

**La historia de los perdedores en el teatro de Luis Enrique Gutierrez Ortiz
Monasterio**

Études romanes de Brno. 2012, vol. 33, iss. 2, pp. [111]-120

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125843>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO

LA HISTORIA DE LOS PERDEDORES EN EL TEATRO DE LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO

Los héroes de la tragedia clásica son, según Aristóteles, “hombres esforzados”. Los de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Legom) también se esfuerzan, qué duda cabe, se esfuerzan una y otra vez aunque nunca les salga nada bien. La heroicidad de estos personajes –ridícula y tierna– está, por tanto, en el empecinamiento, en el no aprender. El teatro de Legom, para cualquier crítico o espectador que no se quede en la superficialidad de un lenguaje soez y unos temas escabrosos, es de una humanidad profunda y genuina porque parte de la idea de que, en realidad, no hay manera de hacerlo bien, no existe un no-equivocarse que –de existir– dejaría a los personajes de sus piezas a la altura de seres irredimiblemente despreciables.

No es de extrañar, por tanto, que, cuando este autor se acerca a momentos de la Historia mexicana en dos de sus últimas piezas (*Cayendo con Victoriano* y *Presidio y muerte de Don Guillén de Lampart*, ambas de 2009), decida centrar su atención en los momentos de fracaso de los dos procesos históricos tan ampliamente celebrados el año pasado (2010): la Independencia y la Revolución. Este trabajo pretende analizar los recursos temáticos (ambigüedad de los protagonistas de los grandes-acontecimientos-que-cambian-la-historia-de-una-nación) y dramáticos (uso de los distintos niveles de representación teatral) con los que Legom ofrece su particular visión de la Historia.

Presidio y muerte de Don Guillén de Lampart

Estrenada en 2010 por la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana con el título *Lampart o de cómo colarse en la Historia*, la pieza trata de la figura de William Lamport o Guillén de Lampart o Guillermo Lombardo, estudiante y aventurero irlandés considerado por algunos precursor de la Independencia de México, y supone la mirada irónica y crítica del autor sobre las celebraciones del Bicentenario.

El protagonista de esta pieza es, efectivamente, un personaje histórico, cuya vida, sin embargo, parece sacada de un folletín por entregas. Nacido en Irlanda en 1615, William Lamport es nieto de un veterano de la batalla de Kinsale, que en-

frentó a una coalición hispano-irlandesa contra las tropas inglesas que ocupaban Irlanda. Lamport estudió en los jesuitas y franciscanos, donde adquirió las bases de una amplia cultura que luego amplió en Santiago de Compostela y El Escorial, España. Dejó, sin embargo, los estudios y se embarcó como corsario durante varios meses. La siguiente noticia lo sitúa como capitán de la Armada Española, donde llegó a ser consejero y espadachín del mismísimo duque de Olivares. Su aventura americana comienza en 1640, cuando llega a la Nueva España en la misma flota que el nuevo virrey Diego López de Pacheco, Marqués de Villena. A los pocos meses, el virrey, es acusado, a raíz de unos papeles dudosos, de conspirar con Portugal contra la corona española y es destituido por el recientemente beatificado obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza.

Es en este momento cuando Lamport entra en la Historia. Nuestro protagonista decide apartar del poder a Palafox, para lo que intenta conseguir el apoyo de indios, negros y desheredados y organiza una conspiración. Esta nunca se lleva a cabo porque es denunciado por un colaborador y acusado a la Inquisición por uso de peyote y prácticas de brujería. Condenado repetidamente por distintos delitos, pasa 17 años en la cárcel, en los cuales escribe inteligentes acusaciones contra el tribunal de la Inquisición –utilizando para su redacción los soportes y materiales más variopintos–, se escapa dos veces y distribuye sus libelos, resiste torturas, se declara hermanastro del rey... Finalmente, Guillén de Lamport muere en la hoguera en 1659.

Hasta aquí los datos más importantes de la vida de este aventurero. Sin embargo, la Historia es una selección de olvidos y recuerdos y, por ello, cabe preguntarse cuál es la imagen que han generado en la memoria mexicana la rebelión y consiguiente prisión de este irlandés en tierras americanas.

En 1872, el general Vicente Riva Palacio escribe la novela *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lamport, rey de México*, donde presenta, al estilo del *Conde de Montecristo*, a un Lamport preocupado por los más desfavorecidos, luchador contra la injusticia y precursor de la independencia. A pesar de que Luis González Obregón trató de deshacer esta imagen romántica de Lamport en su libro de 1908 *D. Guillén de Lamport: La Inquisición y la independencia en el siglo XVII* (Blanco, 2006: 18), lo cierto es que, en el marco de las celebraciones del centenario de la independencia, en 1910, se coloca una estatua de Lamport con la inscripción de “precursor principal de la independencia de México” en el interior de la Columna de la Independencia, sancionando así de forma definitiva su valor de héroe nacional¹.

En conclusión, respecto a este personaje tan particular, cabe preguntarse si su relevancia como figura precursora de la independencia es justificada o si se

¹ Otra rama –esta en el imaginario de la ficción y no en el de las figuras políticas– por la que se ha desarrollado la imagen aventurera de Lamport se abre en 1919, cuando el periodista neoyorquino Johnston McCulley escribe *La maldición de Capistrano*, inspirada en la novela de Riva, pero con el personaje del Zorro de protagonista. Fue adaptada por primera vez y producida con gran éxito para el cine por Douglas Fairbanks, si bien el número de versiones posteriores es enorme.

trataba de un loco visionario que buscaba su propio provecho al provocar una sublevación. Por una parte, parece claro que el apoyo que buscó en los desfavorecidos, con su llamamiento a negros e indios a levantarse, buscaba únicamente facilitarle el acceso al poder, y no partía de una preocupación por la situación de sus congéneres. Además, la deslegitimación de la soberanía española sobre sus numerosos territorios era una idea común en la época de Lampart, y no una visión del futuro México independiente. No obstante todo lo anterior, hay que destacar que la obsesión por el poder de la palabra escrita y de la opinión pública –que Lampart mostró durante sus años de prisión y que tanta importancia tiene en la obra que nos disponemos a analizar– son de una modernidad que otorgan cierta relevancia a la huella del aventurero irlandés (Blanco, 2006: 18).

Legom es un escritor al que se le viene aplicando la etiqueta de autor de teatro postdramático. Si bien esta caracterización no es aplicable al conjunto de su obra (Vázquez, en prensa), el texto de *Guillén de Lampart* reúne una serie de características que, efectivamente, lo imbrican en esta forma teatral, en la cual el drama –en cuanto representación de un conflicto más o menos abstracto encarnado en unos personajes que son representados en la escena por sus respectivos actores– deja de ser el fundamento del espectáculo teatral.

Hans-Thies Lehmann (2006: 86) menciona la falta de jerarquía en los signos teatrales como una de las características esenciales de este tipo de teatro. Este “nuevo orden” afecta sobre todo al papel del texto en el espectáculo, que deja de ser el punto de partida y fundamento de la representación y pasa a yuxtaponerse a los demás signos (visuales, sonoros, espaciales). El teatro postdramático parte de la idea de que la representación aprovecha simultáneamente varios textos (no solo lingüísticos), compuestos por signos de distinta naturaleza, que –sin que prevalezca uno sobre otro– establecen entre sí relaciones de complementariedad, redundancia, u oposición. En la pieza que aquí estudiamos, la ausencia absoluta de acotaciones –salvo el título de la pieza y un subtítulo que reza “Más o menos basado en los textos de Luis González Obregón y José Toribio Medina”²–, responden a esta tendencia postdramática, en la que el texto dramático se yuxtapone a los demás elementos de la representación, pero no los ordena *a priori* por medio de indicaciones referidas a la puesta en escena.

Otra de las características propias de este tipo de teatro señalada por Lehmann (2006: 86) que encontramos en esta pieza es la disociación entre voz y personaje. El texto de Legom está escrito en versículos, de forma que queda al albedrío de los responsables de la puesta en escena decidir cuántos de estos versículos serán proferidos por cada actor o actores, sin que exista un lazo predeterminado que ligue cada una de las réplicas a un personaje, y menos aún a un actor concreto. En el siguiente fragmento se aprecian los fenómenos mencionados:

Los funcionarios del Santo Oficio eran unos rateros bolsones
que se la pasaban todo el día en el chisme,

² Lo que en teoría del drama se conoce como acotaciones metadramáticas (García Barrientos, 2001: 50).

y encerrando a judíos portugueses para robarles sus pertenencias.
 Y cuando llegó Felipe Méndez a denunciar a Lampart
 vieron la oportunidad de quedar bien con el obispo Palafox.
 Que se los traía entre ojos.
 Y con el rey y con todos.
 Y aunque esos cuentos de independizar pueblos y levantar indios no eran precisamente asunto
 del Santo Oficio.
 Tomaron de pretexto el peyote que había consumido Lampart.
 Y lo mandaron a apresar.
 Según algunos autores, Guillermo Lampart se defendió bravamente contra más de diez solda-
 dos, pero al final fue apresado.
 Quietos, hijos de su ingrata madre. Atrás, que están ante la sangre más noble de Hibernia.
 Ríndete, somos más de diez.
 Por regla de honor no peleo contra menos. En guardia pinches jotos.
 Bueno, eso dicen unos autores.
 Los no muy confiables registros del Santo oficio indican que los guardias de la inquisición apre-
 saron a Lampart mientras éste se desayunaba un chocolatito.
 Lo llenaron de cadenas y lo refundieron en un calabozo (4 – 5)³.

La consecuencia derivada de estos fenómenos postdramáticos que más me in-
 teresa señalar es que se trata de un tipo de teatro que renuncia a crear una ilusión
 de realidad (realidad ficticia) porque se presenta como la realidad espectacular
 que es (realidad teatral); se aleja de la re-presentación e insiste en su carácter de
 proceso, de espectáculo presente en el aquí y ahora de actores y espectadores.
 Queda claro, por tanto, que no nos hallamos ante una reproducción documental
 de los hechos de la historia, sino que la vida de Lampart se muestra por mediación
 de una puesta en escena que narra –e interpreta– esa vida, subrayando la teatra-
 lidad de la comunicación que se lleva a cabo. De esta forma, se apunta a que no
 hay otra manera de enfrentarse a la Historia que mediante la interpretación de la
 misma. La Historia no es un objeto inmutable que hay que descubrir, sino una
 interpretación hecha por una subjetividad (en el teatro una intersubjetividad) que
 arroja tanta luz sobre el pasado como sobre el presente.

Ese Lampart que se somete a la interpretación de quienes participan en la ce-
 remonia teatral en torno a su vida es presentado, tanto por la voz narradora como
 por sus propias palabras, como un loco, enfermo de orgullo y ambición, capaz de
 aprovecharse de cualquiera para conseguir sus metas:

Y como Lampart se pretendía hermano bastardo del rey de España
 Tomó este mensaje como una premonición.
 Y se vio Lampart rodeado de pura real servidumbre.
 [...]
 Y el hermanito peyote le siguió diciendo más cosas a Lampart.
 Cosas de los indios.
 Cosas de los jodidos.
 Cosas de los que han abandonado.

³ En ambas piezas, cito por los originales “manuscritos” que me ha proporcionado amable-
 mente el autor. Las piezas, hasta donde yo sé, están inéditas.

Pero esas cosas, francamente, le valían madres a Lampart
 Que ya había oído lo que tenía que oír.
 Y el hermanito peyote lo sabía (2 – 3).

En cualquier caso, la compleja figura de Lampart se completa con la alabanza de su labor de escritor compulsivo –sus quejas cambian y hasta destruyen la Inquisición en México– y de su innegable valentía.

Más interés tienen, no obstante, aquellas escenas que ligan la historia del loco aventurero con la situación del México inmerso en las celebraciones del Bicentenario. No es en el contexto de la Nueva España en el que adquiere valor una escena como la siguiente –desasogante denuncia de los procedimientos policiales– sino en el de actores y público presentes en el espectáculo:

El señor Bartolomé Galdiano, secretario del Santo Oficio, certificó que usted no hizo en más de cuarenta ocasiones reverencia al crucifijo ni a los inquisidores cuando se presento en audiencia.

No lo recuerdo, perdón. Perdón.

No le estoy preguntando si lo recuerda, está certificado por el notario. ¿Y nos puede explicar por qué afirma usted que está mal que el Santo Oficio proceda en secreto y guardando el anonimato de los testigos, cuando es procedimiento común en tribunales civiles y eclesiásticos?

No puedo. No. No puedo (17).

Frente a la imagen de un Lampart idealista, encarnación de todas las virtudes que el Bicentenario ensalza, la escena en que el héroe es conducido al patíbulo es presentada de esta manera:

Y horas después, por fin, sin haber podido confesarlo, sacaron a Lampart para el cadalso.

La gente se arremolinaba para verlo a él y otros relajados famosos camino al suplicio.

Judío de mierda, quémelo.

No soy judío.

Yo sí.

Así que ibas a liberarnos de los españoles, marrano.

Así que nos ibas a hacer libres, baboso.

Y querías liberarnos a los esclavos.

Y darnos derechos a los indios, ay, pobrecito.

Sí, cómo no. Los mexicanos libres de la corona.

Libres para tomar nuestras decisiones.

Para poder llamarnos mexicanos.

Idiota.

Ya quémelo (19).

¿De quién está hablando esta pieza al pintar de esta manera la despedida del rebelde y el pueblo que pretendía liberar y gobernar? ¿Es la imagen del loco la que Legom pone ante nuestros ojos, para que reevaluemos su papel en la Historia, su lugar en los libros de texto, tal y como se espera de un drama histórico? Parece evidente que lo que se cuestiona aquí no es la actuación de un loco y las circunstancias que lo llevaron a actuar de tal o cual manera en una situación histórica determinada, sino la actitud de un pueblo que desprecia y denigra a quien da un

paso al frente y sale del adormecimiento general, un pueblo capaz –eso sí– de aceptar cien (y doscientos) años después estatuas que celebran al mismo loco, estatuas que contribuyen a prolongar el adormecimiento y la sumisión:

Lampart estaba loco.
 Totalmente loco.
 Tenía alucinaciones.
 Su intento de lucha independentista siempre fue absurdo y desproporcionado.
 Ni siquiera sus motivaciones eran del todo nobles.
 Buscaba el poder y abusó de todos los que en algún momento de su vida le dieron su confianza.
 Pero casi todo esto podría decirse de Hidalgo, Morelos, de Iturbide y Guerrero.
 Casi todo esto se podría decir, inclusive, de todos nosotros.
 Sí, como Lampart, y a diferencia de lo que somos día a día.
 Tuviéramos un sueño más alto que cumplir nuestra rutina.
 Y tuviéramos el valor de este irlandés.
 Pero no,
 No lo tenemos (20).

Presidio y muerte de Guillén de Lampart se presenta como una interpretación y cuestionamiento humorístico de uno de los héroes más controvertidos de la independencia mexicana. Esta interpretación, que se realiza desde la intersubjetividad del teatro y no viene impuesta por un manual de historia o un documental, muestra un héroe ridículo (como todos los de Legom) que, sin embargo, con su actitud desafiante y luchadora denuncia la pasividad del México actual.

Cayendo con Victoriano

Estrenada por el teatro El Granero en 2010, la segunda pieza de tema histórico escrita por Legom para el año del Bicentenario tiene por protagonista a uno de los grandes villanos del proceso conocido como Revolución mexicana: Victoriano Huerta. Héroe del gobierno de Madero tras vencer al rebelde Orozco, en 1913 se une a la conspiración de los porfiristas y el embajador estadounidense para derrocar a Madero, pero al final engaña incluso a los traidores y se queda para sí con el poder⁴. Una vez en el poder se convierte en un dictador: elimina todos los derechos, se alía a las élites porfiristas, disuelve el Congreso, militariza el país y se enemista con el recién elegido presidente de los EE.UU., Woodrow Wilson.

Como no podía ser de otra forma, también en esta ocasión la forma del texto dramático determina fuertemente la visión de la Historia que ofrece el espectáculo teatral. En *Cayendo con Victoriano* sí encontramos acotaciones nominales, así como una asociación entre cada personaje y el actor que lo encarna. La acción se presenta, sin embargo, narrada –mediada– por la mujer del encargado de negocios de los Estados Unidos en México durante la dictadura de Huerta, Edith

⁴ No pasa de lo anecdótico, pero no exento de interés, el hecho de que el comandante de las fuerzas maderistas que sufrió las artimañas de Huerta para tomar el Palacio Nacional fue Ángel Ortiz Monasterio, tatarabuelo del autor de esta pieza.

O'Saughnessy. Es decir, al contrario que en *Lampart*, aquí Legom elige una figura que en el imaginario histórico mexicano representa el villano, el vil traidor que se opone al gran proceso renovador revolucionario, pero ahora la presenta desde el punto de vista de una mujer que recuerda a un Huerta humano y cariñoso con su marido, el diplomático Nelson O'Saughnessy.

La escena en la que la narradora “revive” su despedida del dictador se sirve de una brillante metalepsis⁵ y sirve para mostrar un lado oculto del personaje histórico. De esta forma, el maniqueísmo propio de los libros de texto escolares se deshace y la Historia se problematiza:

EDITH: Pero apreciamos todo lo que ha hecho su excelencia para garantizar nuestra seguridad y la de nuestros connacionales. No sé si haya algo que podamos hacer por usted.

Él se me viendo durante unos instantes, con esa mirada penetrante e introvertida y me respondió:

HUERTA: Nada, señora. Déjeme hacer las cosas que me tocan. Tengo que quedarme aquí. Aún no es momento de huir. Nada, salvo la muerte, podría removerme ahora.

EDITH: Y ya no pude soportar más las lágrimas y muy estúpidamente le repliqué:

La muerte no es tan terrible.

HUERTA: Es la ley de la naturaleza, y todos nos atenemos a ella. Llegamos a este mundo bajo esa ley y según ella debemos irnos. Así en la cosa.

EDITH: Dijo esto totalmente tranquilo, reposado (23).

Al igual que sucedía en *Lampart*, el interés de esta pieza va más allá de “contar lo que aún no se ha dicho” (es decir, que el sanguinario Huerta podía tener modales de caballero). El teatro no está para reescribir la Historia, parece decir el autor. Lo importante de la forma en que Legom se acerca teatralmente a los hechos que el Bicentenario conmemora es el convencimiento de que el valor de la Historia reside en sus paralelismos con el presente, en los guiños y pellizcos que propina a la sociedad que recuerda los acontecimientos del pasado. Huerta es una figura deplorable en el panteón de personalidades del siglo XX, sí, pero no se trata únicamente de una estatua inerte o de un relato cerrado por el que ya no hay que preocuparse. La dictadura de Huerta está viva en el México que conmemora cien años de revolución, si uno sabe “leerla” correctamente. La siguiente escena se sirve de nuevo de una especie de metalepsis, pero el elemento que interfiere ahora en la ficción de Huerta y su amigo norteamericano no es la narración de Edith, sino la alusión a un referente que no es el contemporáneo de los personajes, sino de los actores y espectadores:

HUERTA: Me critican por militarizar México. De qué manera tengo que decirles, a ti, a tu gobierno, que estoy intentando hacer la paz en el país.

NELSON: Tal vez haya otros argumentos que la violencia.

HUERTA: Ah, sí, como cuáles.

NELSON: En Washington piensan que usted es un tipo hábil y capaz, pero que no entiende otro argumento que la violencia.

HUERTA: Sí, pues, cuáles otros se te ocurren.

⁵ Irrupción de un nivel de la ficción –la narración ficticia de Edith– en el nivel de ficción al que sirve de marco –la historia de la caída de Huerta–. Véase García Barrientos (2001: 237).

NELSON: Insistir más en el diálogo.

HUERTA: Nelson, yo agarré este país en medio de una guerra. Los que me atacan no son señoritas de coctel de embajada.

NELSON: Gracias.

HUERTA: Me atacan delincuentes, asesinos que fusilan a mis soldados de a cuatro en fondo para ahorrar parque. Qué respuesta quieres que les dé.

NELSON: Violencia genera violencia.

HUERTA: Violencia mata violencia. No van a pasar cien años cuando llegue de nuevo a la presidencia alguien con la credibilidad disminuida y se invente una puta guerra, ojo, se invente lo que yo recibí, va a echar el ejército a la calle, éste va a hacer peores desmanes que los delincuentes y muy pocos le van a recriminar sus actos. ¿Nelson?

NELSON: Perdón, no sé por qué me llegó de repente la imagen de un chaparrito pelón de lentes vestido de soldadito.

HUERTA: Nostalgia del porvenir. Así pasa. Estoy militarizando el país no porque yo solo entienda la violencia como argumento, sino porque peleo contra delincuentes que, ellos sí, solo tienen el argumento de la violencia. (16).

Al igual que la pieza anterior, en *Cayendo con Victoriano* aborda Legom un tema íntimamente ligado con el Bicentenario y, mediante técnicas dramáticas que se oponen a la mera reproducción documental o a la mecánica revisión de unos hechos que repiten los manuales de Historia, ofrece una visión de los protagonistas que implica directamente al espectador. El público, de esta manera, se ve obligado a aceptar que la dictadura de Huerta y el clima de violencia que imperaba en México hace cien años no es solamente algo que se encuentra en los libros y en los documentos, sino una situación similar a la actual, con el país inmerso en una guerra utilizada por el dirigente como argumento para justificar su poder⁶.

Conclusiones

¿Cómo contar (representar) lo que aún no se ha dicho? Legom muestra en escena una Historia sin héroes ni villanos y destruye así alguno de los fantasmas de la Historia a que alude Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (Paz, 2001: 87). Los locos egoístas tienen ideales y los traidores sangrientos profunda amabilidad. Es decir, la Historia es algo distinto que sus personajes, amados o denostados, inmortalizados en estatuas o vilipendiados en todas las escuelas; la Historia no es más que lo que significa para el ciudadano de hoy.

Para colmo, con gran paradoja de dramaturgo, Legom renuncia a la objetividad que se supone característica del género dramático y no nos muestra los hechos, sino que nos obliga a juzgar el punto de vista desde el que se narran. En el caso de *Lampart*, el texto dramático se presenta yuxtapuesto a los demás signos de la representación, de forma que incluso la instancia del personaje se ve alterada. Ya no hay un actor que representa a un personaje, sino un elenco que transmite

⁶ Al tema de la guerra contra el narcotráfico está dedicada otra pieza reciente de Legom, *Mi querido capitán*, de 2010, en la cual se satiriza la corrupción y la brutalidad que dominan el conflicto por encima de cualquier finalidad justificable.

unas impresiones de la figura de Lampart en un espectáculo en el que el drama no ocupa el puesto superior en la jerarquía de signos, puesto que de lo que se trata es de potenciar una intersubjetividad que otorgue un sentido a las celebraciones del Bicentenario, frente a cualquier intento de mimesis teatral de la historia que –al fin y al cabo– adolecería de la misma inercia creadora de mitos que tienen las estatuas.

En el caso de Huerta, al ser un personaje de la Historia mucho más conocido que Lampart, el autor utiliza un personaje narrador que, prácticamente, solo conoce la cara amable del dictador, y así se evita que el público imponga sobre él la mirada aprendida ya desde la educación primaria. De esta manera, Victoriano Huerta deja de ser una figura que se describe de memoria utilizando todo género de epítetos reprobatorios y pasa a ser un presidente vivo, un hombre que se hizo con el poder a través de maniobras de legitimidad dudosa y que fundamenta su mandato en una espiral de violencia que no parece tener fin. El Bicentenario, en el teatro de Legom, se utiliza una vez más para hablar al espectador actual de su sociedad contemporánea, y no para esconder esta sociedad tras los fastos de celebraciones autocomplacientes.

En estas dos incursiones en el teatro histórico, Legom parece dejar atrás la máxima del primer gran dramaturgo mexicano que se dedicó sistemáticamente a analizar la historia de su país sobre las tablas, Rodolfo Usigli (1996: 774): “El teatro no es historia. Una pieza histórica, si es buena, puede ser una lección de historia”. Lo que Legom pretende, precisamente, no es dar una lección de historia. Antes al contrario, estas dos piezas aspiran a modificar la actitud hacia la Historia, como si dijeran que el Bicentenario no es una celebración del pasado, sino una interrogación sobre el presente.

Bibliografía

- BLANCO, José Joaquín. *Veinte aventuras de la literatura mexicana*. México: CONACULTA, 2006.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.
- GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO, Luis Enrique. *Presidio y muerte de Don Guillén de Lampart*. [manuscrito], 2009.
- GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO, Luis Enrique. *Cayendo con Victoriano*. [manuscrito], 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres: Routledge, 2006 (Traducción del original alemán *Postdramatisches Theater*: Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001, por Karen Jürs-Munby).
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 2001.
- USIGLI, Rodolfo. *Obras completa*. México: FCE, 1996.
- VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel. Claves de la dramaturgia de Legom. In *Análisis de la dramaturgia mexicana actual*. Dir. José Luis GARCÍA BARRIENTOS. México: Paso de Gato, en prensa.

Abstract and key words

This paper introduces two recent plays by Mexican playwright Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio: *Presidio y muerte de Don Guillén de Lampart* and *Cayendo con Victoriano*. Both of them deal with the significant processes of Mexican history which were widely commemorated during the year 2010: the independence from Spain and the Revolution. The aim of this article is to show how, thanks to certain postdramatic and narrative aspects of the texts, both main characters –a hero (Lampart) and a villain (Huertas)– are presented in a very less “black and white” way than traditionally, and, even more important, how this theatre claims that the importance of history resides in the reflexion that produces on today’s audience.

Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio; Bicentenary; postdramatic theatre; narrative theatre; historical drama; Guillén de Lampart; Victoriano Huertas