

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 23 de octubre de 2024

ACEPTADO: 11 de diciembre de 2024

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i2.13>

■ **Tiempo y ausencia: Contradispositivo, cuerpo y violencia en *Quién baila mambo* de Jesús González Dávila**

**Time and Abscense: Counter-device, Body
and Violence in *Quién baila mambo* by Jesús
González Dávila**

Isaac Pérez Calzada¹

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral

Rodolfo Usigli INBAL/ México

Contacto: isaacperezcalzada@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7006-5977>

¹ Maestrante en Investigación Teatral en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli del INBAL.



Tiempo y ausencia: Contradispositivo, cuerpo y violencia en *Quién baila mambo* de Jesús González Dávila Time and Absence: Counter-device, Body and Violence in *Quién baila mambo* by Jesús González Dávila

Resumen

La presente investigación examina los recursos de hipertextualidad empleados por Jesús González Dávila en su texto dramático *Quién baila mambo*, para la creación de un *contradispositivo* que le permite abordar la presencia de los cuerpos desaparecidos y las violencias ejercidas en ellos. Se analiza cómo el autor crea mecanismos dramaturgicos que subvierten las dinámicas de poder. A través de un análisis teórico y simbólico, se investiga la *multifocalidad* de la obra, destacando cómo las conexiones hipertextuales y la reconfiguración de sus propias narrativas permiten al autor articular un discurso crítico frente a los dispositivos de control y violencia tradicionales. La metodología incluye un análisis textual detallado de una de las escenas de esta obra y una revisión teórica sobre la generación de dicho *contradispositivo* desde los mecanismos de la *hipertextualidad*. Se busca demostrar cómo González Dávila desafía y reinterpreta las relaciones de poder en torno al cuerpo y la violencia, proponiendo nuevas lecturas sobre el control y la resistencia en el contexto social mexicano.

Palabras clave: cuerpo, violencias, hipertextualidad, multifocalidad, contradispositivo.

Abstract

This research examines the use of hypertextual resources employed by Jesús González Dávila in his dramatic text *Quién baila mambo* for the creation of a *counter-device*, which enables him to address the presence of disappeared bodies and the violence inflicted upon them. It analyzes how the author devises dramaturgical mechanisms that subvert power dynamics. Through a theoretical and symbolic analysis, the study investigates the multifocality of the play, highlighting how hypertextual connections and the reconfiguration of its narratives allow the author to articulate a critical discourse against traditional mechanisms of control and violence. The methodology includes a detailed textual analysis of one of the scenes of this work and a theoretical review on the generation of said *counter-device* from the mechanisms of *hypertextuality*. The aim is to demonstrate how González Dávila challenges and reinterprets power relations surrounding the body and violence, proposing new interpretations of control and resistance within the Mexican social context.

Keywords: Body, Violences, Hypertextuality, Multifocality, Counter-device.

Introducción

Jesús González Dávila: Teatro y Violencia

Cuando el teatro asume una condición fronteriza lanza preguntas incómodas, violentas y vitales. Un teatro fronterizo no necesariamente hace referencia geográfica alguna, sino que busca las formas que le sean necesarias para dotar de nuevos sentidos a la realidad que a veces nos sobrepasa. Por lo tanto, mirar las formas de ese teatro es asistir a la desestructuración encaminada a nuevas formas y nuevas identidades. *Quién baila mambo* del dramaturgo mexicano Jesús González Dávila es uno de esos textos que se fragmentan, como lo han venido haciendo desde hace mucho tiempo diversas dramaturgias, para contar historias desde otras estructuras dramáticas. Un teatro de estas características desplaza nuestra mirada de las formas convencionales hacia narrativas que no lo son en su forma. En este caso, nos obliga a observar el manejo de la violencia y su relación con el cuerpo visto como un objeto hipersexualizado y de consumo a través de una ficción que juega con distintos planos espacio-temporales. Dicha obra nos revela un claro conocimiento por parte del autor respecto a una problemática particular de la frontera mexicana (el tráfico de personas) y en él observamos una fluidez muy particular en el manejo del tiempo y el espacio rompiendo con los cánones convencionales de la creación dramática de los noventa.

Podemos afirmar, a partir de lo anterior, que Jesús González Dávila es pionero en el manejo de estos temas en la dramaturgia mexicana en un tiempo en el que en el teatro mexicano se vivía una transición generacional entre quienes formaban parte del movimiento dramático de los ochenta, algunos de ellos integrantes de la Nueva Dramaturgia Mexicana, y la generación de los noventa, representada claramente, entre otros, por autores como Luis Mario Moncada, Estela Leñero, David Olguín y Gerardo Mancebo del Castillo. En próximas líneas haré mención de una diferencia notable entre ambas generaciones.

“Cuando tú me preguntas qué porvenir le espera al teatro mexicano, yo formulo otra pregunta: ¿Qué le espera al país? El teatro es un consecuente.” (González Dávila, 2008, p. 76, Tomo I). Así responde Jesús González Dávila a una pregunta realizada durante una entrevista concedida a Enrique Mijares para el prólogo de la publicación de su antología dramática *Diálogo incorrupto*. Su dramaturgia no muestra concesiones para el espectador; él está consciente de que ese camino puede remover los sentimientos de quien se acerca a su obra, para que desde ese lugar reflexione en torno a sí mismo y al otro. Sus palabras nos resultan necesarias para un espectador que frente a la violencia cotidiana ha dejado de sentir. A ese espectador habrá que llevarlo de vuelta a su origen para comenzar a trazar un nuevo camino o, al menos, eso podemos pensar a partir de lo que este dramaturgo mexicano manifestó a lo largo de varios documentos y entrevistas.

Al revisar el grueso de su obra nos daremos cuenta de que Jesús González Dávila hace un recorrido en torno a diversas caras de la violencia (la familia, la calle, las instituciones, la mente humana, la marginación) como origen de muchos de los males que aquejan a la sociedad mexicana. Además de lo anterior, su obra dramática pasa por diversas etapas que le permiten explorar múltiples posibilidades estructurales que rompan con la idea de un drama convencional y que se coronan, a decir de Enrique

Mijares, en textos como *Las perlas de la virgen*, a través de la *hipertextualidad*, una serie de recursos y estructuras que el mismo Mijares observa como característica de ciertas dramaturgias mexicanas de los años noventa y que conforman lo que él denomina *realismo virtual*: “oxímoron que establece la tensión entre la realidad fáctica y la virtualización de un sinnúmero de opciones. La exposición, por tanto, implica diversificación que deviene en el entendimiento de la complejidad” (Galicia, 2018, p. 24). Dichos recursos, descritos por Galicia en su texto *Dramaturgias fronterizas* permiten que estas dramaturgias abran caminos diversos de entendimiento a través de la no linealidad, la fragmentación, la multiplicidad de puntos de vista, la simultaneidad de mundos y realidades superpuestas o la coexistencia de varios significados (pp.28-36). Las características mencionadas figuran en el texto *daviliano* que analizamos en el presente artículo.

A lo largo de este texto haremos un recorrido por una escena de la obra *Quién baila mambo* de Jesús González Dávila. En dicha revisión observamos el manejo que el autor hace de la violencia y su relación con el cuerpo femenino (usualmente visto como un objeto hipersexualizado y de consumo) a través de una ficción que juega con distintos planos espacio-temporales desde la no linealidad y la superposición de realidades para dar voces a cuerpos de mujeres desaparecidas. Nos interesa este texto en particular porque coloca sobre la mesa una problemática particular de la frontera mexicana (el tráfico de personas) en un momento histórico en el que estos temas no aparecían contundentemente en la dramaturgia nacional y porque observamos una fluidez muy particular en el manejo del tiempo y el espacio rompiendo con los cánones convencionales de la creación dramática, lo cual curiosamente se ha negado desde una suerte de visión generalizada que se tiene de nuestra dramaturgia de finales del siglo XX, dándole un valor primordialmente como un ejercicio costumbrista. Así mismo, analizaremos si el autor fue capaz de crear, a través de su obra, *contradispositivos* (partiendo de la idea *foucaultiana* del dispositivo y las relaciones de saber y poder implícitas en el mismo) que fueran puestos a favor de la disolución de los dispositivos teatrales imperantes en el teatro mexicano de su tiempo y revisaremos qué elementos pone en juego el autor en su obra *Quién baila mambo* publicada en 1999, un año antes de su fallecimiento.

Metodología

Para el desarrollo de la presente investigación, partimos de un enfoque cualitativo, utilizando el análisis textual como principal herramienta para estudiar la hipertextualidad, el cuerpo y la violencia en *Quién baila mambo*. Examinaremos el contradispositivo que el autor emplea para subvertir las dinámicas de poder asociadas a la representación del cuerpo y los actos de violencia a fin de dar voz a un cuerpo ausente. Para ello echaremos mano de un análisis textual detallado: Realizaremos una lectura cercana de la obra para identificar las estrategias narrativas, simbólicas y estilísticas a través de las cuales Jesús González Dávila articula los temas de cuerpo y violencia. Este análisis también busca rastrear las conexiones con otros contextos culturales que constituyen la hipertextualidad de la obra.

El marco teórico de la presente investigación parte del concepto de hipertextualidad aplicado por los autores Enrique Mijares y Rocío Galicia al teatro de fronteras. Con lo anterior, se busca demostrar cómo la obra cuestiona y desafía los dispositivos de poder a través de recursos dramáticos de hi-

pertextualidad que visibilizan al cuerpo de dos mujeres desaparecidas como mecanismo de resistencia frente a la violencia ejercida contra ellas. Es importante mencionar que pensamos un contradispositivo desde la mirada de Giorgio Agamben. En *¿Qué es un dispositivo?* (2015) el autor italiano define a un *dispositivo* como “cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (p.26), concepto que le sirve para analizar y criticar las formas de poder y control que se ejercen sobre los individuos en la sociedad contemporánea. Así mismo, plantea que un contradispositivo es una forma de resistencia y subversión a los dispositivos de poder y control (p.32). Desde esta perspectiva, un contradispositivo podría provenir desde una mirada alternativa y disruptiva, desde las resistencias no violentas o a través de la subversión de los lenguajes y los símbolos dominantes.

Desarrollo: Contradispositivos, cuerpo y violencia en González Dávila

Jesús González Dávila nace en la Ciudad de México el 5 de mayo de 1940 y fallece el 8 de mayo de 2000 en la misma ciudad. Sus textos se caracterizan por plantear temas sobrecogedores y crudos que muestran la descomposición social, ética e individual del México contemporáneo. Para algunos, un dramaturgo inquietante pero incómodo. Reflejo de ello es la poca programación de sus obras en los espacios oficiales a pesar del paradójico reconocimiento de la comunidad teatral a la calidad de sus trabajos. Prueba de ello son los premios obtenidos por este autor a lo largo de su vida: Premio Celestino Gorostiza 1970 por *La fábrica de los juguetes*; Medalla Nezahualcóyotl de la SOGEM 1978 por *Polo, pelota amarilla*; Premio Rodolfo Usigli UNAM 1984 por *De la calle*; Premio El Heraldo de México 1988 y Premio Rodolfo Usigli UNAM 1988 por *Muchacha del alma*; Premio SOGEM 1984 por *El jardín de las delicias*; Premio Nacional de Teatro INBA 1985 por *Los desventurados*; entre otros. Su preocupación por los temas nacionales se ve reflejada en cada uno de sus textos. Para este autor, un creador escénico no podía mantenerse al margen de los hechos ocurridos en un país cuya estructura de poder es uno de los detonantes de la descomposición y la marginación:

El teatro hace a la gente sentir, y después pensar. Cómo no vivir para el teatro, para hacer cosas que hagan reflexionar a la gente, pues las situaciones que ocurren en este país nos han quitado la capacidad de sentir. (González Dávila, 2008, p. 51, Tomo I)

Su despertar social puede atribuirse a su experiencia como actor en los primeros años de su ejercicio escénico (cursó estudios de actuación en la Escuela de Arte Teatral del INBA) al interpretar algún personaje marginal y excluido; sin embargo, su interés por contar esas historias crece al trabajar con niños marginados, violentados y en situación de calle en albergues del DIF (siglas del Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia). En 1977 ingresó a los talleres de dramaturgia de Hugo Argüelles, primero, y Vicente Leñero, después, y a partir de entonces escribió obras de teatro de manera regular.

Antonio Escobar Delgado, estudioso de la obra de Jesús González Dávila, ubica ciertos periodos a lo largo del trabajo dramático de este autor: los niños como víctimas sociales, consolidación

de su proyecto, teatro de cámara, teatro de frontera y la última etapa, que Escobar denomina “último aliento”. Podemos observar, a partir de la visión de Escobar (2010), que el universo daviliano parte fundamentalmente del tema de la violencia en diversos aspectos y en este orden: violencia infantil, violencia familiar, violencia de género, ubicada esta última de manera primordial en el fenómeno de la trata de personas y feminicidios perpetrados en la zona norte de nuestro país. Lo anterior no es asunto menor, pues nos revela que desde los años 90 del siglo pasado algunos creadores escénicos retomaban los temas fronterizos y de desaparición sistemática de mujeres para llevarlos a la reflexión desde el escenario, de manera paralela a lo que denunciarán colectivos, organizaciones civiles y no gubernamentales a lo largo de los primeros años del nuevo siglo.

La mirada de González Dávila hacia el norte del país guarda relación con el trabajo que realizara desde 1991 como impulsor de talleres de escritura dramática en la zona fronteriza:

En cierta medida he estado los últimos tres años trabajando intensamente en provincia en algunos talleres de dramaturgia en varios estados de la República y esto me ha permitido estar cerca de creadores de teatro en Ciudad Juárez, en Culiacán, en Durango, en Mexicali y Hermosillo. (Partida, 2002, p. 212)

Conocer la robustez del teatro de la zona fronteriza, aunado a su compromiso de ver reflejado en el escenario teatral aquello que aqueja al ser humano de nuestro tiempo, lleva a González Dávila a profundizar en estos temas que para él no pueden quedar fuera del trabajo artístico.

Los primeros vestigios de los casos de lo que ahora podemos nombrar como feminicidios, que sacudieron a diversos sectores sociales mexicanos en los primeros años de la década de los noventa en Ciudad Juárez, Chihuahua, se dieron a conocer hacia 1993. Los números oficiales en su momento no hacen justicia a la problemática que implica este tema. En los años comprendidos entre 1993 y 2003 se encuentran cerca de 300 cuerpos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. La versión oficial, según datos mostrados por Jorge Alberto Álvarez Díaz, Médico Cirujano del Instituto de Ciencias Biomédicas de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en su artículo *Las muertas de Juárez: Bioética, género, poder e injusticia* (Álvarez, 2003), menciona hasta 2003 aproximadamente 200 mujeres, aunque distintas organizaciones no gubernamentales hablan hasta de 500. Específicamente en el año en que González Dávila publica *Quién baila mambo*, se habla de 198 casos: 2.3 asesinatos por mes (p. 220).

Hacia finales de esa década, tal como mencionamos anteriormente, González Dávila inicia un ciclo de escritura dramática enfocando la mirada al norte del país y su circunstancia. Sabemos que este autor difícilmente evitará retratar las circunstancias sociales imperantes en su entorno a través de su obra, pues comprende que un autor no puede dejar de testimoniar su momento histórico. Llama nuestra atención que no escribe específicamente acerca de casos relacionados a Las muertas de Juárez, sino que hace alusión a un hecho con un mayor alcance: da cuenta de que operan desde muchos años atrás en distintas regiones del país redes nacionales e internacionales de trata de personas. Si bien es un tema que aparece en su obra *Son amores* (1998), y le dará continuidad en *Fiesta de invierno* (2000), en *Quién baila mambo* (1999) aborda la problemática directa de dos aspirantes a bailarinas que son reclutadas por una de estas redes, y la del hermano de una de ellas que llega a un edificio de la Ciudad de México

para buscarlas. Los alcances de estas redes planteados por el autor en sus obra dedicadas a la frontera norte mexicana cobran mayor relevancia al observar que, según datos expuestos en el documento *Una mirada a las organizaciones de la sociedad civil a la trata de personas en México* publicado por la red transnacional Hispanics in Philanthropy (2017), las instituciones oficiales del país emiten el primer marco legal para el estudio y la regulación judicial de este caso hasta 2007 a través de la Ley para Prevenir, Reprimir y Sancionar la Trata de Personas.

No es ociosa la revisión de los antecedentes de este autor, pues nos muestran con claridad su compromiso con un teatro capaz de conmover y remover las fibras más sensibles del espectador a través de obras que funjan como testigos de su propio tiempo. Finalmente, sus obras van dirigidas a diversos aspectos profundamente humanos de quien las mira. Sus personajes, aunque violentos, rebasados por su circunstancia y su fatalidad, constantemente emiten demandas de amor. La imposibilidad se asoma en cada uno de sus textos, claramente influenciados por el más puro existencialismo. No por nada nos afirma: “Estas obras que he escrito van sobre todo con una carga de amor hacia ese niño que hay en ustedes, ese niño golpeado, incomprendido, adolorido y traicionado” (González Dávila, 2008, p. 41, Tomo I). El autor comprende que un texto que transite hacia la banalidad no aportará mucho a aquello que para él resulta importante: devolver al espectador la capacidad de sentir frente a la atrocidad del mundo.

La década de los años noventa en nuestro país resulta convulsa y marcada por hechos que propiciarían en el año 2000 la transición democrática y un cambio de régimen con la promesa de un futuro más esperanzador para la clase media mexicana, luego de una crisis financiera que aun mantenía sus consecuencias en los más diversos sectores sociales. Algunas instituciones que hoy se miran como logros de la democracia apenas se habían conformado oficialmente al inicio de la década. Tal es el caso del Instituto Federal Electoral y la Comisión Nacional de Derechos Humanos, fundados ambos en 1990. Hacia 1993 se aprueba la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, entrando en vigor al año siguiente. En ese mismo 1993, año en el cual comienzan a aparecer los primeros casos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, el narcotráfico causa revuelo al propiciar una balacera en las inmediaciones del aeropuerto de Guadalajara, Jalisco, en donde perderá la vida el cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo, suceso que hasta la fecha hace pensar en las posibles relaciones entre ciertos sectores de poder y las organizaciones delictivas. Estos hechos no deben ser vistos como fenómenos aislados, pues justamente el crecimiento industrial de la zona norte del país y las amplias redes del narcotráfico son aspectos que propiciarán el incremento de mujeres asesinadas en la región fronteriza. Entre 1995 y 1998 el número de trabajadores en maquiladoras aumenta de 150 a 230 mil (Álvarez Díaz, 2003, p.221). Otros factores también crecen en la región: machismo, misoginia, consumo de drogas y violencia, caldo de cultivo suficiente que, junto con la corrupción e impunidad imperantes en el sistema judicial mexicano, dan pie al incremento de mujeres asesinadas en la región.

Volviendo a lo que ocurre en el resto del país, en 1994 surge un movimiento indígena armado a través del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y meses después es asesinado Luis Donaldo Colosio, el candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional, el cual hasta entonces ha gobernado al país por décadas. Así mismo ocurre con el secretario general de dicho partido, José

Francisco Ruiz Massieu. A pesar del escándalo, el partido en el poder logra la victoria en los comicios presidenciales de la mano de su candidato emergente, Ernesto Zedillo Ponce de León, a quien toma por sorpresa una de las peores crisis financieras de aquellos años, conocida como el Error de diciembre. El resto de la década corre entre diversos altibajos que ponen en la mira de la ciudadanía al partido en el poder. Una consecuencia de ello es el triunfo de la oposición en la primera elección democrática de Jefe de Gobierno de la Ciudad de México en la que el líder opositor, Cuauhtémoc Cárdenas, obtiene la victoria en 1997. Hacia 1999, año de la publicación de *Quién baila mambo*, la sociedad mexicana reclama cambios necesarios con miras al nuevo siglo. Se vive una suerte de transición política. Como ya he mencionado en un párrafo anterior, la dramaturgia mexicana vive también una transición en ese momento, que si bien parece ser una transición formal en cuanto la manera de construir historias, también es en el fondo una transición política.

Aunque Jesús González Dávila suele ser relacionado a la generación conocida como la Nueva Dramaturgia, en realidad no forma parte de los autores que crecieron en ese contexto, pues dichos autores fueron sobre todo discípulos del dramaturgo Emilio Carballido. Quizá la asociación se deba a que González Dávila fue incluido en una de las antologías de Teatro Joven de México publicada por Carballido en Editores Mexicanos Unidos con obras de quienes acudían a su taller de composición dramática. La obra de Jesús González Dávila compilada en dicha antología en 1972 fue *La fábrica de los juguetes*, texto originalmente escrito en 1970. El impulso ganado por la obtención del premio Celestino Gorostiza permite a González Dávila acercarse a los talleres de dramaturgia de Vicente Leñero y de Hugo Argüelles. En ellos, el autor coincidirá con quienes podemos considerar sus verdaderos compañeros generacionales: Víctor Hugo Rascón Banda, Oscar Liera y Sabina Berman. La mención de ello no es gratuita, pues los cuatro autores comparten visiones en torno al quehacer de la dramaturgia y del teatro que se verán reflejadas claramente en el grueso de sus obras.

En sus declaraciones, es notorio el compromiso social vertido por González Dávila en su ejercicio dramático a favor de una transformación del individuo que se acerca a sus obras. Afirma: "... entonces para qué hacer teatro (sic), creo que el teatro también tiene un compromiso con lo social" (Partida Tayzán, 2002, p. 207). Coincide en esta visión, al menos, con su compañero Víctor Hugo Rascón Banda, según mencionan ambos en entrevistas realizadas por separado a Armando Partida Tayzán (2002). González Dávila lo apunta en un par de ocasiones durante dicha entrevista: "...entonces, ¿para qué hacer teatro?, creo que el teatro también tiene un compromiso con lo social" (p. 207); "Yo creo que el escritor de teatro es un poeta, que así como el poeta, expresa su mundo interior y personal, pero además, el dramaturgo, al mismo tiempo intenta que esa expresión sea también un reflejo de lo social" (p. 209). Por su parte, Víctor Hugo Rascón Banda menciona:

Yo no concibo un teatro hecho por interés personal, desde una torre de cristal, un muro, y un teatro que no comunique y no conmueva, no me importa hacer un teatro que pretenda ser ensayo, o que pretenda satisfacer intereses personales... me aburriría. [...] Si no es en función de un público, si no decimos: -Sabes qué, queremos comunicar-, estamos inútilmente haciendo una labor o una masturbación personal. (p. 306)

Lo anterior genera discrepancias con algunos de los autores dramáticos de los años noventa que afirman, al menos en algunas expresiones documentadas, que la generación anterior tiende totalmente al realismo. Aquí un ejemplo de ello: Luis Mario Moncada, entrevistado también por Partida para su libro *Se buscan dramaturgos*, afirma categóricamente, refiriéndose a su propio trabajo:

En los aspectos formales también hablaría de una evolución: de partir primero de un tipo de escritura dramática que desmantela al realismo. Yo cuando menos lo procuro, no sé si lo logro. Finalmente hay una gran tradición realista; no en mí pero sí en todos los dramaturgos mexicanos [...] Diría que en mi estética hay mucha introspección de ir hacia dentro de uno mismo y ya. (2002, p. 252)

Frente a esta postura, González Dávila y Rascón Banda consideran que un teatro tan introspectivo elude la realidad, por lo que convierte la experiencia dramática en un acto onanista (p. 206). No se trata aquí de establecer una dinámica relatoría en torno a los dichos de cada autor, sino de establecer las posturas que podrían caracterizar a autores que fueron ninguneados por sus predecesores, tachándoles de dramaturgos que tienden a un realismo caduco sin mayor argumento, aparentemente, que la opinión personal tendiente a la generalización. Al menos se entiende de esa manera frente a expresiones que, en el caso de González Dávila, dejan de lado los elementos que dicho autor empleó para poner en la mesa temas de discusión que estaban siendo dejados de lado por otros sectores sociales y de poder. Me refiero a constantes herramientas que rompían los modelos dramáticos convencionales en distintas obras. En el texto ya mencionado *La fábrica de los juguetes* el autor emplea un recurso de alteración del espacio-tiempo para dar presencia al cuerpo de los personajes denominados *Los expectantes*, quienes habitan el edificio en el que ocurre la anécdota desde una realidad paralela. De igual forma, con algunas obras que forman parte de la etapa en la que retrata constantemente las pesadillas del abuso infantil (*Polo pelota amarilla* y *El verdadero pájaro Caripocapote*, ambas de 1978), juega con estructuras abiertas y elementos claramente simbólicos para dotar de sentido a un universo brutal. En *Sótanos* (1988) explora el absurdo en las relaciones de poder a través de la despersonalización de los protagonistas, quienes se encuentran en un sótano esperando una señal para cometer su siguiente crimen, para ello desdibuja la idea convencional del personaje y utiliza el mínimo de palabras para transmitir una ausencia de sentido en las acciones repetitivas de los seres que habitan ese encierro. En resumen, juega con la alteración del tiempo y del espacio, con realidades paralelas, con la descontextualización de la historia que nos narra y con la deconstrucción de la idea tradicional del personaje dramático. Lo anterior, se entiende, no empatiza en modo alguno con una idea de realismo tradicional o con un modelo unívoco de interpretación.

Es en ese contexto en el que Jesús González Dávila desarrolla su trabajo dramático. Con los textos escritos hacia el final de su vida no encontramos una excepción, tal como ocurre con la obra que nos convoca para el presente trabajo. Quisiera para ello ubicar los posibles elementos que conformarían el dispositivo teatral de la dramaturgia mexicana de los años noventa del siglo XX. Retomo para ello la idea planteada por Radice y DiSarli respecto al dispositivo teatral, que nos propone que los elementos

que conforman dicho dispositivo son: lo material, el espectador y su contexto social (Radice y Di Sarli, 2011, p 2). A partir de lo anterior, entendemos que un dispositivo teatral será una red que involucre experiencias y saberes de instituciones, escuelas, modelos de producción, usos y costumbres de las y los espectadores, espacios de representación y el amplio, diverso y complejo contexto social en el que se lleve a cabo una representación. Si Jesús González Dávila apela a un teatro que conmueva al espectador y le devuelva su capacidad de sentir, podemos intuir que no espera que sus textos dramáticos sucedan en contextos que podríamos llamar convencionales o asociados a ciertos modelos de producción, entendiéndose el teatro con un perfil comercial. Si esto es así, un dramaturgo escribe sus textos pensando en que el espectador debe formar parte del dispositivo y que si se busca un movimiento emotivo o intelectual por parte suya, no se le puede pensar como un espectador estático sino como un elemento más que dotará de sentido, a partir de su percepción, a la obra dramática; es decir, la obra será completada por el espectador a partir de su respuesta ante lo que se le presenta. Si bien es cierto que un texto dramático pasa por la mirada del director de escena y de los demás integrantes del equipo de artístico, es muy claro que estos elementos fungirán más como un puente entre el dramaturgo y el espectador. En este caso, entonces, el texto dramático es un filtro con múltiples entradas que permite revelar aspectos concretos de la realidad. Si esto es así, el espectador reconfigura lo planteado por dicho filtro. En el caso de la obra que nos convoca, el texto es un mapa en torno a la violencia que se encuadra a través del filtro del tráfico de mujeres.

Quién baila mambo es un texto publicado en 1999. El título de la obra fue publicado así, sin signos de interrogación en la pregunta implícita que le da nombre al texto². La premisa de la obra es la siguiente: Dos chicas (Pati y Pina), aspirantes a bailarinas, son raptadas para ser enviadas a algún prostíbulo de Coahuila. Ulises, hermano de Pati, llega al edificio donde sabe que su hermana fue vista por última vez para llevarla de regreso a casa. En su intento infructuoso se encontrará con Marcia y el Doc, involucrados en esta red de trata de personas, quienes intentan por varias vías, violencia física incluida, persuadirlo de que se olvide de su hermana pues ella no volverá. Escobar Delgado (2010) relaciona este texto de manera directa con otros títulos de la obra daviliana correspondientes a la misma época:

Como continuación o como capítulo adjunto a *Son amores*, en *Quién baila mambo* se expone la temática de las jovencitas aspirantes a bailarinas de burdel y los mecanismos de alistamiento para surtir la demanda de “nenas”, de “personal interesante” o de “palomitas” en los prostibulos de una geografía cada vez más amplia: Tlaxcala, Distrito Federal, San Luis, Piedras Negras o Ciudad Acuña, poblaciones mencionadas en *Las perlas de la virgen*, *Talón del diablo* y *Fiesta de invierno*. (p. 286)

² Hay que mencionar que existe una copia de una obra con el mismo nombre en la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes, sin embargo, dicho texto no corresponde al que finalmente se publica en la antología *Diálogo Incorrupto*, compilada y prologada por Enrique Mijares en 2008 con ayuda del Instituto Coahuilense de Cultura. Esto no debe extrañarnos, pues González Dávila revisaba continuamente sus textos aun ya habiéndose publicado alguna versión de manera preliminar, por lo que es común encontrar versiones con ciertas variantes. Del texto ubicado en el CENART queda muy poco en la edición final, salvo el rescate de algunos personajes; podemos afirmar que se trata de una reelaboración del mismo, pues la anécdota cambia sustancialmente. Lo anterior se plantea como una necesaria aclaración en caso de que algún interesado en el tema dé con la versión resguardada en el Centro Nacional de las Artes.

Lo anterior es un recurso muy común en la obra de este dramaturgo pues sus personajes y sus anécdotas se desarrollan a lo largo de diversas obras, ampliando así de manera *rizomática* las posibilidades escénicas de sus textos y de sus personajes. De algún modo, González Dávila está abriendo constantemente muchos universos interconectados e independientes a la vez entre sus textos. Se trata de una suerte de teatro por entregas sin requerir conocer las precuelas o secuelas de sus obras. Tal fenómeno se advierte, por ejemplo, con la familia presentada como protagonista en *Pastel de zarzamora*, pues cada integrante de la familia, aun los que son mencionados sin aparecer físicamente en escena, verán a la luz sus propias historias en obras posteriores: *Muchacha del alma*, *El jardín de las delicias*, *Ámsterdam bulevar*, *Crónica de un desayuno* y *El mismo día por la noche*. Esto se nos presenta como una manera muy particular de este autor de desarrollar los temas que poderosamente llaman su atención y nos revela también que la lectura y el conocimiento de su obra completa nos abre un entendimiento más amplio del sentido del universo que dibuja a lo largo de su trabajo creador.

Volviendo al texto que nos ocupa, el espacio en el que se desarrolla la acción es sumamente simbólico:

La acción ocurre en el interior de un edificio.

Es de noche. Una luz neón entra por la ventana; en el pasillo destaca la puerta de un departamento. Al fondo, un fragmento de la escalera sube al piso superior y otro lleva escaleras abajo (González Dávila, 2008, p. 172, Tomo IV).

Una puerta se destaca en un pasillo. ¿Qué puede ser una puerta? Un límite, una frontera, un confín, una posibilidad, una separación entre uno u otro estado de conciencia, ocupar un lugar (dentro/fuera), una comparación entre una situación u otra. Una puerta es estar adentro o afuera y ello implicará siempre un rumbo completamente distinto para nuestras acciones, ya que

dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afilada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo. (Bachelard, 2001, p. 250)

Para Ulises, esa puerta a lo largo de la obra significa estar con su hermana y verla o no tenerla ahí. Ulises busca pero no se va de ahí; la puerta es fundamental para el encuentro o el desencuentro con Pati. Por otro lado, fragmentos de escaleras que conducen a niveles distintos, aunque eso solo puede intuirse, pues nunca sabremos qué hay en los otros niveles. Una vez más el simbolismo: escaleras como niveles de conciencia, como posibilidades de cambiar de situación (aunque en el fondo intuimos que arriba o abajo no hay salidas posibles, sino el encuentro con otras puertas, con otras fronteras). Por otro lado, el nombre del personaje nos revela una condición abrumadora: una de las acepciones de Ulises en griego es “de muchos senderos”. Este Ulises no posee las cualidades del Odiseo griego. Sus senderos se han limitado ante la búsqueda de la ausente, de la desaparecida. A lo largo de la obra no entenderemos con claridad si Pati está muerta, simplemente no está más, aunque está ahí (detrás de la puerta) y en muchos otros sitios a la vez. El caso es que Pati no está para Ulises, al menos no durante la mayor parte de esta historia.

González Dávila plantea que Pati y Pina, las chicas desaparecidas, serán vistas vagando por aquellos fragmentos de escaleras, pero siempre volverán a ocultarse detrás de la puerta. Su historia no es lineal. Aparecerán tres veces: en la primera ocasión las vemos platicar acerca de su vida en el encierro y de cómo a Pati le encantaría tatuarse todo el hombro, aunque duela porque “es el propósito, sentir dolor y aguantárselo” (González Dávila, 2008, p.182, Tomo IV). La segunda vez vemos a Pati intentando llamar por teléfono a Ulises, y en la tercera ocasión la puerta se abre para que se encuentren con Ulises. De esta escena nos ocuparemos en breve. Las apariciones de Pati y Pina no corresponden al plano temporal en el que se mueven los demás personajes. Quizá lo anterior se deba a que el ausente está en todas partes y en ninguna a la vez, y su historia, al ser recordada para tratar de materializar su presencia, no puede aparecer sino a través del recuerdo y la ensoñación, es decir, a través de la fragmentación de lo vivido. González Dávila se vale de esta fragmentación para insertar a las ausentes en el intento por traerlas de vuelta. Fragmentación que simbólicamente tampoco es gratuita, pues al tratarse de un cuerpo negociado y traficado bien puede ser vendido o regalado en partes.

Los códigos de lenguaje y las estructuras advertidas por Rocío Galicia en el teatro fronterizo (*Dramaturgias fronterizas: Ensayos*, 2018) nos permiten comprender que González Dávila jugó con diversos recursos que le permitieron imponerse sobre el modelo dramático unívoco convencional. Al menos el grueso de su obra ya goza de una *multifocalidad* muy particular, pues desarrollar a los “mismos personajes” (por decirlo de algún modo) en distintas obras ofrece una multiplicidad de puntos de vista en torno a una situación específica. En *Quién baila mambo* veremos también dicha multifocalidad dado que no se cuenta una sola historia. La desaparición sistemática de mujeres en el norte del país sirve como detonante de tres aristas claras: primero, se trata el seguimiento a los mecanismos del tráfico de personas por medio de redes perfectamente organizadas; después, las estructuras de poder como un medio para el sometimiento de otras personas, misma que se muestra en la relación entre Marcia y el Doc, integrantes de esta red; y finalmente, la lucha por el encuentro del ser desaparecido, el hueco emocional y psicológico que se crea en aquel que espera. Por otro lado, el manejo estructural de la obra plantea un rompimiento claro con la lógica del lugar y del tiempo. Si bien es cierto que aquello que se nos cuenta ocurre en “un edificio”, también es cierto que poco importa qué edificio es y qué tanto los personajes presentes y ausentes deambularán por este pasillo en el que solamente vislumbramos fragmentos de escaleras, como si se tratara de un lugar cualquiera. Estas características abren nuevas posibilidades de comunicación de una experiencia con el espectador pues

Los espectadores reconocen si no el cambio de paradigma, sí su cercanía con la nueva narrativa cinematográfica y las posibilidades inestables del internet, la ciencia y la tecnología. Consecuentemente, las estructuras provocan que los espectadores construyan sentido sobre las problemáticas expuestas. (Galicia, 2018, p. 37)

Aterrizando nuestro estudio a partir de lo anterior, retomo la escena del encuentro entre Pati y Pina con Ulises, pues en ella se conjuga el no-tiempo que habitan las chicas con el tiempo-espacio habitado por Ulises. Para ello planteo el contexto de la misma. Ulises habla nuevamente con Marcia, quien todo el tiempo ha manifestado ser solamente una maestra de baile de las chicas que se acercan a ese lugar. Marcia no puede irse del pasillo en el que se encuentran debido a que ha sido esposada al

barandal de las escaleras por el Doc como resultado de una confrontación entre ellos. Ulises exige a Marcia que revele el paradero de su hermana.

Ulises.- Usted maestra de baile.

Marcia.- Yo sólo me encargo de los cursos de danza, de personalidad [...]

Solicitaron desde Piedras un par de chicas nuevas y las mandamos para allá.

Ulises.- Piedras Negras.

Marcia.- Resulta que no han llegado; chance se las piratearon para otra plaza.

Como van recomendadas, ps esas valen más. [...] Por aquellos desiertos, luego las usan para tráfico pesado; lo que aguanten... hasta reventarlas. Después las tiran y ya. Cuentan que hay gentes que nomás se dedican a eso, a desaparecer cuerpos. (González Dávila 2008, p. 195, Tomo IV)

Ulises insiste en que las chicas se encuentran ahí y decide, sin éxito, derribar la puerta; al no conseguirlo se derrumba en el piso, luego de ello la puerta se abre y aparece Pina cantando un fragmento de *La rueda de San Miguel* (canción popular infantil) y preguntando a Ulises quién es y qué hace ahí. Ella incluso afirma: “te llamas como su hermano” (González Dávila, 2008, p.195, Tomo IV). Reproduzco fragmentos de la escena que resultan fundamentales para lo que hemos venido observando:

Ulises.- ¿Dónde la tienen; encerrada en un cuarto?

Pina.- Encerrada, no. Ya ni estamos aquí, ya nos fuimos nosotras.

Ulises.- ¿No están en el edificio? ¿Dónde están ahora?

Del interior ahora sale Pati.

Pati.- Yo aquí estoy.

Ulises.- Pati, manita.

Pati.- ¿Este quién será?

Ulises.- Soy Ulises, vengo por ti.

Pati.- Vienes de parte de Ulises, dirás.

Ulises.- Por ti vengo... porque me llamaste; tú me dijiste

[...]

Ulises.- Agarra tus cosas y vámonos.

Pina.- ¿Cuáles cosas, manis? Aquí ya no queda nada de nosotras.

Pati.- Nosotras ya, ¿verdad?, nosotras ya vamos muy lejos.

Pina.- Sí, cierto, lejísimos. Aquí nomás estás tú solito.

[...]

Pina.- Fuimos bolsas de sangre, una vez. Ahora somos bolsas desechables, Bolsas que a nadie importan.

[...]

Ulises.- Te quiero cerca, conmigo.

Pati.- Ay, eres tú manito. Siempre sí pudiste venir.

Ulises.- Hermanita, vámonos.

Pina.- ¿Sabes qué, galán? Orita nosotras vamos viajando.

Pati.- Mejor yo me comunico después, manito.

[...]

Pati.- Mira qué lindo el Ulises. Vino por mí, pero ya no se puede.

Pina.- Llegaste tarde, galán. (González Dávila, p. 196-198, Tomo IV)

Como podemos notar, se han conjugado dos lugares y tres líneas de tiempo distintas. Nada de lo planteado por González Dávila a lo largo de la obra nos hace suponer que este encuentro es resultado de la imaginación de Ulises, sin embargo, dicho encuentro tiene múltiples posibilidades de resolución. El autor permite que sea el espectador quien signifique lo que aquí se observa. Es así que encontramos el no-tiempo habitado por Pati y Pina en un lugar no definido, pues podría tratarse de un punto en su camino hacia Piedras Negras, un lugar desde la muerte, la ensoñación de Ulises o el departamento. Por otro lado, el lugar habitado por Ulises, es decir, el pasillo del edificio. Finalmente, el mismo pasillo, pero habitado por Marcia, quien no escucha la conversación de Ulises con las chicas y, por supuesto, tampoco las mira. De igual forma, Pati y Pina transitan en una suerte de no-tiempo, pues constantemente hacen alusión a lo que fueron y a lo que son. En ambas determinaciones es difícil definir si lo uno o lo otro significan la vida, la muerte, o una condición del encierro del que son presas. El tiempo de Ulises en esta escena corre paralelo al de Pati y Pina pero no al tiempo de Marcia, para quien el tiempo se detiene, de tal suerte que está ahí sin estar realmente, esto a partir del hecho de que el autor no menciona nada sobre ella en el transcurso de la escena.

Esa manera de entablar una relación con el receptor de la obra, a quien González Dávila tiene presente todo el tiempo, remueve también al espectador a nivel psicoanalítico. Tiene claro que el teatro le puede servir para transformar al individuo y una manera de hacerlo es estableciendo contacto con aquello que el espectador guarda en su inconsciente. Una vez más, hablando nuevamente con Armando Partida Tayzán, (2002) argumenta:

El hecho surge del inconsciente; en donde todo es posible. Y por otra parte, nunca acabaremos de entendernos ya que la misma anécdota la podemos abordar en una obra y en otra y en otra, porque es inagotable esa parte inconsciente (p. 210).

Ello explica también por qué su obra puede mostrar una suerte de multiverso, en el cual los personajes, las familias y las anécdotas se repiten. Una misma herida puede ser una fuente inagotable de historias y posibilidades resolutivas. En ellas interviene el espectador para tratar de comprender de qué le están hablando con esa historia. No se requiere de un espectador pasivo para dialogar con estas obras, sino de un espectador dispuesto a entrar a este mundo ficcional que guarda relación absoluta y directa con la realidad que percibimos día con día. Este individuo transitará del territorio de lo escénico al territorio social a través de una problematización de lo que mira en escena. Será un espectador que guarda distancia de lo que mira una vez que ha sido conmocionado por lo que ve en escena; transita hacia la interrogación de lo que mira y lo asocia con el mundo y el contexto que le rodea, confirmando que este tipo de dispositivo teatral no puede estar desvinculado del entorno social en donde vive cada sujeto que forma parte de esta representación.

Conclusiones

El contradispositivo como herramienta para nombrar la ausencia

Estos recursos dramáticos apelan a la convención y a que el espectador crea en lo que ocurre ahí. El encuentro es real, la información vertida nos permite tomar una postura respecto a lo ocurrido, sin embargo, dicha postura es multifocal. Todos percibiremos aspectos distintos de la realidad a partir de esta escena aunque paradójicamente todos comprendamos que Pati no va a volver. Nos hace sentido desde distintas perspectivas. Cada espectador será removido y conmocionado frente a la posibilidad de dar sentido a la multiplicidad de opciones que se abren delante suyo con textos dramáticos contruidos con estos recursos. Aquí mismo yo podría intentar dar diversas opciones sobre lo que ocurre a los personajes involucrados en la escena pero ello carece de sentido. Lo importante es incidir en el hecho de que en un texto escrito en 1999 por un dramaturgo mexicano rompe con la mirada unívoca del drama convencional tradicionalmente asociado al realismo y pone en la mesa a través de recursos propios de su tiempo un tema que en su momento se ocultaba intencionalmente desde las altas esferas políticas y sociales de nuestro país. Ello resulta sumamente valioso, pues nos revela a un creador congruente con su momento histórico. Algunos integrantes de esta generación de dramaturgos fueron tachados de costumbristas, de propiciar un falso color de lo mexicano y de impedir con sus temáticas que la dramaturgia mexicana gozara de universalidad. La mirada de la crítica y de ciertos creadores escénicos fue puesta en el viejo continente creyendo que solo de ahí vendrían los rompimientos con los viejos paradigmas, es decir, que un nutrido grupo de dramaturgos mexicanos fueron ninguneados, a mi parecer, a causa del desconocimiento del grueso de su trabajo. Sin embargo, es importante volver la mirada hacia nuestras latitudes:

Abrir entonces un espacio de reflexión sobre la constitución de las actuales teatralidades liminales de este continente no sólo implica desarrollar un análisis sobre su complejo hibridismo artístico, sino también considerar sus articulaciones con el tejido social en el que se insertan. (Diéguez, 2014, p. 25).

Es por eso que me atrevo a afirmar que Jesús González Dávila crea, a través de sus textos, contradispositivos que horadan el sistema político social mexicano. No lo hace para alterar propiamente el dispositivo teatral, sino que, al comprender que el teatro forma parte de una red compleja en el dispositivo social mexicano, usa al teatro como herramienta de desarticulación de esa relación de poder y saber que el sistema, que conforma al Estado (ciertamente ello nos incluye a todos y cada uno de nosotros), pone en marcha para controlar a quienes están en los estratos más bajos de la estructura social. Si un dispositivo asociado a una dramaturgia convencional nos orilla a pensar en una realidad única e inamovible, el contradispositivo generado por González Dávila, en el caso de la obra que nos ocupa, subvierte el lenguaje de la realidad para dotar de sentido a la ausencia de dos mujeres desaparecidas.

Altera el orden establecido para que su cuerpo se muestre y puedan ocupar nuevamente un lugar desde donde no sean olvidadas. Gracias a esta realidad paralela ellas existen, y ya nada puede trastocarlas.

Vayan estas líneas como una pequeña observación hacia la obra de un dramaturgo que sirve como ejemplo de que en nuestro país desde hace muchos años se exploran nuevas maneras de contar y mostrar experiencias desde la escena para un espectador que transita vertiginosamente por distintas maneras de ver e interpretar el mundo.

Referencias

- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Editorial Anagrama.
- Álvarez Díaz, J. A. (2003). Las muertas de Juárez: Bioética, género, poder e injusticia. *Acta Bioethica*, IX(2), 219-228. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55490208>
- Bachelard, G. (2001). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.
- Escobar Delgado, A. (2010). *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila*. CONACULTA, CITRU.
- Galicia, R. (2018). *Dramaturgias fronterizas: Ensayos*. Ed. Secretaría de Cultura, INBA, CITRU.
- González Dávila, J. (2008). *Diálogo incorrupto: Obras completas*, (Tomos I y IV). Mijares, E. (Comp.) Ed. Instituto Coahuilense de Cultura.
- Hispanics in Philanthropy. (2017). *Una mirada a las organizaciones de la sociedad civil a la trata de personas en México*. https://comisioncontralatrata.segob.gob.mx/work/models/Comision_Intersecretarial/Documentos/pdf/Biblioteca/UNA-MIRADA-DESDE-LAS-ORGANIZACIONES-DE-LA-SOCIEDAD-CIVIL.pdf
- Partida Tayzán, A. (2002). *Se buscan dramaturgos I: Entrevistas*. CONACULTA-FONCA, INBA, CITRU.
- Radice, G. y Di Sarli, N. (2011). *Dispositivo teatral: vinculaciones de saber y poder en el binomio representación- expectación* [Ponencia]. VIII Jornadas de Investigación en Arte, Facultad de Bellas Artes, La Plata, Argentina. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38596>

Fuentes de consulta

- Lacoue-Labarthe, P. (2002). *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*. Editorial Arena libros.
- Paez i Blanch, R. (2009). Cartografías operativas y mapas de comportamiento. En Duarte, I. y Bernart, R. (Eds.), *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Centro Párraga / CENDEAC (pp. 173-200).