



Yolanda Iris Casco Gelphi, 31 años

Julio César D'Elía Pallares, 31 años

Autor: Pablo Bielli Rovés

Título: Amor Latente

Técnica mixta, Stencil, papel y acrílico, sobre lienzo. 80 x 100 (2020)

«La obra habla del amor y la lucha reflejada en los muros de la ciudad. Carlos nace en el interior de ese amor, el cual es suplantado y por tanto se torna ajeno, aunque logra sobrevivirlo. El tiempo pasó, y la lucha de varios le permitió reencontrarse con parte de la historia de aquel amor original.

En mi reinterpretación de esta historia, trabajé el lienzo con la superposición de trozos de afiches de varios muros de Montevideo, restos de pintura, papel y finas capas de revoque arrancado con los afiches.

El desafío sigue abierto; aún hoy seguimos buscando una respuesta.»

LAS PEORES, DE GABRIELA YNCLÁN: ENTRE EL TEATRO DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN¹

LAS PEORES OF GABRIELA YNCLÁN:
BETWEEN DOCUMENTARY THEATER AND FICTION

LAS PEORES, DE GABRIELA YNCLÁN:
ENTRE O TEATRO DOCUMENTADO E A FICÇÃO

Carlos Gutiérrez Bracho

Universidad Veracruzana. cargutierrez@uv.mx

Recibido: 09/04/2023 | Aceptado: 01/06/2023

DOI 10.59999/7.1.4

1 Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación realizado desde el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA), de la Universidad Veracruzana, que lleva por título «Teatralidades de la infamia y la ausencia: historias vivas, cuerpos desaparecidos». Agradecimientos a Lus de Pessôa por sus aportes a este texto.

Resumen: Las artes escénicas son, para algunos artistas, un espacio para recuperar historias, para indagar, en documentos históricos y biografías, verdades que no quieren ser dichas por los gobiernos y que no se pierdan en nuestras memorias. Una de esas voces es la de la dramaturga Gabriela Yncán (Premio Juan Ruiz de Alarcón 2021). Su obra *Las peores* trata de dos tipos de invisibilización y luchas frecuentes en México: la de las mujeres, por ser mujeres, y la de los desaparecidos políticos, aquellos que han sido silenciados por tener un discurso contestatario a los regímenes despóticos. El presente artículo hace una revisión comparada de este texto teatral con la investigación académica que le da origen para traer al presente la historia de las que se cree son las primeras mujeres que sufrieron desaparición forzada en este país, durante el régimen de Agustín de Iturbide.

Palabras clave: personas desaparecidas; teatro documental; México

Abstract: Performance arts are, for some artists, a space recovering historical stories searching in historical documents and real biographies that resist to become official dictum from governments and being by that lost for our memory. One of those artists is Gabriela Yncán (Juan Ruiz de Alarcón prize 2021). Her play *Las peores* shows two instances of making invisible people and struggles to challenge it: the invisibilization of women for being women and of the political missing people, those who have been silenced due their discourse against despotic regimes. This article analyzes this play, which came from an academic research to make present this story of whom has been thought to be the first women forced to disappear in México, in the government of Agustín de Iturbide.

Keywords: missing people; documentary theater; Mexico.

Resumo: As artes cênicas são para alguns artistas, um espaço para recuperar histórias, para rever em documentos históricos e biografias verdades que os governos não querem que sejam ditas e que não se perdem em nossas memorias. Uma dessas vozes é a da dramaturga Gabriela Yncán (Prêmio Juan Ruiz de Alarcón 2021). Sua obra *Las peores* trata de dois tipos de invisibilidade e lutas frequentes no México: a das mulheres, por serem mulheres, e a dos desaparecidos políticos, aqueles que foram silenciados por ter um discurso contrário ao dos regimes despóticos. O presente artigo faz uma revisão comparativa deste texto teatral que parte de uma investigação acadêmica, para trazer ao presente a história das primeiras mulheres, que se crê, desaparecidas neste país, durante o regime de Agustín de Iturbide.

Palavras chave: pessoas desaparecidas; teatro documental; México.

En octubre de 1814, se promulgó en México la Constitución de Apatzingán, que contenía muchas de las ideas que promovió el caudillo independentista mexicano, militar y sacerdote José María Morelos y Pavón; entre ellas, la igualdad ante la ley, el respeto a la libertad, la protección de los pobres y la justa repartición de los bienes, entre otros derechos. Además, es considerada el antecedente inmediato de la primera Carta Magna de México. Nunca entró en vigor, pero sirvió para sentar las bases de lo que hoy es el Estado mexicano (Secretaría de la Defensa Nacional, 2021). Se trata de uno de los acontecimientos más relevantes en la historia de esta nación, el cual ha sido altamente significativo para la construcción de la ideología oficial.

En contraste, al mes siguiente de ese año, al menos unas trescientas mujeres de Pénjamo, Guanajuato, fueron aprehendidas por las tropas del Bajío, bajo las órdenes del coronel Agustín de Iturbide, comandante de dicho ejército y segundo del Ejército del Norte. Junto con sus hijos, fueron llevadas a casas de recogidas de Guanajuato y de Irapuato,² donde estuvieron presas por un período mayor a dos años y luego liberadas en 1817 por instrucciones del virrey Juan Ruiz de Apodaca. Según documenta María José Garrido Asperó (2003), en una investigación académica titulada «Entre hombres te veas: las mujeres de Pénjamo y la revolución de independencia», legalmente se desconoce por qué razón las mantuvieron privadas de su libertad, debido a que a ninguna «se le acusó ni se le informó causa» (p. 170).

En su ensayo, la investigadora del Instituto de Investigaciones José María Luis Mora documenta cómo estas mujeres de Pénjamo y de la hacienda de Barajas, Guanajuato, fueron aprehendidas, los días 29 y 30 de noviembre de 1814. Fueron encarceladas poco más de dos años. En aquella época, hubo varios casos —y están documentados, señala Garrido— de mujeres a las que durante la guerra de independencia se les acusó de infidencia (violar la confianza y la fe debida a otros, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

Contrario a los preceptos de la Constitución de Apatzingán, Garrido Asperó (2003) señala que la verdadera razón de la detención de todas estas mujeres que participaron por la causa insurgente se mantuvo de manera velada durante años, ya que «la autoridad» las calificaba de prostitutas. Con ello, se desprestigiaba «su conducta» y se les negaba «existencia política pues sus acciones fueron valoradas en términos morales y no atendiendo a su preferencia política» (p. 172). De alguna forma, infiere que se trató de presas políticas, porque hay registros de casos de mujeres a quienes durante la Guerra de Independencia «se les juzgó y sentenció a ser ejecutadas, encarceladas, deportadas y privadas de sus propiedades» bajo el cargo de haber realizado actividades consideradas «rebeldes», como «seducción de la tropa, contrabando de mensajes y armas, espionaje, conspiración, abastecimiento económico», entre otras. También

2 Las Casas de Recogidas o de Recogimiento existían en México a principios del siglo XIX con el fin de encerrar en ellas a mujeres con fines disciplinarios y correctivos.

se les acusaba de «ser soldadas, guiar a los rebeldes por los caminos, desempeñarse como enfermeras en los improvisados hospitales insurgentes, llevar agua a los soldados y enterrar a los muertos» (p. 170).

En su escrito, la investigadora señala que las historias de estas mujeres fueron desconocidas hasta la década de 1970, cuando «a la luz de la historiografía feminista» se empezaron a analizar sus biografías despojándolas de cualquier «tono heroico y romántico», como había sido hasta entonces, cuando se buscaba resaltar, simplemente, la figura de «grandes heroínas» (Garrido Asperó, 2003, p. 170).³ A partir de ese momento, se ha tratado «de demostrar que la participación de las mujeres fue complementaria e igualmente valiosa para el esfuerzo bélico y que la guerra modificó el comportamiento político de las mujeres» (2003, p. 170).

La investigación académica realizada por Garrido Asperó es el documento que la dramaturga mexicana Gabriela Ynclán (premio nacional de dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2021) tomó como fundamento para escribir una obra de teatro titulada *Las peores*. El texto, más que ser una dramaturgia que se apegue de manera fiel a la historia del siglo XIX registrada por Garrido, reinterpreta el pasaje histórico de las mujeres arrestadas y desaparecidas. Así, se convierte en un nuevo documento abierto a nuevas interpretaciones y la memoria, porque evoca la condición que vivieron las mujeres de Pénjamo y, a su vez, da cuenta de una práctica política común en México y algunos países latinoamericanos: la desaparición forzada; es decir, «un mecanismo institucionalizado desde el poder para privar a una persona de su libertad, ocultarla y negar cualquier información sobre su paradero» (Chale-Cervantes, 2018). Así, este artículo hace una revisión comparada de ambos textos con la finalidad de cuestionar, por un lado, la idea de «teatro documental», como un teatro que debería responder fielmente a los acontecimientos históricos y, por otro, para identificar cómo desde el teatro se puede hacer ficción de hechos históricos sin tener que ser fieles a la rigurosidad de la academia y, aun así, lograr un espacio de diálogo entre el acontecimiento pasado y el tiempo presente.

En un primer acercamiento, podría decirse que la obra teatral de Ynclán corresponde al género llamado *teatro documental*, principalmente porque parte de una investigación académica. En su *Diccionario del Teatro*, Patrice Pavis (1996) define a este tipo de dramaturgia como «teatro documento», es decir, un tipo de expresión heredera del drama histórico, en el que se emplean «documentos y fuentes auténticas» (p. 451), y que se opone a un teatro «de pura ficción», por considerarlo «demasiado idealista y apolítico» (p. 451). Eileen Doll (2008), por su parte, señala que el «teatro documental» o «teatro documento» —lo llama de las dos maneras— emplea

3 La historia se ha encargado de encumbrar las figuras de Josefa Ortiz de Domínguez y de Leona Vicario como emblema de la participación femenina en la lucha independentista mexicana. Se ha tratado, sin duda, de una participación relevante, según se ha venido narrando de manera oficial hasta nuestros días, pero ha nulificado la participación de miles de mujeres más, como deja ver el estudio publicado por María José Garrido Asperó y otros investigadores más.

«materiales auténticos para introducir al público más directamente en una situación histórica reciente» (p. 65). Además, advierte que tiene un peligro, el cual «consiste en su falta de creación estética, algo que no será un problema si solo es un recurso más entre las varias herramientas del dramaturgo» (p. 66).

En el teatro documental, sin embargo, la realidad y la ficción «se desdibujan». Los creadores van tras «una búsqueda constante de certezas» (Sabugal Paz, 2010, p. 112). En este sentido, lo documental «es un recurso» que cambia la relación que el espectador tiene con la ficción, ya que la «avala» como verdadera en el momento en que es consciente de que dicha ficción fue creada a partir de una fuente verdadera (p. 128). Es decir que, desde un punto de vista, el teatro documental adquiere el papel de «certificación» y «validación» de que el «espectáculo» es “verdadero”» (p. 127).

En un texto titulado «El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana», Arno Gimber (2016), realiza una panorámica sobre los orígenes de este teatro. De acuerdo con sus notas, es posible encontrar sus inicios en 1833, en Alemania, en *La muerte de Dantón* de Georg Büchner, quien «insertó fragmentos textuales de discursos de Maximilien Robespierre ante la Asamblea Nacional Francesa, o sea, material auténtico no ficticio». No obstante, es a Erwin Piscator a quien se reconoce como «el fundador del teatro documento», también en Alemania (p. 20).

Peter Weiss (2017) nombra «teatro documento» a diferentes formas que había adoptado «el teatro realista de nuestro tiempo», que abarca —según sus apuntes— desde el movimiento del Proletkult y el Agitprop, hasta los trabajos escénicos de Piscator —que llama «experimentos»— y «las piezas didácticas» de Bertolt Brecht. Ante la enorme variedad de propuestas escénicas, que incluyen el denominado teatro político, el teatro de protesta, el antiteatro, entre otras, Weiss decide simplificarlas en el genérico «teatro documento» —que se ocupa «de la documentación de un tema»—, debido a que encuentra la «dificultad de hallar una clasificación para las variadas formas con que se expresa esta dramática» (p. 2). Sin embargo, reconoce una función importante para la vida pública del teatro documento: «la crítica de grado diverso», en donde se exhibe el encubrimiento de la verdad por parte de los medios de comunicación, los falsamientos de la realidad y los engaños históricos (p. 2).

Weiss (2017) es tajante a la hora de definir el teatro documento. Para él se trata simplemente «un teatro de información» o un «producto artístico», el cual tiene como base esencial documentos diversos, como expedientes, balances, declaraciones de gobierno, entrevistas, reportajes periodísticos, fotografías, etcétera. No permite, desde su análisis, ningún tipo de invención. Es decir, se trata de un teatro que renuncia a la ficción, porque «se sirve de

material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma» (p. 2). Así, la labor de los artistas escénicos es ordenar el «material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes» y seleccionar fragmentos de información que «se ajustan a la realidad», siempre desde la visión del artista escénico. Sin embargo, reconoce que este teatro «no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de la realidad, arrancado de la continuidad viva» (p. 3).

En México, sobre todo durante la segunda mitad del siglo xx, a quien más se ha relacionado con el teatro documental es al dramaturgo Vicente Leñero, quien «utilizó las teorías del teatro documental alemán de la década de 1960, sobre todo de Peter Weiss, al escribir *Pueblo rechazado* (1968), *Los albañiles* (1969), *Compañero* (1970) y *El juicio* (1972)» (Villegas, 2005, pp. 196-197). En sus obras se manifiesta claramente la influencia del teatro documental «mediante la demostración de datos verídicos que seleccionó y amalgamó con el fin de desarrollar temas sociales y políticos y crear mundos con un sentido estético» p. 196). Es importante señalar que Leñero, además de dramaturgo, era periodista, un aspecto que influyó fuertemente en la construcción de sus textos teatrales. En esta misma línea también puede ubicarse al dramaturgo Jorge Ibargüengoitia, con textos como *El atentado* (1962) y *La conspiración vendida* (1969), entre otras; más recientemente, destaca el trabajo de Flavio González Melo —*Lanscurain o la brevedad del poder; 1822, el año en que fuimos imperio, y Trotsky. El hombre de la encrucijada* (2022)—, así como el de Alejandro Román —*Los fusilamientos*—.

Manuel Gómez García (1998), en su *Diccionario Akal de Teatro*, ubica al «teatro documental», como un tipo de teatro «didáctico» que utiliza de manera directa, ya sea «en el proceso de escritura o de puesta en escena, elementos, materiales o fuentes históricas» que deben ser «estructuradas adecuadamente» (p. 810). Para él, ese teatro surgió en la década de 1960, en Alemania. Y son figuras paradigmáticas Hochhuth, Kipphardt, Weiss y Dorst.

Pavis (1996) define como didáctico todo aquel teatro que tenga la pretensión de «instruir a su público, invitándole a reflexionar sobre un problema, a comprender una situación o a adoptar una determinada actitud moral o política» (p. 450). Este teatro «tiene una mala prensa» debido que con frecuencia y «con excesiva precipitación» se le vincula con lecciones «de catecismo o de marxismo y se considera que trata al público como si fuese un niño, en vez de obligarle a “buscar la salida”» (p. 450). Darío Fo no coincide en que el teatro documental deba ofrecer «una lección didáctica», ya que considera que debe ser un «espectáculo escénico» (Oliva Bernal, 2004, p. 113).

Este breve recorrido a través de diversas voces que hacen referencia al «teatro documental» evidencia que no existe un consenso que permita definirlo con absoluta precisión. Como

se puede apreciar, la primera propuesta, que lo relaciona con un teatro que solo parte directamente de documentos u otras fuentes de información documentales e, incluso, confiables, se ve rebasada cuando se empiezan a plantear preguntas como dónde queda la ficción, qué papel juega la creatividad o cómo se puede hablar de objetividad si se está construyendo un espectáculo escénico (aunque este parta de un documento real), como lo describe Fo. La gran interrogante en muchos trabajos teóricos es si creatividad y ficción realmente pueden tener cabida en este teatro o el dramaturgo debe responder de manera fiel a la fuente original.

Desde una perspectiva, incluso reduccionista, el teatro documental debería tener una función divulgativa, en la que se pretendería alcanzar la información contenida en la fuente original a un público determinado e introducirlo en el tema. El dramaturgo estaría adoptando un papel de traductor de la información para presentarla de manera ordenada y atractiva para que el público pueda tener noticia de ella. Sin embargo, en un intento por encontrar cuál es la materia propia del teatro documental y llevarlo a un plano distinto al de mera transmisión de conocimientos, hay quien encuentra que este tiene la oportunidad de ir más allá de lo que se conoce sobre determinado acontecimiento y mostrar aquello que no resulta evidente a la mirada de cualquier persona. Así, este teatro

... encuentra en el testimonio, en las huellas, en los indicios y en los documentos —que no han sido construidos ni convertidos en momentos— el material que permite acceder al plano real de aquello que no ha ingresado en los marcos de visibilidad, que hace parte de huecos históricos y, por tanto, puede irrumpir en el acontecimiento teatral para evidenciarle al espectador-agente los vestigios de esas historias ocultadas (Acosta Sierra, 2019, p. 278).

Otra forma de entenderlo la propone el investigador colombiano Gilberto Martínez (2012), quien reconoce al documento como punto de partida para la construcción del texto dramático, donde tal documento únicamente «sirve siempre y cuando sea la referencia científica, para dar el salto y caer en el campo en donde realmente debe moverse el arte teatral: el poético» (p. 114). Al introducir el aspecto poético en la construcción del texto dramático basado en una fuente documental, Martínez deja abierto el espacio para que el dramaturgo no necesariamente tenga que apegarse de manera rigurosa a la información que contiene dicho documento, sino que pueda intervenirla de forma creativa. De esta manera, el texto dramático transita entre la realidad y la ficción, donde ni la pretendida realidad corresponde fielmente a la verdad que podría significar la presencia de la fuente original, ni la ficción es producto de la mera invención del artista escénico. Desde esta óptica, en la dramaturgia que parte de una fuente documental, realidad y ficción pueden mantener una relación dialógica que es trasladada tanto a los propios artistas escénicos como a su público.

Para Jerónimo López Mozo (2017), en el teatro, tanto documento como ficción pueden ser compatibles y «tal maridaje permite que el autor no se limite a ordenar y dar forma dramática a los materiales seleccionados previamente, sino que pueda expresar sus puntos de vista» (p. 26-27). En estas propuestas escénicas no hay lugar para hablar de «manipulación de la verdad»; recomienda, entonces, confiar «en la honestidad» del dramaturgo (p. 27). Sin embargo, se pregunta si la «objetividad» que los historiadores exigen al ejercicio de la información e interpretación de los documentos históricos es válida también para los dramaturgos: «¿No le[s] está permitido hacer una lectura interesada de los materiales que usa[n], lo que incluye, por ejemplo, seleccionar los que mejor sirven a su discurso?» (p. 27). La respuesta sería que no solo no es posible esperar una rigurosidad académica en una construcción escénica que parte de una fuente documental, sino que es incluso exigible que el dramaturgo vaya más allá de la información que ese documento proporciona. Incluso, desde el propio ejercicio de *poetización*, mostrar posibilidades discursivas que la fuente documental no contiene. Pero, se debe tener claro que el artista escénico sí está obligado a pasar del dato a la construcción escénica creativa; en dicho paso, lo que queda en entredicho es, justamente, la rigurosidad académica.

Alaciel Molas González (2020), en *El problema del acontecer escénico teatral*, ubica en primer plano la construcción dramática, en el teatro documental. Para ella, en este «se trae al presente» un evento traumático y en ocasiones en esta actividad escénica participan no-actores. Al hablar de «evento traumático», pone, en el centro de la experiencia escénica, un elemento que es fundamental en la construcción dramática: el conflicto. Esta manera de entender el teatro documental exigiría, al dramaturgo, encontrar, en la fuente documental, elementos que le permitan crear escenas climáticas propias de una construcción dramática aristotélica y entrar en el terreno del espectáculo escénico que defiende Fo.

En *Las peores*, Ynclán toma como fuente documental válida un trabajo de investigación avalado por la academia —el de Garrido Asperó (2003)—; así, transita del documento académico-histórico a la construcción dramática. Interviene la historia que plantea la historiadora. No busca ser absolutamente fiel al acontecimiento investigado, sino que lo reinterpreta y recrea para ofrecer su propia visión en un tipo de teatro documental que presenta diálogos, situaciones y testimonios ficcionalizados —es decir, contruidos desde la creatividad de la dramaturga—, no con el fin de que solo conozcamos el acontecimiento verdadero que investigó Garrido Asperó, sino que, a partir de que tengamos noticia de este, también podamos apreciar su propia construcción de personajes, mismos que en la fuente documental solo aparecen mencionados en un listado de nombres, pero que en el texto de Ynclán es posible conocer sus pensamientos, sus luchas y sufrimientos, aunque estos sean

producto de un ejercicio ficcional. Hay, pues, en este texto, una labor primordialmente de construcción dramática, pero que remite en forma constante a la fuente académica. Por ejemplo, en el texto de Garrido Asperó no es posible encontrar datos biográficos detallados sobre las mujeres que Ynclán presenta en escena, por lo que la dramaturga construye sus testimonios. Es por ello que esta obra de teatro ofrece un ejercicio sí documental —como punto de partida—, pero apuesta por la elaboración dramática de las historias de las protagonistas, quienes narran en primera persona sus experiencias. De ahí que, aunque parezca un oxímoron, este sea un teatro documental y testimonial ficcionalizado.

La dramaturga peruana Mariana de Althaus (2018) considera que toda obra documental es política «porque convoca la contradicción, lo que socava nuestros prejuicios, lo que pone a prueba nuestra moral» y que lo testimonial en el teatro es «tremendamente político», debido a que «pone en escena aquello que está confinado a lo privado, a lo oculto, a lo censurado, a lo incómodo» (p. 18). Para esta autora, el teatro testimonial se vuelve subversivo y sanador, «porque, aun cuando lo que se cuenta es terrible, es el relato de una victoria» (p. 18). Se refiere, principalmente, al autotestimonio, cuando es el artista escénico quien cuenta su propia historia, aunque esto también es claro en el texto de Ynclán, donde lo que vemos es la visión propia de dos mujeres presas. De Althaus, sin embargo, explica que «hay teatro documental que no es testimonial, y viceversa» y que ambos tienen un origen político. Además, explica que ambas formas teatrales surgieron en el siglo xx con la intención de «dar visibilidad a las voces silenciadas de la Historia» (p. 18). En este último punto confluyen tanto el trabajo de Garrido Asperó como el de Ynclán, ya que ambos tienen como objetivo fundamental dar noticia de las historias desconocidas e, incluso, ocultadas, de las mujeres de Pénjamo. Esta labor tiene como contexto el hecho de que México, hoy, sea tierra de desaparecidos, de personas que cada día son borradas de su existencia y pierden su identidad para engrosar las estadísticas oficiales. Es un sitio donde las historias, las motivaciones, los deseos, los dolores... la vida, pues... quedan desdibujadas frente al concierto de fosas clandestinas, cadáveres envueltos en bolsas y funcionarios en turno que no empatizan con las preocupaciones, la rabia y el miedo de una sociedad que no atina a saber el porqué de esta situación.

En este sentido, no solo Gabriela Ynclán, sino muchos artistas escénicos han encontrado, en las artes escénicas, un espacio para hablar, para contestarle al gobierno, para hacerle frente a la frialdad de los partes oficiales, para buscar respuestas creíbles, para recuperar esas historias, para hurgar en documentos y biografías las verdades que no quieren ser enunciadas y que no se pierdan en nuestras memorias. En diferentes escenarios y propuestas escénicas, actores, directores y autores prestan sus palabras, su cuerpo y su voz para traer al presente al ausente. Al que ha sido brutalmente arrancado de su existencia.

Ynclán es una de las voces que se suma a esta línea de textos dramáticos. En su repertorio hay obras en las que habla de quienes han sido históricamente violentadas y silenciadas: las mujeres mexicanas. Una de estas es *Tiempo de miedo*, donde cuenta «la historia de dos mujeres que de niñas fueron vendidas por sus padres a un hombre casado para llevarlas a vivir a su casa con su esposa y hacer “uso de ellas”» (Leñero Franco, 2021). En *Ese diablo de la mina* y *Podrías llamarte Antígona*, ofrece un discurso contraoficial sobre las malas condiciones laborales que viven los trabajadores de las minas de carbón en el norte mexicano y resalta el papel que han tenido las mujeres por denunciar y exhibir las relaciones de contubernio y corrupción entre los empresarios del carbón, quienes han sido los principales responsables de que en esa región, a lo largo de los años, hayan fallecido cientos de mineros y muchos hayan quedado en condición de discapacidad e incluso de desaparición debido a graves incidentes bajo la tierra.

Es así como, en su teatro, Ynclán muestra los miedos, dudas y fortalezas de las mujeres violentadas. *Las peores* trata, precisamente, de dos tipos de invisibilización y luchas frecuentes de este país: la de las mujeres, por el simple hecho de ser mujeres, y la de los desaparecidos políticos, aquellos silenciados por tener un discurso contestatario a regímenes despóticos. En palabras de la dramaturga y crítica teatral Estela Leñero Franco (2021), este texto «retoma la historia de México para resaltar la participación de dos mujeres de clase baja que durante la Independencia fueron correo, espías y activistas del movimiento independentista, pero que, encarceladas y olvidadas por muchos años, vivieron en las peores condiciones».

Las peores está escrita en un solo acto, cuya acción dramática ocurre al interior de una celda, en una prisión para mujeres. La fecha es julio de 1817. Los personajes centrales son Francisca y María. Ynclán trabaja en dos planos dramáticos. Uno, el que muestra la relación de ambas mujeres en la prisión; otro, onírico, en el que se ve la sombra amenazante de Agustín de Iturbide. En la historia que da origen a la obra de Ynclán, entre las mujeres detenidas había, precisamente, dos que fueron acusadas de mantener comunicación con los rebeldes desde la cárcel. Se llamaban Francisca Uribe y María Bribiesca, nombres que no fueron modificados en el texto dramático de Ynclán y quienes —de acuerdo con la investigación de Garrido Asperó— opinaban, desde la prisión, sobre los insurgentes y rubricaron las cartas que todas las mujeres enviaron a diferentes autoridades, en donde solicitaban su libertad. Se cree que fueron asesoradas por un cura llamado Antonio Labarrieta. Ellas fueron conocidas, en la vida real, como «las peores» (Garrido Asperó, 2003, p. 179), calificativo que Gabriela Ynclán utiliza para dar título a su obra.

En los personajes Francisca y María presentados por Ynclán se ven las huellas de la tortura. Han sido arrestadas y aisladas en esa cárcel por haber apoyado a los rebeldes al régimen. Son víctimas de desaparición forzada, un acto en el que participa el Estado y que busca tener

efectos amenazantes no solo en las personas que son desaparecidas y sus familias, sino en la sociedad entera.

Se ha documentado que la técnica de desaparecer personas y dejar a sus familias en la incertidumbre sobre su destino adquirió el nombre de «desaparición forzada» durante la Segunda Guerra Mundial, a partir de una orden llamada «Nacht und Nebel» o «Noche y niebla» —inspirada en una obra de Richard Wagner— que el general Wilhelm Keitel dio para destruir las redes de la resistencia de algunos países europeos. Ese mandato tenía la intención de infundir terror a través de la incertidumbre y, por ello, tiempo después, Keitel y otros nazis fueron acusados y condenados en Nuremberg. «Según los ideólogos del nazismo, el decreto tenía una especial importancia, pues implicaba una “innovación básica” del Estado: la organización de un sistema de desapariciones forzadas. Una característica fundamental de la directiva es que permitía la aplicación secreta de la pena sin dejar testimonio o pruebas sobre las circunstancias y término de esta» (Ainz Galende, 2020, p. 80).

La historia que recupera Gabriela Ynclán (2010), muestra que la desaparición forzada —aunque no se le conocía entonces con ese nombre— es más antigua que la «Nacht und Nebel», cuando menos en México. Las protagonistas son dos mujeres que viven en un espacio liminal, una especie de calabozo. Un sitio donde suelen estar los considerados más peligrosos para la sociedad... o para las instituciones que pretenden gobernarla. Y ellas, Francisca y María, son las abandonadas, las tres veces violentadas por el sistema: primero, por el Estado; luego, por la Iglesia católica, y al final, por una sociedad a la que no parece importarles su destino. María cuenta, en algún momento, su primera impresión en esa prisión, donde en un principio había muchas mujeres: «cuando llegué las vi tan flacas y pálidas, hasta pensé que me habían traído al valle de las muertas» (p. 13). En el momento que empieza la historia de Ynclán, ambas han sido abandonadas, incluso por las mismas presas, que han sido trasladadas de prisión durante la madrugada. Están, de alguna manera, en el confín del mundo, en un lugar donde solo los agentes del Estado —los celadores— y de la Iglesia —un sacerdote llamado Labarrieta— tienen contacto con ellas.

La dramaturga ha definido *Las peores* como un «homenaje a las primeras presas políticas» (Valdés Medellín, 2017) en México. No se sabe con precisión que realmente lo sean, pero es posible que este sí sea el primer caso de mujeres presas políticas que se tiene documentado. La obra está «inspirada» (Valdés Medellín, 2017) en este grupo de mujeres que fueron aprehendidas en 1814, en Pénjamo, Guanajuato. Es importante subrayar la palabra «inspirada» que apunta Gonzalo Valdés Medellín, porque en esta se revela la verdadera intención de la dramaturga: partir de la investigación académica para construir ficción, entendida esta como una «forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador» (Pavis, 1996, p. 206). De acuerdo con Pavis (1996),

en la ficción, tanto el discurso teatral, como el texto y la representación son inventados por los autores, por lo que «no tienen valor de verdad» (p. 206). En Ynclán, no obstante, estamos frente a una ficción que establece un puente entre el pasado y el presente, debido a que es a partir de la historia del siglo XIX como la dramaturga intenta hacer consciencia sobre el papel que han tenido las mujeres en los acontecimientos históricos y políticos del país. Así, según sus propias palabras, ella «da voz» a «cientos de participantes anónimas del pueblo que han estado siempre presentes y formaron las grandes redes de apoyo en todo el país, a pesar de ser sometidas y silenciadas por el sistema» (Valdés Medellín, 2017). Hay, contrario a lo descrito por Pavis, un intento por reflejar una gran verdad en la sociedad mexicana.

Las peores, entonces, es una obra de ficción que tiene como origen un estudio académico y una intención política por parte de la dramaturga. En un análisis sobre el llamado *teatro político*, el mismo Pavis (2016) defiende este tipo de ejercicios dramatúrgicos. Señala que «una buena dosis de ficción, invención, imaginación y convención es indispensable si se quiere hacer “pasar” adecuadamente el discurso político» (p. 250). En esta pieza teatral, se mira un cruce entre lo histórico y la necesidad de la autora de que su teatro responda a las realidades del presente. De ahí que haya optado por mostrar a dos personajes víctimas de desaparición forzada, en este país que, de acuerdo con el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y no Localizadas, hasta diciembre de 2022 sumaba más de 109 mil personas desaparecidas. En muchas de sus obras teatrales, Ynclán muestra sus luchas desde diferentes aspectos y circunstancias. En *Las peores*, busca dar voz, como las describe Valdés Medellín (2017), «a las mujeres que la historia oficial no registra ni reconoce».

El caso que da origen a *Las peores* es llamativo porque, según relata Garrido Asperó (2003), «careció de los procedimientos legales comunes de la época. A ninguna de las vecinas de Pénjamo se le acusó ni se le formó causa. Incluso, es muy probable que varias de ellas hayan sido del todo inocentes» (p. 170). Las fuentes consultadas, subraya la investigadora, no describen las supuestas acciones rebeldes que cometieron las mujeres de Pénjamo, por lo que no se sabe qué razones tuvieron para adherirse a los insurgentes —si es que lo hicieron—, aunque sí es posible saber cómo es que las vieron «los otros». Garrido considera que la detención y encarcelamiento de estas mujeres fue parte de una campaña de Iturbide para acabar con las gavillas de rebeldes insurgentes que asolaban a la intendencia de Guanajuato. Así lo describe:

Agustín de Iturbide estaba convencido de que los habitantes de varios pueblos de la intendencia, y en particular de Pénjamo, colaboraban con los insurgentes. Desesperado y furioso porque después de meses de persecución siempre se le escapaban, determinó separar a los habitantes fieles al régimen de aquellos que de palabra o acción se habían declarado por la causa insurgente (p. 172).

La reacción de los insurgentes a la detención y encarcelamiento de las mujeres de Pénjamo no se hizo esperar: ordenaron quemar cada tres meses los campos de las haciendas y rancherías que se hallaban a tres leguas en torno a los pueblos que estaban en poder de los partidarios del régimen. Iturbide, por su parte, «enfurecido por estas acciones» ordenó incendiar el Valle de Santiago y todas las poblaciones donde hubiese simpatizantes de los rebeldes (p. 172).

En esa época, era común que los militares acusaran de prostitutas a las mujeres que optaron por la causa insurgente. Así, según Garrido Asperó (2003), «la vida privada y la conducta sexual de las mujeres se convirtió durante la guerra de Independencia, en un asunto de seguridad política» (p. 172). Pero, aclara, «lo que produjo la rudeza de la autoridad contra las mujeres de Pénjamo no fue su condición femenina, sino sus actividades rebeldes» (p. 181). La condición que vivieron estas mujeres en las casas de recogidas de Guanajuato, era inhumana. Vivían en lugares estrechos, insalubres, llenos de miseria. Dormían en el suelo y comían solo una olla de atole por la mañana, un poco de carne de res y un pan al medio día. Se sabe, por las cartas que quedaron como testimonio que

... siendo inocentes habían perdido sus casas, bienes, parientes, salud y libertad; que padecían hambres, desnudeces, aflicciones de ‘espíritu y cuerpo’, que niños y mujeres habían muerto de viruelas y que lo que más las mortificaba era que sus hijos sufrieran esa situación y el temor al diezmo (p. 185).

No es difícil pensar que Iturbide estuviera detrás de estos actos inhumanos. En su libro *La insurgencia en Pénjamo 1810-1821*, Marcial Trujillo Macías (2012) relata que la familia y amistades cercanas de Agustín de Iturbide sabían de su conducta sanguinaria. «Su propio padre decía que Iturbide siendo niño acostumbraba cortar los dedos de las gallinas, por el simple placer que le provocaba verlas caminar con los muñones» (p. 59). En 1813, recibió a su cargo el Regimiento de Infantería de Celaya y la Comandancia General de Guanajuato. Al año siguiente, promulgó un bando en el cual daba 72 horas para que las esposas de los insurgentes se unieran a sus cónyuges, sin importar dónde se encontraran. De lo contrario, serían detenidas. Por omitir este bando, de acuerdo con los apuntes de Marcial Trujillo, el grupo de mujeres de Pénjamo y de la Hacienda de Barajas fue encarcelado. «Unas murieron de enfermedades, otras perdieron a sus hijos o los tenían llorando de hambre, algunas fueron violadas por los soldados realistas; todo porque sus maridos o familiares seguían en pie de guerra» (p. 61). Se sabe que las sobrevivientes fueron dejadas en libertad por el virrey Apodaca durante la primera mitad de 1817.

Iturbide es presentado por Ynclán como sombra, cuyo poder es tan omnipresente que aparece hasta en los sueños de María (o más bien, en sus pesadillas). Se trata, no obstante, de una metáfora del Estado opresor, con una capacidad de poder tal que está presente hasta en la

consciencia de las personas. Es también en voz de la Sombra de Iturbide donde la dramaturga presenta textos casi literales de la investigación de Garrido, aunque no lo menciona explícitamente en la obra teatral, ni presenta nota de pie de página que lo señale. Por ejemplo, en una escena onírica de María, la Sombra dice lo siguiente:

Sombra: Los insurgentes han quemado las mieses, pastos y casas de las haciendas cercanas a Pénjamo, así como de otras muchas rancherías de la región, y nosotros mataremos a cada una de sus mujeres, cada vez que ellos agredan a nuestras fuerzas [...] ¡Para escarmiento de todos, las cabezas de esas mujeres serán colgadas en el sitio donde hubieran cometido cualquier delito! (Ynclán, 2010, p. 16-17).

La Sombra de Iturbide también reconoce la labor de las mujeres en esa lucha, pero también las mira como objeto de su política de miedo:

Iturbide: [...] mataremos a cada una de sus mujeres cada vez que ellos agredan a nuestras fuerzas [...] Serán fusiladas cuando los del partido rebelde asesinen algún soldado que cumpliendo el servicio de correo fuera hecho prisionero en el campo y no en acción de guerra (Ynclán, 2010, p. 16).

Por su parte, en su texto académico, Garrido Asperó (2003) escribió estas palabras:

El 6 de enero, es decir, un mes después de sucedidos los hechos de Pénjamo, los insurgentes de la región ya habían quemado las mieses, pastos y casas de las haciendas de Temascalatío, San Roque, Tomé López y San Francisco, así como de las rancherías de Irapuato, la Sierra y Burras [...] Agustín de Iturbide [...] como medida ejemplar, amenazó con fusilar a las mujeres que tenía presas en las Recogidas de Guanajuato e Irapuato y a las «que en los sucesivo aprehendiere» cuando los insurgentes cometieran ciertos delitos. Además, aseguró que, para escarmiento de todos, las cabezas de las mujeres así ejecutadas serían colgadas en el sitio donde se hubiera cometido el delito que castigaba (p. 176).

En defensa de estas mujeres realmente hubo un cura llamado Antonio Labarrieta —apellido que, como se ha dicho antes, Ynclán respeta en su obra—, quien decía que Iturbide violaba el reglamento para juzgar rebeldes y se atribuía facultades que no le correspondían. Marcial Trujillo (2012) dice que el «único que se atrevió a formular cargos» en contra de Iturbide fue, precisamente, el cura Labarrieta (p. 64). «Entre los puntos acusatorios destacan: acusar de insurgente a quien le contradiga, castigar sin motivo, saquear las haciendas de realistas fieles al rey, las prisioneras sin motivo de Pénjamo, un régimen absolutista, etcétera». También señala que tanto el virrey como el auditor tenían «mucho interés» en no dañar a Iturbide, «por lo que el 3 de septiembre de 1815 fue absuelto, pero fue restringido en sus actividades militares, quitándole en definitiva el poder del que gozaba» (p. 64). Por su parte, en su texto, Garrido Asperó (2003) hace un énfasis con respecto a las acciones del cura. Dice así:

Como lo he mencionado en varias ocasiones, el cura Antonio Labarrieta fue el defensor de las mujeres de Pénjamo recluidas en las recogidas de la ciudad de Guanajuato. Al parecer habló personalmente con Agustín de Iturbide solicitándole su liberación. Ante lo inútil de sus acciones escribió al virrey Calleja una extensa carta en la que además de señalar la inocencia de las mujeres, cuestionó las acciones políticas y militares de Iturbide y afirmó que eran del todo negativas para el desarrollo de la guerra (p. 186).

Además, la autora aporta un dato más: «Se sabe, por la información que él mismo proporcionó, que conocía a Iturbide desde joven y que las familias de ambos se trataban “íntimamente”» (p. 184).

Ynclán, por su parte, no es fiel a la labor del cura que consignan las investigaciones académicas. No lo hace, porque en este personaje proyecta su propia visión sobre la Iglesia católica: una institución que no ha sabido estar a la altura de las circunstancias, en un país tan descompuesto socialmente. Las palabras de Ynclán (2010), entonces, invitan a discutir el papel de la Iglesia católica también en el tiempo presente. Aquí uno de los parlamentos del personaje-cura con las dos mujeres encerradas. Les habla de una carta que quiere, por la fuerza, que firmen:

En general [una carta que les pide que firmen para ser liberadas] dice que ustedes se arrepienten de haber ayudado a los rebeldes. Que ustedes nunca imaginaron que las cosas acabarían en esta guerra interminable. Que sus parientes las obligaron, amenazándolas a que sirvieran como apoyo de las fuerzas insurgentes. ¡Y que nunca más volverán a tener contacto con esa gente! ¡Nunca, por ningún motivo! [...] Yo argumenté en otra carta, que ustedes, como mujeres, deben ser perdonadas, ya que por falta de entendimiento en los asuntos serios, las leyes mismas de España dan por nulos los crímenes de palabra que comenten las mujeres e informo al Virrey que ustedes cumplirán penitencia vigiladas por las monjas marianas (p. 24).

Por otro lado, el texto, en voz de Francisca y María, hace su propia crítica a las relaciones políticas entre el virrey, Iturbide y la Iglesia católica; es decir, exhibe una relación entre perversa entre Iglesia y Estado:

Francisca: (*Habla de Iturbide*) Ese cuilón quería que nos dejaran morir. Dio órdenes pa que no nos dieran medecina. Pero vino el padrecito y trajo al doictor y aluego le mandó la carta aquella al Virrey contándole todas las tiznaderas de Iturbide y sus tropas.

María: ¡Y no ha pasado nada!

Francisca: ¡Haría falta que al Iturbide, el virrey le diera una buena calzoneada!

María: Pa mí que el virrey le tiene miedo a Iturbide; si no, ¿por qué lo deja hacer tanta cosa?

Francisca: ¡El Iturbide ese no ha de tener madre, si no por qué odia a todas las mujeres!

María: No a todas, solo a las que participamos ayudando a los insurgentes (Ynclán, 2010, p. 13).

La crítica de Ynclán es a las grandes instituciones. Principalmente al Estado y la Iglesia católica. Es en este punto, donde se encuentra la discrepancia mayor entre la dramaturga y el texto académico que da pie al texto dramático. Ynclán plantea un conflicto entre autoridades y pueblo, en este caso representado por «las peores» de la sociedad del siglo XIX: las mujeres rurales. Desdobra la visión sobre la Iglesia —representada por el cura Labarrieta— en las dos mujeres, que llevan dos años encerradas y sugiere que nadie sabe dónde están, excepto el gobierno y el clero. Con respecto a la visión sobre la Iglesia, una de las mujeres cree en la institución religiosa y la otra duda. La dramaturga muestra, en Labarrieta, a un sacerdote con dobles intenciones: ayudarlas a salir de la prisión de Iturbide para vivir otro encierro que no las liberaría de la condición de desaparecidas forzadas. Así se los propone el personaje:

Labarrieta: No las van a liberar, pero las puedo llevar con las monjas, amablemente han accedido a que se queden un tiempo ahí en el convento, cada una en una celda haciendo penitencia. Eso las va a ayudar, les ablandará el corazón (Ynclán, 2010, p. 20).

Las mujeres cuestionan la opinión del sacerdote sobre las mujeres. Le preguntan: «¿Es pecado pensar padre?». Él responde: «En ustedes sí, mujeres de Dios que nacieron para cuidar de sus hijos y la casa» (Ynclán, 2010, p. 23).

Asimismo, la violencia institucionalizada hacia las mujeres que apoyaron al movimiento independentista de Pénjamo también es mostrada por Ynclán a través de Labarrieta. Él intenta persuadirlas de que firmen la carta dirigida al virrey, pero ellas deciden no firmar debido a que, a cambio de la rúbrica, irán a esa otra especie de reclusión en el convento de monjas donde nadie tampoco sabrá su paradero, aunque con un cierto matiz de decisión propia de las mujeres. En realidad, se trata de otra forma de desaparición forzada, porque en ellas no habrá más opción que permanecer excluidas de la sociedad como efectos de quien ejerce un tipo de poder. Es, pues, en la figura del cura donde se perciben las más importantes incongruencias entre el texto de Garrido Asperó y el de Ynclán. En primer lugar, porque la dramaturga muestra a dos mujeres que no firman la carta que propone Labarrieta, mientras que, en el artículo académico, sí se habla de que las «cartas que las mujeres enviaron a diversas autoridades solicitando su libertad fueron rubricadas por Francisca Uribe y María Bribiesca [...] las únicas que sabían firmar» (Garrido Asperó, 2003, p. 183), asesoradas, probablemente, escribe Garrido, por el cura de Guanajuato. Queda claro, en este punto, que Ynclán tampoco se inventa los nombres

de sus protagonistas, sino que parte de este dato para escribir *Las peores*, pero crea diálogos para ambas mujeres en los que dan sus propios testimonios (ficcionalizados, evidentemente) y confiesan su apoyo a la lucha independentista. María, dice, por ejemplo, que era informante. Se aprendía los mensajes de memoria para que no la descubrieran. Pero Francisca reconoce que la acusación para muchas de ellas no era por rebeldes, sino por «güilotas» (Ynclán, 2010, p. 10), es decir, por prostitutas.

En la parte final de la obra, ellas toman venganza del cura Labarrieta más que de Iturbide —quien para ellas aparece en forma incorpórea—. Lo atacan con una piedra que tienen escondida y eso las ayuda a buscar la salida de la prisión. O eso aparenta, porque Ynclán deja el final abierto, con la pregunta implícita sobre qué encontrarán esas mujeres fuera de la prisión, con la posibilidad de que puedan ir libres con los rebeldes y continuar la lucha o que algún soldado las agarre y las desaparezca definitivamente.

La intertextualidad presente en fragmentos como los arriba señalados muestra que la dramaturga se apega a un documento, aunque sí expone su posición personal en esa historia. Por ello, enmarca a esta obra en un tipo de teatro documental que no renuncia a la responsabilidad de ser fiel a los acontecimientos descritos y analizados desde la academia, pero tampoco deja de lado su particular necesidad política y creadora, para que este trabajo pueda ser llevado a la escena y resulte de amplio interés tanto a los intérpretes como al público asistente.

Las peores se suma a la emergencia de propuestas teatrales que abordan la desaparición forzada en México. Una de ellas, dirigida a un público infantil, es *Belisa, el misterio de las niñas desaparecidas*, de Berta Hiriart, por ejemplo. Para este trabajo, el término «emergencia» se entiende en un doble sentido: en el del surgimiento cada vez más evidente de una línea discursiva escénica que cuestiona el actuar del Estado y en el de una urgencia por encontrar caminos de justicia, solución y esperanza para una nación que cada vez más llora a sus seres desaparecidos. Estas obras intentan retratar diferentes escenarios de una violencia sistematizada, una violencia que, de acuerdo con Ileana Diéguez Caballero (2013), es instrumental por naturaleza. Instrumental en el sentido de que «se ejerce y desarrolla para un determinado fin y si bien nunca puede ser legítima, se construye como justificable para los grupos de poder que la detentan» (p. 72). Lo inédito en el texto de Gabriela Ynclán, con respecto a otras propuestas dramáticas sobre este tema, es la aparición de la Iglesia católica como uno de los agentes de poder activo en casos de desaparición forzada.

En *Las peores*, Ynclán ofrece un trabajo en el que establece un diálogo entre la investigación documental con su propia capacidad creativa sin que queden claras las fronteras entre una y otra. Mezcla datos esenciales de la historia contada desde la academia y testimonios

ficticios de los personajes con el fin de establecer la posibilidad de que el público reflexione sobre la historia original, de la cual no se abren espacios de duda porque se da por sentada la rigurosidad académica de Garrido Asperó. Así, el texto dramático debe verse, como diría López Mozo, desde la honestidad de la dramaturga, lo cual implica no confiar en él como un documento histórico riguroso, porque la autora no respeta ni cita todo el artículo académico y va estableciendo su posición personal frente a los hechos que relata. De esta manera, en este ejercicio, la escritora también muestra quizá la posibilidad más relevante de entender el teatro documental: hacer que el público adquiera un compromiso personal no solo con la historia que le está siendo contada, sino con los acontecimientos del presente que, sin ser explícitos, son aludidos en la acción dramática.

Referencias bibliográficas

- Acosta Sierra, P. H. (2019). *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Ainz Galende, A. (2020). *Terrorismos fundamentalistas: medievo armado a través de la web 2.0*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Chale-Cervantes, G. Mayte. (2018, agosto 29). Desaparecidos: el triste caso de la desaparición forzada en México, *Derecho en acción*. Recuperado de <https://derechoenaccion.cide.edu/desaparecidos-el-triste-caso-de-la-desaparicion-forzada-en-mexico/>.
- De Althaus, M. (2018). *Todos los hijos*. Lima: Alfaguara.
- Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Doll, E. J. (2008). *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo*. Madrid: Vervuert.
- Garrido Asperó, M. J. (2003). Entre hombres te veas: las mujeres de Pénjamo y la revolución de Independencia. En F. Castro Gutiérrez y M. Terrazas (Coords. y Eds.), *Disidencia y disidentes en la historia de México*. Ciudad de México: UNAM.
- Gimber, A. (2016). El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana. *Acotaciones*, (37), 17-34.
- Gómez García, M. (1998). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: AKAL.
- Martínez, G. (2012). *Apostillas. Memoria teatral*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Molas González, A. (2020). *El problema del acontecer escénico teatral. Una aproximación fenomenológica a la intencionalidad teatral* [libro electrónico]. Ciudad de México: UNAM.
- Leñero Franco, E. (2021, mayo 4). Gabriela Yncán, premio Juan Ruiz de Alarcón. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/cultura/2021/5/4/gabriela-ynclan-premio-juan-ruiz-de-alarcon-263248.html>.
- López Mozo, J. (2017). Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España. En J. Romera Castillo (Ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Oliva Bernal, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de gato.
- Sabugal Paz, P. (2010). Teatro documental: entre la realidad y la ficción. *Investigación Teatral*, (10-11), 111-129.

- Secretaría de la Defensa Nacional. (2021). 22 de octubre de 1814, promulgación de la Constitución de Apatzingán. Recuperado de <https://www.gob.mx/sedena/documentos/22-de-octubre-de-1814-promulgacion-de-la-constitucion-de-apatzingan?state=published>.
- Trujillo Macías, M. (2012). *La insurgencia en Pénjamo 1810-1821*. Bloomington: Palibrio.
- Valdés Medellín, G. (2017, julio 8). Las peores, de Gabriela Yncán. *Siempre*. Recuperado de <http://www.siempre.mx/2017/07/las-peores-de-gabriela-ynclan/>.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- Weiss, P. (2017). Notas sobre el Teatro-Documento. *Conjunto*, (185), 2-7. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/revista.html>.
- Yncán, G. (2010). *Las peores* [inédito]. Ciudad de México.