico domina la totalidad de la obra y hace de la masacre de Tlatelolco una prueba más de la corrupción de ese sistema económico.

Se puede también usar la farsa como arma crítica, para evitar, precisamente, el escollo de la obra panfletaria y didáctica. Tal es el caso en *Santísima la Nauyaca*, *Dormía soñándose bella porque era de la clase media*, y *Luz del norte*, que incitan al público a reflexionar, sea, por medio de la risa, en éstas, sea, por el efecto de sorpresa creado por un cambio inesperado de tonalidad, en aquella, sobre situaciones presentadas de manera grotesca, exagerada. Así, en las últimas escenas de *Santísima la Nauyaca*, la evocación de la masacre de Tlatelolco rompe con la tonalidad burlesca dominante, e impone una reinterpretación global de la obra, que denuncia, en última instancia, la manipulación de la opinión pública orquestada diariamente por los media, así como el papel que desempeñan las creencias y los mitos populares en este proceso. *Dormía soñándose bella porque era de la clase media* representa y analiza el sentimiento de frustración (sexual, financiera, social...) de la clase media mexicana que, según el dramaturgo, se debe al desfase total que existe entre las aspiraciones de la clase media y la realidad que la rodea. En esta obra, la represión violenta de las aspiraciones del movimiento sesentaiochero ilustra esa inevitable confrontación con la realidad. En *Luz del norte*, la elección de la farsa para tratar del 68 parece responder a una propuesta nada seria: puede interpretarse nada menos como una negativa a dar testi-

monio y a hacer la historia del 68.²⁷ En estas obras, el humor fársico es, en última instancia, un medio para distanciar al público con hechos que han sido representados de una manera que se habrá vuelto establecida, institucionalizada, y, más allá de la denuncia de la masacre de Tlatelolco, o de la represión propiamente dicha, incitar a una reflexión más general sobre el movimiento estudiantil.

La farsa puede también desempeñar una función distinta. En *Palinuro en la escalera o el arte de la comedia*, el humor fársico tiende, primero, a evitar el mero panfleto político, como muestra la escena siguiente, en la que se finge ya no saber quien es “el bueno” y “el malo”:

Colombina: [...] Había estudiantes disfrazados de granaderos [...] había estudiantes disfrazados de Agentes de la Secreta... [...]

Colombina: ...y agentes de la Secreta disfrazados de estudiantes [...] Maestros disfrazados de Agentes de la CIA. [...] ¡Y agentes de la CIA disfrazados de obreros, disfrazados de vecinos y vecinas, de bomberos, de curas y maestros!²⁸

Además, en el caso de esta obra, parece también que el papel del humor fársico es alejarse de una tonalidad depresiva, y evitar una representación dramática de los hechos.²⁹ De hecho, tal parece ser, también, el principal objetivo de las comedias que se escribieron sobre el 68.

²⁷ Es posible interpretar la actitud del dramaturgo como un discurso en contra de la recuperación y de la manipulación de las que el movimiento estudiantil es objeto, veinte años después de los hechos.

²⁸ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 637.

²⁹ Es sabido que Fernando del Paso no quiso situar la acción el dos de octubre, el día de la matanza, y se explica en estos términos: “since my protagonist in “José Trigo” had died at Tlatelolco, I felt terrible about repeating myself. So I decided Palinuro would be beaten in 1968, and only afterwards he would die. This has created confusion among readers: critics and careful readers have misinterpreted my words, claiming Palinuro was indeed another victim during the massacre.” (Ilans Stavans, “An interview

Dos comedias sobre el 68

La comedia es un género marginalmente representado en el repertorio del “Teatro del 68”. De manera general, la representación de la gesta estudiantil se vincula estrechamente con la temática de la represión, y, difícilmente se libra de un trasfondo dramático, incluso en el caso de la farsa, que no es sino ligera en apariencia. Por eso el 68 parece ser una materia poco adecuada para el género cómico, cuya razón de ser es prestar a reír o sonreír. Las dos excepciones —*El paletero tenía la razón* (1971), de Miguel Ángel Tenorio, y *¡Únete pueblo!* (1975) de Emilio Carballido— resultan, por lo mismo, interesantes.³⁰

El hecho de escoger el género cómico para tratar del movimiento estudiantil, poco tiempo después de la masacre, responde, por parte de estos dramaturgos a una necesidad particular. Resulta que, para dramaturgos que han vivido el 68, y que, a menudo, han participado directamente y activamente en el movimiento estudiantil,³¹ “no es problema menor el estético, en cuanto al modo de tratar sucesos cercanos y dolorosos, sin caer en el panfleto o el inmediatez de un teatro de emergencia que no siempre tiene calidades más allá de la valiente actitud de quien lo hace.”³² Así, Ismael Colmenares, quien escribió la primera obra “ligera” sobre el movimiento estudiantil, sin que podamos, sin embargo, considerarla como comedia, da testimonio de las dificultades que enfrentó para elaborar su obra:

with Fernando del Paso”, *Review of Contemporary Fiction*, Spring, 1996, Vol. 16.1.)

³⁰ *El paletero tenía la razón*, en Emilio Carballido, *Teatro joven de México*, Ed. Novaro, 1973, pp. 261-268; “¡Únete, pueblo!”, en *D.F. 26 obras en un acto*, México, Grijalbo, 1978, pp. 313-322.

³¹ Así, Miguel Ángel Tenorio, joven alumno de 14 años del IPN, participó directa y activamente en el conflicto estudiantil.

³² Olga Harmony, *op. cit.*, p. 88.

Quería decir cosas de lo que había vivido pero, no las quería decir hablando sobre datos fríos, sobre que salió un joven, y que se mató a un soldado, o que el soldado lo mató... Quería evitar esta manera de hacerlo.³³

Opta, entonces, por tratar el movimiento estudiantil desde un enfoque voluntariamente optimista y provocador, con el fin de escapar a una representación dramática de los hechos. Así, sitúa la acción dramática después de 1969, en la avenida central de una ciudad de provincia, y construye su obra:

Bajo forma de un diálogo entre una pareja que se encuentra, que se va baciendo, que ella viene a una excursión, se encuentran en un pueblo y empiezan a hablar, y en eso de que van hablando, puse música, canciones muy ridículas de la década de los 70s, ¿no? Terminan en una parte que se me hace que es creativa, pues hacen el amor. De esta parte derrotada del 68 de la que hablamos, queda esta parte creativa, porque antes, en las clases medias, todo estaba muy cuadrado. Y aquí pongo a una chava muy irreverente, a una chava propositiva, y entonces, ésta es también una aportación del 68, es una parte que hay que recuperar a pesar de la derrota, con una proyección en un aliento de libertad, para platicar, para hacer el amor, para encontrarte...³⁴

Al contrario de *Sólo sí, sólo mí, mejor hasta mañana*, la acción de las comedias *El paletero tenía la razón* y *¡Únete pueblo!* se desarrollan durante el transcurso del conflicto estudiantil.³⁵ A primera vista, resulta más difícil, en este caso, tratar los hechos de manera ligera y distanciada. Por eso, es de notar que estas obras hacen pocas referencias a datos históricos de la gesta estudiantil. Así, en *El paletero...*, las alusiones al movimiento estudiantil van introducidas, de manera natural, en el diálogo entre los personajes:

³³ Sandrine Guyomarch, "Entrevista con Ismael Colmenares", inédito, México, D.F., 22 Abril 2003.

³⁴*Ibid.*

³⁵ Las didascalias indican "Lugar: México, D.F., 1968" para *El paletero...*, "Por el rumbo de Romita, D.F.1968" para *¡Únete pueblo!*.

CHAVO: Ya nos vamos a la escuela. Citaron a asamblea a la una y ya es.
[...]

CHAVA : A ver qué se nos ocurre y ojalá no levanten la huelga. ³⁶

En *¡Únete pueblo!*, el tema de la represión aparece estrechamente vinculado con la situación expuesta en la obra: el peligro que amenaza a las dos estudiantes que están repartiendo propaganda :

Señora: Ayer fueron unos a hablar al mercado. Pobrecitos, los agarraron: les pegaron, les rompieron la cabeza y la boca y se los llevaron... Ay, criatura, y a ustedes, las mujeres... [...] Que Dios te ampare. ³⁷

Figura una sola referencia explícita a hechos históricos, la manifestación del 29 de julio, que tiene como función incrementar esa sensación de inseguridad. Aquel episodio famoso de la gesta estudiantil, la destrucción de una puerta de la época colonial con armas de destrucción masiva queda, en efecto, en la memoria colectiva de los hechos del 68, como un símbolo de barbarie, y pone de realce la violencia militar y policiaca desproporcionada desplegada desde el principio del conflicto :

Señora: Mis hijos están en secundaria, pero también han ido a las manifestaciones. ¡El otro día los corretearon los tanques! ¿Tú crees? Les echaron los tanques encima.

Margarita: A la Prepa I le tiraron la puerta a cañonazos. ³⁸

El movimiento estudiantil aparece, sin embargo, sólo en tela de fondo. Las situaciones puestas en escena relevan de anécdotas cotidianas, y tienen poco que ver con la gesta estudiantil, como viene presentada en los libros de historia. La acción no se desarrolla en lugares emblemáticos, Tlatelolco o el

³⁶ Miguel Ángel Tenorio, *op. cit.*, pp. 263-4.

³⁷ Emilio Carballido, *op. cit.*, p. 319.

³⁸ *Ibid.*, p. 319.

Zócalo, como es el caso en varias obras del repertorio, sino en lugares anónimos de la capital: En *¡Únete pueblo!*, la acción ocurre “Por el rumbo de Romita, D.F [...] Una esquina. Hay un puesto de periódicos, atendido por un jovencillo.” En *El paletero tenía la razón*, “Al abrirse el telón se ve a la izquierda un letrero de parada de camión, un poco a la derecha un árbol y otro casi en la extrema derecha”. Estas obras, siguiendo las reglas del género cómico, cuentan, entonces “un día entre otros y no el gran día, como en la tragedia, en un estilo ordinario y familiar.”³⁹

El paletero tenía la razón se construye alrededor de una anécdota sencilla y eficaz. Dos estudiantes en huelga y tres otros personajes, que representan las clases medias mexicanas, están esperando a que llegue el autobús, en una calle de México. Este tiene retraso y todos se quejan, excepto el Paletero que, mientras están esperando, intenta venderles sus helados:

CHAVO: Nos la vamos a tener que aventar caminando hasta la escuela...No pasan los camiones y ya ves que hoy hay asamblea para decidir si se levanta la huelga o no. [...]

Señor Alfa: ¡Cómo tardan los camiones! Seguramente que los mozalbetes impertinentes los están agarrando y quemando de vuelta. [...] Esos estudiantes nos quieren dejar sin medios de transporte. ”⁴⁰

Una disputa estalla entre los personajes a propósito de la huelga y de la cuestión de la educación que recibieron los “revoltosos”. El tono no deja de subir, la disputa se vuelve general, y el Paletero intenta interponerse:

SEÑORA: ¡Comunistas!

CHAVA: (*Regresándole la bofetada*) ¡No nos pegue, pinche vieja!

³⁹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (vol. 1), Paris, Larousse, 2003, p. 359.

⁴⁰ M.Á. Tenorio, *op. cit.*, pp. 263-265.

[...] *El PALETERO trata de interponerse entre los que se están peleando.*
PALETERO: ¡Oigan, oigan, esperen! ¿Qué no ven que esta no es forma de hablar? ¡Esperen!⁴¹

Todos acaban por darle una tunda al Paletero, quien termina desmayado, tendido en el suelo, mientras sus agresores se despiden con cortesía:

SEÑOR ALFA: Bueno, pues mucho gusto.
TODOS: ¡Mucho gusto! (*Se estrechan las manos*)⁴²

¡Únete pueblo! pone en escena a dos estudiantes, Jessica y Margarita, que están repartiendo propaganda a favor del movimiento estudiantil en un barrio de México. No saben muy bien donde se encuentran, y no pueden leer los nombres de las calles, ya que ninguna quiere ponerse los lentes, por coquetería. Después de ubicarse, abordan a varios habitantes, para distribuirles volantes. Una señora de suéter les califica de revoltosas y se niega a tomar el volante, mientras el periodista, a pesar del peligro, acaba por poner volantes en los periódicos, y el hojalatero acepta repartir volantes con las muchachas. A pesar de sus torpezas, logran cumplir su misión, corriendo algunos riesgos... En la última escena, acaban por correr y subirse a un camión, seguidas por policías que las tratan de comunistas y atrevidas. Por no usar lentes, entraron en la delegación de policía, y se atrevieron a repartir ahí volantes que piden respetar la Constitución y le dice al pueblo ¡Únete!...

En *El paletero tenía la razón*, el humor proviene de un cómico de caracteres y de situación. Los personajes conformistas –señor Alfa, y señor Gamma– juegan el papel tradicional de payasos. Señor Gamma no es sino una especie de autómatas

⁴¹ *Ibid.*, p. 267.

⁴² *Ibid.*, p. 268.

que se conforma con seguir las opiniones de su jefe. La repetición de sus “Sí, jefe”, “No, señor”, resulta cómica. Además, su cobardía, evidenciada cuando su jefe le pide que se pelee contra el Chavo, añade más cómico todavía. El colmo no es sino la batalla general que estalla entre los personajes, cuando, después de los insultos, llegan los golpes:

El CHAVO empieza a golpear al SEÑOR GAMMA y la CHAVA al SEÑOR ALFA. [...] El PALETERO se interpone entre la CHAVA y el SEÑOR ALFA, la CHAVA lo empieza a golpear y luego el SEÑOR ALFA también. El SEÑOR ALFA y el CHAVO caen mientras pelean y junto a ellos cae el PALETERO, al cual la CHAVA y el SEÑOR ALFA siguen pegando. El CHAVO se levanta rápido y patea al SEÑOR GAMMA y luego la arremete contra el PALETERO.⁴³

Otra vertiente de lo cómico de situación, en esta obra, radica en el hecho de que, mientras se ha llamado la curiosidad del espectador, desde el título de la obra, *El paletero tiene la razón*, el Paletero queda sin poder decir esta boca es mía, a todo lo largo del acto. Intenta participar al debate, pero no puede sino empezar a hablar, sin que le den tiempo para acabar:

PALETERO : *(Al señor Alfa)* Oigan, yo...

SEÑOR ALFA: *(Sin hacerle caso al paletero. Exaltadísimo)* ¿Por qué no, estúpidos?

PALETERO: *(Al señor Alfa)* Yo... [...]

El PALETERO trata de decirle algo a la Chava, pero el SEÑOR ALFA se le adelanta.

SEÑOR ALFA: Ustedes no son más que un par de imbéciles.

⁴³ Miguel Ángel Tenorio, *op. cit.*, p. 267.

*El PALETERO va a decirle algo al SEÑOR ALFA, pero el CHAVO le gana.*⁴⁴

Así, no tendrá ninguna posibilidad para expresar su propia opinión sobre el asunto de la educación, que opone a los dos grupos de individuos, los unos partidarios de una actitud liberal, los otros, representantes del conservadurismo. El Paletero, a través de los trozos de frases que logra pronunciar demuestra, al contrario, una postura matizada y conciliadora:

PALETERO: No precisamente, es necesario que los hijos sean obedientes, pero también...

SEÑOR ALFA: (*interrumpiendo*) Yo sí estoy contento con los hijos que tengo.

SEÑORA: Mis hijos también son como dijo el señor, son obedientes... No hacen lo que les digo que no hagan.

PALETERO: Sí, sí, correcto, pero...⁴⁵

A pesar de ser de índole cómica, el mensaje de esta obra no resulta, sin embargo, nada sino serio, ya que denuncia la imposibilidad de diálogo y de consenso característico de la sociedad mexicana en el 68. Además, esta obra muestra el rechazo generalizado de toda opinión juzgada subversiva, en el seno de aquel mundo donde imperan ideologías opuestas. Así, una vez callado, los personajes se felicitan por haber sometido al inoportuno:

CHAVO: Vaya, ya se calló.

SEÑOR ALFA: Yo no sé qué pretendía este señor.

CHAVO: Yo tampoco sé.

CHAVA: Ni yo.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁵ *Ibid.*

SEÑOR ALFA: ¡Pero gracias a que ustedes intervinieron pronto, las cosas no pasaron a mayores!⁴⁶

En *¡Únete pueblo!*, el humor radica en la torpeza y la ingenuidad de las dos estudiantes. A todo lo largo de la obra, la coquetería de estas muchachas, que no ven ni la punta de sus narices, permite relajar la tensión de la situación peligrosa en la que se encuentran:

MARGARITA: ¿Por qué no buscas tú?

JÉSSICA: Porque estoy sin lentes.

MARGARITA: Pues, pónelos.

JÉSSICA: Pónelos tú.

MARGARITA: Los tengo en el fondo de la bolsa.

JÉSSICA: Ay. (*Enojada. busca los suyos, se los pone.*) No hay placa con el nombre de la calle.

MARGARITA: Pero aquí a la vuelta hay: eso es placa, ¿no? Una mancha azul.

JÉSSICA: No, necia. Esa mancha azul, es una mancha azul. Allá enfrente, sí. (*Se retira los lentes de los ojos, ve a través de ellos, poniéndolos a diversas distancias.*) Hay que atravesarse para ver.

MARGARITA: Tus lentes no sirven.

JÉSSICA: Pues no, por eso no me los pongo.

MARGARITA: Yo, no soy hipócrita: no me los pongo porque me echan a perder las pestañas.⁴⁷

Mientras reparten volantes a favor del movimiento estudiantil, no dejan, además, de ser adolescentes atraídas por los muchachos:

Jessica: Oye, fijate bien: ¿verdad que está muy mono este muchacho?

Margarita: Parece que sí.

Jessica: Ponte los lentes y velo.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁷ Emilio Carballido, *op. cit.*, p. 316.

Margarita: ¿Por qué no te lo pones tú?

Jessica: porque no quiero que me vea con mis fondos de botella.

Margarita busca y rebusca en su bolsa, halla los lentes, se los pone, lo ve, le sonríe. Se los quita, los guarda.

Margarita: está monísimo.⁴⁸

La escena siguiente muestra otro efecto cómico, cuando, debido a su falta de experiencia, les cuesta trabajo a las muchachas distinguir entre agentes y gentes del barrio:

Pasan dos hombres, hablando quedo. MARGARITA va a darles propaganda. Duda. Busca con rapidez y dificultad sus lentes, se los pone con cuidado. Observa a los hombres, duda... No les da nada, y muy disimulada se quita los lentes y va a ver los periódicos, pega la cara a ellos.⁴⁹

A pesar de su tono alegre y humorístico, esta obra recuerda y les rinde homenaje a los miles de estudiantes que arriesgaron sus vidas por la causa que defendieron. La visión del dramaturgo es, aquí, conmovedora y fresca, y se aleja de las representaciones heroicas y algo estereotipadas que se ha podido hacer de los estudiantes.

En estas comedias, el movimiento estudiantil sirve para evidenciar las tensiones ideológicas que existían en 1968, en la sociedad mexicana. Los personajes no son sino meros representantes de la época: están, primero, los estudiantes-Chavo y Chava, 17 años; en *El paletero...*, Margarita y Jessica; en *¡Únete pueblo!*; la clase media- Señores Alfa y Gamma, oficinistas de 45 años y 25 años, y Señora, una ama de casa de 40 años, en *El paletero...*; la Señora de suéter, en *¡Únete pueblo!*; por fin, están las clases más humildes: el paletero, en la obra de M.A. Tenorio, y varios personajes, Salomón, el

⁴⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁴⁹ *Ibid.* p. 318.

hojalatero, la señora de rebozo, y el periodiquero, en *¡Únete pueblo!*

Gracias a la libertad de tono que lo caracteriza, el género cómico permite enfoques algo originales sobre el movimiento estudiantil. Así, *¡Únete pueblo!* es la única obra que trata específicamente del trabajo de propaganda de los huelguistas, y que rinde homenaje a la participación activa de las muchachas en el movimiento estudiantil.

Además, como la comedia es un género que no releva del teatro serio, parece también que el de adoptar esta forma dramática les permitió a los dramaturgos pasar entre las redes de la censura. En efecto, estas comedias se montaron y se publicaron sin problema, lo que no suele ser el caso de las obras tempranas sobre el 68.⁵⁰

Es, también, en el título de una comedia que puede figurar, por primera vez, una mención directa a la gesta estudiantil. Emilio Carballido se valió, en 1975, de uno de los lemas más conocidos y significativos del movimiento sesentaiochero: “¡Únete pueblo!”, que surgió durante la manifestación del 5 de agosto, se usó para llamar a la solidaridad del pueblo mexicano, y se quedó en la memoria colectiva como uno de los símbolos del movimiento estudiantil.⁵¹ Habrá que esperar hasta los años 90 para que se multipliquen títulos más explícitos.⁵²

⁵⁰ El hecho de que se trate de obras cortas, en un solo acto –las más breves del “Teatro del 68”–, también explica el que se pudieron difundir fácilmente: 8 páginas para *El paletero tenía la razón*, y 9 para *¡Únete pueblo!*

⁵¹ “Ninguna de las movilizaciones –universitarias o no– [de los sesenta] dejó de ser sectorial, restringida a su propio ámbito; ninguna consiguió que en sus exigencias, postulados, estrategias o acciones se reconociera el conjunto de la ciudadanía que cultivaba su rebeldía abiertamente o en silencio. Hubo que esperar a 1968.” Daniel Cazés, “Democracia y desmasificación de la universidad”, en Sergio Zermeño (coord.), *Universidad Nacional y democracia*, México, UNAM, 1990, p. 40.

⁵² Así, es significativo que, en 1993, al adaptar *Conmemorantes* (1981) de Emilio Carballido, Víctor Hugo Galván explicita el título de la obra: *Conmemorantes: 2 de octubre*.

A manera de conclusión

Resulta que la mayoría de las obras de tona humorístico sobre el 68 mexicano se escribió en el primer decenio después del 68. El humor tiene, en aquel contexto inmediatamente posterior a los hechos a los que remite, unos papeles complementarios. El primero es de índole psicológica, ya que el humor será, tanto para el dramaturgo como para el público, la respuesta a una necesidad de *catarsis*, en un contexto marcado por el trauma de la masacre de Tlatelolco, y la “operación amnesia” imperada por el gobierno⁵³; el segundo, práctico, es desviar la censura ; por fin, el humor permite también disminuir la tensión inherente al tema tratado, así como ofrecer una perspectiva algo distanciada del movimiento estudiantil y de la sociedad en el que tuvo lugar.

Es obvio que el hecho de escoger el humor para representar el 68 traduce una respuesta muy personal por parte del dramaturgo, ya que, de manera general, abordar los hechos del 68, no es nada neutral, por parte de un dramaturgo, y supone una toma de postura para con los hechos. El caso de las comedias sobre el 68 resulta revelador, ya que no será una verdadera casualidad el que las dos únicas comedias que figuran en el repertorio del “Teatro del 68” hayan sido escritas por los dramaturgos que más obras dedicaron al 68. Miguel Ángel Tenorio, el más prolijo, hasta hoy, dedicó 3 obras al movi-

⁵³ Tomo la expresión “Operación amnesia” de Jacqueline Bixler, “Remembering the past: Memory-theatre and Tlatelolco”, *Latin American Research Review*, vol. 37, n° 2, p. 119. Raúl Álvarez Garín sintetiza la estrategia operada por el gobierno en la elaboración de la memoria oficial de los hechos relacionados al 68, de la manera siguiente: “primero se oculta la magnitud de la tragedia, luego se minimizan las cifras, se hacen correr rumores, se desprestigia a los protagonistas y se trivializan los hechos y al final habrá quienes duden de los acontecimientos mismos.” (Raúl Álvarez Garín, *La estela de Tlatelolco : una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil de 68*, México, Grijalbo, 1998, p. 256)

miento estudiantil después de *El paletero tenía la razón*,⁵⁴ su primera obra, que escribió a los 17 años, durante un taller de escritura dramática del Instituto Politécnico Nacional. Esta comedia fue, entonces, la primera respuesta que dio a su necesidad de testimoniar lo que había vivido en el 68.

En cuanto a Emilio Carballido, escribió dos obras cortas más sobre el 68.⁵⁵ La elección del género cómico, por parte de dramaturgos para quienes el movimiento estudiantil representa más que un nuevo campo temático puntual, traduce una necesidad de ofrecer una perspectiva algo distinta sobre los hechos a los que remiten. Seguramente, no se trata de las obras más acabadas del “Teatro del 68”. Pero, es interesante considerar el hecho de que, sin banalizar los hechos, ni, tampoco, desacralizar el mito del 68 mexicano, estas comedias constituyen versiones que optan por dar una versión fresca, viva, que se aparta de una representación martiriológica de los acontecimientos del 68.

Un aspecto notable es que las dos comedias que existen sobre el 68 se escribieron muy temprano, entre 1969 y 1975, y, al contrario de las farsas, parece que ya no se produjeron comedias, propiamente dichas, sobre el 68 hasta hoy. En los años 80 y 90, el humor casi sólo cumple una función dramática de orden práctico en el “Teatro del 68”. El tiempo ya no es para reír, ya que la memoria disidente del 68 parece en peligro frente a la eficacia de la “operación amnesia”. “El Teatro del 68” produce, entonces, obras de tipo “funcional o sistémica”,⁵⁶ que se dedican a analizar las consecuencias sociales

⁵⁴ *De naufragios y otras miserias* (1976-77), *Dormía soñándose bella porque era de la clase media* (1979-85), y *68: las heridas y los recuerdos* (1998).

⁵⁵ *Conmemorantes* (1981), Yy *La pesadilla* (1977).

⁵⁶ Se trata de obras que intentan “examinar analíticamente, no sólo [contarlo], [...] un fragmento referencial vinculado con una situación conflictiva o enigmática de un punto de vista político o moral.” Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblios, 1995, pp. 69-70.

e históricas del movimiento estudiantil, como se ve en el título de unas obras de ese periodo: *Que veinte años no es nada...*, *Me enseñaste a querer, ¿Que si me duele? Sí...*, *68: las heridas y los recuerdos*, *Post-Tlatelolco*.

Los treinta años del movimiento estudiantil, en 1998, abrieron una nueva etapa en el trabajo de memoria en proceso, en México. El “68” sigue siendo una herida abierta para una parte de la *intelligentsia* mexicana y, a casi 40 años de la masacre, todavía se necesita escribir e inscribir aquel episodio en la historia mexicana contemporánea. En el ámbito teatral, puede ser que la respuesta más adecuada a esta nueva etapa del trabajo memorial sea la producción de obras de tonalidad más ligera, a la vez desmitificadores y conciliadoras, sobre el modelo de las dos comedias tempranas del “Teatro del 68”.

Bibliografía

- ALVAREZ GARÍN, Raúl, *La estela de Tlatelolco: una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil de 68*, México, Grijalbo, 1998, 339 p.
- BALLESTÉ, Enrique, *Vida y obra de Dalomismo*, en Felipe Galván (ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, pp.17-81 (1a. ed., Aguilar, 1972).
- BIXLER, Jacqueline, “Remembering the past: Memory-theatre and Tlatelolco”, *Latin American Research Review*, vol. 37, n° 2, pp.119-135.
- CARBALLIDO, Emilio, “¡Únete, pueblo!” en *D.F. 26 obras en un acto*, México, Grijalbo, 1978, pp. 313-322.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (2 vol.), Paris, Larousse, 2003, 1894 p.
- Del Paso, Fernando, “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, en *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara, 1981, pp. 629-696 (1a. ed., 1977).

- ESPINOSA, Tomás, "Santísima la Nauyaca, farsa en 4 actos", *Tramoya*, n° 20, 1980, pp. 5-33.
- GALVÁN, Felipe (Ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, 467 pp. (1a. ed., México, SOGEM, 1999, 249 p.).
- GUYOMARCH, Sandrine, *Théâtre et histoire: le "Teatro del 68" au Mexique et le travail de mémoire*, tesis de doctorado dirigida por el Prof. Daniel Meyran, Perpignan, 2007, 595 pp.
- _____, "Entrevista con Ismael Colmenares", inédito, México, abril 2003.
- _____, "Entrevista con Miguel Ángel Tenorio", inédito, "Casa de las utopías posibles", México, Abril 2003.
- HARMONY, Olga, "El movimiento del 68 en el teatro mexicano", *Tramoya*, n° 31 (Nueva Época), avr-juin 1992, pp. 86-103.
- JITRIK, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblios, 1995, 89 p.
- MORA, Miguel de, *Plaza de las tres culturas, en Teatro vol. VII, La ciudad del México contemporáneo*, México D.F., Ediciones Escenología, 1997, pp.115-205.
- PARTIDA TAYZÁN, Armando, *Se buscan dramaturgos, T.2 Panorama crítico*, México, CONACULTA/FONCA/INBA, 2002, 297 pp.
- RUIZ NORIEGA, María Isabel, "Rojo: la versión teatral de *Rojo Amanecer*, polémica y exitosa película escrita por Xavier Roblés", *Motivos*, 30/09/1991, p. 51.
- STAVANS, Ilans, "An interview with Fernando del Paso", *Review of Contemporary Fiction*, Spring 1996, Vol. 16.1.
- TENORIO, Miguel Ángel, *68: las heridas y los recuerdos*, en Felipe Galván (Ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, pp. 413-463.
- _____, *Dormía soñándose bella porque era de la clase media*, SOGEM, N.T.7350 PER, 1988, 39 pp.
- _____, *El palettero tenía la razón*, in Emilio Carballido, *Teatro joven de México*, Ed. Novaro, 1973, pp. 261-268.

- TOVAR, Juan, *Luz del Norte, comedia en tres actos*, en *Luz del Norte – Los veneros y Cura y locura*, Mexico, UAM/Juan Pablos, 1989, pp. 9-74.
- VÁSQUEZ TORRES, José J., *Idos de octubre (68: historia deshabitada)*, en Felipe Galván (Ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, pp. 309-336.
- VEVÍA ROMERO, Fernando Carlos, *Teatro y Revolución mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, 144 pp.
- ZERMEÑO, Sergio (coord.), *Universidad Nacional y democracia*, México, UNAM, 1990, 166 pp.