

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Vol. 2, Núm. 2 (2025), enero-junio 2025 | dialecticaescenica.uanl.mx



DIRECTORIO

Dr. Santos Guzmán López / **Rector UANL**
Dr. Juan Paura García / **Secretario General UANL**
Dr. Jaime Arturo Castillo Elizondo / **Secretario Académico UANL**
Dr. José Javier Villarreal Tostado / **Secretario de Extensión y Cultura**
M.A. Deyanira Triana Verástegui / **Directora de la Facultad de Artes Escénicas**

CONSEJO EDITORIAL EXTERNO

Dra. Eréndira Rebeca Villanueva. Universidad Autónoma de Nuevo León, México
Mtro. Sergio Rommel Alfonso Guzmán. Universidad Autónoma de Baja California, México
Dra. Sandra Guadalupe Altamirano Galván. Universidad Autónoma de Nuevo León, México

CONSEJO EDITORIAL INTERNO

M.A. Deyanira Triana Verástegui. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México
Dra. Emma Alicia Lozano García. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México
M.H. Olivia Janneth Villarreal Arizpe. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México
M.A. Jeany Janeth Carrizales Márquez. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL

Dra. Rocío Galicia. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli CITRU-INBAL, México
Dra. Verónica Lizett Delgado Cantú. Universidad Autónoma de Nuevo León, México
Dra. Ana Cristina Medellín Gómez. Universidad Autónoma de Querétaro, México
Dr. Jorge Francisco Aguirre Salas. Universidad Autónoma de Nuevo León, México
Dra. Rocío Luna Urdaibay. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

PhD. Alicia del Campo. California State University, Long Beach, Chile/EEUU
PhD. Lola Proaño Gómez. Universidad de California, Irvine, Ecuador/Argentina
Dr. Ezequiel Lozano. Universidad de Buenos Aires, Argentina
Dra. Daniela Alejandra Cápona Pérez. Universidad de Chile, Chile
Dr. Gino Luque Bedregal. Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Dr. Carlos Salazar Zeledón. Universidad de Costa Rica, Costa Rica

EDITOR EN JEFE

Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca. Facultad de Artes Visuales, UANL, México

COORDINACIÓN DE VINCULACIÓN

M.A.E. Mayra Daniela Leal. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

EDITORES TÉCNICOS

M.A. Armandina Yarezi Salazar Díaz. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México
M.A.E. Bernardo Martínez Evaristo. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

CORRECTOR DE RESUMEN EN INGLÉS

Sylvia Graciela González Díaz. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

DISEÑO GRÁFICO

Lic. Montserrat Jara Castillo. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

IMAGEN DE LA PORTADA

Van Hugo



Árbol Roto de Sunny Savoy

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Índice

■ *Artículos científicos*

- 5** **El actor y el juego: Aportes de las teorías lúdicas y deportivas para una perspectiva performativa del trabajo actoral**
The Actor and Play: Contributions of Play and Sports Theories to a Performative Perspective on Acting Work
Laurent Berger
- 24** **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 Calzada
- 41** **Exhibir lo privado como acto de rebeldía: Narcisismo performático en la escena contemporánea**
Exhibiting the private as an act of rebellion: performative narcissism in the contemporary scene
Larissa Loeza Goycochea
- ## ■ *Artículo de reflexión*
- 54** **El Método González Caballero**
The González Caballero Method
Enrique Armando Mijares Verdín

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 07 de enero de 2025

ACEPTADO: 20 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i2.15>

■ El actor y el juego: Aportes de las teorías lúdicas y deportivas para una perspectiva performativa del trabajo actoral¹

The Actor and Play: Contributions of Play and Sports Theories to a Performative Perspective on Acting Work

Laurent Berger¹
Université Paul Valéry Montpellier 3 / Francia
Contacto: bergerlaurent@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3352-6725>

¹ Este artículo fue realizado a partir de una investigación financiada por el Fondo Nacional de Investigación Suizo (FNS) n°100016_188902 dentro del marco del proyecto Etre et jouer.

² Laurent Berger: Département théâtre et spectacle vivant, Université Paul Valéry Montpellier 3, La Manufacture, Haute Ecole des Arts de la Scène, Lausanne



El actor y el juego: Aportes de las teorías lúdicas y deportivas para una perspectiva performativa del trabajo actoral

The Actor and Play: Contributions of Play and Sports Theories to a Performative Perspective on Acting Work

Resumen

A partir de la acepción lúdica del trabajo del actor presente lexicalmente en muchos idiomas, este artículo propone encontrar en la teoría de los juegos conceptos y metodologías que permitan renovar nuestra perspectiva sobre la labor actoral. Basándonos en los antropólogos del juego y aportes desde las teorías del deporte, presentamos recursos teóricos y prácticos para justificar una crítica del carácter recurrente e iterativo de la actuación y comprender qué beneficios podría aportar al actor al considerar su trabajo como puro juego.

Palabras clave: Teoría del juego, deporte, performance, actor, ensayo

Abstract

Based on the playful connotation of the actor's work found in numerous languages, this article proposes exploring concepts and methodologies from game theory to renew our perspective on acting. Drawing from anthropologists who study play and contributions from sports theories, we present theoretical and practical resources to justify a critical reevaluation of the iterative and recurring nature of acting work and to explore what the actor's craft could gain by embracing it as pure game.

Keywords: Game theory, sports, performance, actor, rehearsal.

Introducción

En el léxico francés del actor hay un término que, en definitiva, suscita algunas controversias, es el verbo *jouer* (que significa jugar y actuar), como si su uso fuera evidente o correspondiera a una tautología, aunque ese *jouer* no sea exclusivo del actor. ¿Tiene algo que ver el deporte con los otros juegos, con la actuación? ¿O será que la dimensión lúdica o deportiva que subsiste en la palabra “juego”, cuando se refiere al actor, no es más que un residuo etimológico? Si bien la teoría del juego (Huizinga, 1972; Caillois, 1958/1992; o Descola, 2022) indaga en la relación entre el concepto de juego y el deporte, la dimensión actoral del concepto de juego solo aparece de manera subliminal o periférica. Sin embargo, esta huella lexical también corre en el *spiel* alemán y aún más en el inglés, donde la palabra *play* designa tanto la acción de jugar como la obra teatral. Aunque esta dimensión lúdica esté ausente del léxico hispanohablante o lusófono del teatro, e incluso aunque la letra J esté ausente del *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* de Patrice Pavis (2018) que agrupa los términos de la crítica profesional tanto como el lenguaje cotidiano de los practicantes o espectadores, el juego sí parece estar presente en la escena performativa cuando pensamos en artistas como Gob Squad, Forced Entertainment o Roger Bernat, entre otros. Tal vez el carácter lúdico y artificial que subyace en la palabra hace desconfiar tanto a quienes creen en la verdad del personaje como a quienes pretenden sustituirla por una verdad del intérprete, del *performer*, prefiriendo el no-actuar al actuar.

Para intentar desplegar un poco el término y ver en qué medida resulta esclarecedor para el trabajo del actor, resulta útil recurrir a los antropólogos y sociólogos del juego, para hacer emerger lo que nos pueden decir de manera latente sobre juego y actuación. Roberte Hamayon (2012, p. 87) señala, por ejemplo, una diferencia entre el hacer en el juego y el mismo hacer en la vida, “como si el verbo tuviera en sí mismo una propiedad metafórica.” Roger Caillois (1958/1992), en *Les jeux et les hommes* (*Los juegos y los hombres*), intenta una clasificación de los juegos en cuatro categorías principales: la imitación (*mimicry*), el vértigo (*ilinx*), la competición (*agôn*) y el azar (*alea*). También identifica un contraste entre dos actitudes presentes en la mayoría de los juegos: por un lado, el *ludus*, asociado a las reglas y al desafío, por el otro, la *paidia*, asociada a la alegría de jugar y a la improvisación. Esta oposición también se encuentra en el inglés, que distingue *game*, término asociado con la noción de reglas objetivas que estructuran el juego, y *play*, que resalta la experiencia subjetiva del jugador.

Esta superposición de enfoques sobre el juego, potenciales pero activados solo en ciertas condiciones, no puede sino interesarnos desde una perspectiva contemporánea de la escena teatral, que se caracteriza por una variedad de formas escénicas. A primera vista, parece que, entre estas categorías del juego, la imitación —que para Caillois desaparece precisamente de las prácticas lúdicas a medida que una civilización se desarrolla— es la que, por naturaleza, ha continuado dominando la práctica teatral, mientras que las otras categorías parecen corresponder más a las prácticas deportivas, los juegos de mesa y los juegos infantiles.

A partir de reflexiones teóricas y ejemplos de procesos creativos³, intentaremos aquí mos-

³ Si bien abordamos estas problemáticas desde teorías principalmente europeas, este artículo se basa en un proyecto de investigación cuyos terrenos prácticos tuvieron lugar en Suiza, Uruguay, Costa Rica, Francia, Alemania y Estados Unidos.

trar cómo estas nociones cardinales de las teorías del juego —el vértigo, la competición o el azar— contienen características susceptibles de esclarecer singularmente la práctica actoral en sus formas más contemporáneas y cómo la aplicación de estas nociones a esa práctica actoral nos lleva a proponer una superación del antagonismo entre el *game* y el *play* para ofrecer perspectivas de evolución al trabajo del actor y del *performer*⁴.

Sin reglas no hay juego

Quizás el aspecto que más acerca el actor al jugador sea el hecho de jugar con reglas que estructuran tanto el hecho teatral como los juegos en general. Aunque puedan parecer una fuerza *a priori* opuesta a la libertad de actuar, son precisamente ellas las que establecen el marco que permite que el juego florezca. Son también las que subyacen a toda convención teatral y las que permiten que la relación entre actor/espectador se despliegue en un entendimiento común. La mayoría de los ejercicios y prácticas que enmarcan la formación de un actor o acompañan un proceso de creación también requieren establecer reglas comunes para que la práctica colectiva pueda llevarse a cabo sin que a cada momento uno se pregunte qué se está haciendo o qué se va a hacer. Nuestras obras, incluso si ciertas prácticas performativas pretenden escapar de ellas, nos impulsan a realizar acciones que, por lo general, implican una diferencia con la realidad que debe estar organizada por esas convenciones para hacer comprensible la representación⁵. Ya sea especificándolas o también tratando de evitarlas, definiéndolas según vías negativas o afirmaciones positivas, más o menos circunstanciales o absolutas, nuestra relación con las reglas a menudo permite el desarrollo de nuestros procesos y disciplinas.

Para algunos artistas, estas reglas son incluso la clave de su teoría actoral. En Declan Donnellan (2004, p. 38-42), por ejemplo, la noción de regla aparece en el subtítulo de la primera edición de su ensayo *L'Acteur et la cible: Règles et outils pour le jeu (El actor y la diana, reglas y herramientas para la actuación)*, ya que su teoría de la diana se funda por completo en las seis reglas que se le asocian:

- 1.- Siempre hay una diana.
- 2.- La diana siempre existe fuera y a una distancia medible.
- 3.- La diana siempre existe antes de que la necesites.
- 4.- La diana siempre es específica.
- 5.- La diana siempre está en transformación.
- 6.- La diana siempre está actuando.

⁴ El matiz entre los dos términos se refiere a las propuestas de Erica Fischer-Lichte (2004) que insiste sobre una relación más estrecha a la realidad que ofrece el arte performativo en comparación con el arte teatral y también sobre una dinámica mucho más reactiva e imprevisible de la acción escénica.

⁵ Entendemos aquí la convención teatral como el conjunto de códigos, sea culturales, sea contextuales, que comparten artistas y audiencia y permiten a esta última acceder a un entendimiento suficiente de la representación.

En este caso, su carácter invariable es lo que funda su poder, como el *otkaz* en Meyerhold o el *Jo-Ha-Kyu* en la teoría del Nô. Ariane Mnouchkine (1993), sin ser esclava de las técnicas del teatro oriental, se nutre de ellas para extraer reglas de trabajo: “precisión del gesto, nitidez del trazo, encuentro de una verdad extrema y un artificio extremo en el juego que podríamos llamar hiperrealista.” Otros, como Jean-François Dusigne (2008), las destilan de manera más personal, casi íntima, como hitos que orientan cada acto del actor. Pero las reglas también están ahí para ser creadas desde cero, para establecer el marco conceptual o estético de una práctica dada o para formularse con el fin de identificar y consolidar una metodología existente. Así, observando el desarrollo de sus propios procesos de creación, los miembros del colectivo Gob Squad terminan reconociendo a posteriori una especie de patrón metodológico que pueden formular como regla y que consolida su trabajo:

Con la distancia, podemos decir que tenemos una regla de las ‘4R’: Reglas, Ritmo, Realidad y Riesgo. Estos son cuatro ingredientes clave, ya sea en el teatro o en la calle. Siempre hay un elemento de cada uno. También trabajamos con estructuras que combinan elementos visuales coreografiados, elementos de improvisación y lo imprevisible. (Gob Squad, 2016, p. 109)

Para Gob Squad, las reglas son precisamente lo que permite luego la emergencia del riesgo. Representan tanto el modo de funcionamiento de sus prácticas, delinean su marco estético y constituyen la base de su ética artística.

La mayoría de las veces, sin embargo, las reglas son menos globales y son inventadas para acompañar de manera más contextual el desarrollo de un proceso, o bien, establecer un orden en una dimensión del juego que permita canalizar las demás. Los cuadernos de notas de los ensayos de los actores están llenos de estas pequeñas reglas que permiten plantear desafíos, incorporar gestos o ritmos, cumplir con objetivos a más o menos largo plazo. Algunas reglas son exclusivas: “Nunca obedecer al rol. No entrar en modo automático”; otras son positivas: “Mantener la distancia al principio de la escena. Atacar fuerte la escena”. La mayoría son subjetivas, incluso íntimas, escritas a menudo en un lenguaje que solo el actor puede comprender; ni el director ni el público podrán adivinar que son el soporte de su expresión.

Estas emergen e imponen su existencia a más o menos largo plazo, como los motivos del juego, pero se expresan de manera más clara y consciente y ayudan a estructurar el esquema corporal del actor para alcanzar el dominio del gesto. Yoshi Oida (1992) evoca así a un actor de Nô interpretando el papel de una anciana:

El actor apareció, avanzó lentamente por el puente que lleva al escenario, y en ese lento caminar estaba toda el alma de la anciana, todos los sentimientos mezclados que agitaban su corazón, su soledad, su ira, su deseo de acabar con la vida. Fue una interpretación extraordinaria. Después de la representación, fui a encontrar al actor en su camerino para preguntarle cómo se había preparado. Pensé que tal vez se había servido del sistema de Stanislavski o de algo parecido, apelando a la memoria afectiva. Me respondió que sus pensamientos habían sido

los siguientes: ‘Es una anciana, así que debo dar pasos más cortos de lo normal. Aproximadamente un 70 % de la longitud normal. Y debo detenerme en el primer pino tras mi entrada. Mientras camino, no pienso en nada más que eso’. (p.30)

Cada actor establece, por tanto, sus propias escalas energéticas, vocales o emocionales para estructurar su partitura actoral, mientras responde también a reglas colectivas que, a su vez, estructuran la puesta en escena. Aunque, desde una perspectiva externa, estas reglas parezcan muy relativas, para el actor resultan concretas de manera subjetiva; regulan los flujos y reflujos entre el movimiento y la voz, entre la acción y la intención. Especialmente, este sometimiento a las reglas permite mantener una concentración constante y una tensión interior. Sin embargo, para evitar el automatismo o el formalismo, al buscar reglas de juego en la composición o la acción, se pueden construir a partir de principios que no solo controlan el movimiento, sino que también lo permiten.

Por diferentes que sean estas prácticas, está claro que comparten con el arte del juego, y también con el deporte, la necesidad vital de reglas que estructuren la expresión escénica. Por tanto, resulta lógico explorar más allá la analogía con la teoría del juego, intentando identificar si algunas características del juego, aparte de la imitación, son operativas en el motor del trabajo actoral.

¿El teatro, un arte del riesgo?

Entre las categorías del juego identificadas por Caillois (1958/1992) en la historia de las sociedades, hay una que aparentemente está muy alejada del universo teatral: el vértigo (*ilinx*, según Caillois). Presente en los deportes extremos, el esquí *free style o free ride*, el MMA o el *wingsuit*, por ejemplo, el vértigo también se aplica para Goudard (2010) a la estética del riesgo en las artes circenses, donde el peligro físico de lesión o muerte se superpone con una belleza singular. Pero enfrentarse a los límites de lo que el cuerpo y la destreza pueden lograr juntos, desafiar a los demás para superar estos límites, estar en un desequilibrio permanente entre el impulso y la caída, puede conectar de manera bastante natural, por analogía o literalmente, con el proyecto estético de un actor.

Una gran parte del arte performativo se despliega en este campo. Si consideramos la obra de Marina Abramović, *Thomas Lips*, que Fischer-Lichte (2004, p. 17) toma como punto de anclaje para su estética performativa, percibimos en ella la voluntad de hacer de su propio cuerpo el lugar de experimentación de los límites de resistencia del ser humano, tanto desde el punto de vista del sujeto de la obra como de sus testigos. Huyendo tanto de la inercia de las artes plásticas como de la falsificación de la realidad que opera el teatro, las formas surgidas de la performance han abierto una vía entre estos dos continentes que permitió acercarlos. Cada vez más artistas, desde las vanguardias de los años 60, como Jan Fabre en los años 80, o Angelica Liddell, Romeo Castellucci, Rodrigo Garcia, Antonija Livingstone o Florentina Holzinger desde los 2000, han tratado de reinyectar estos elementos en el teatro para devolverle una dosis de realidad que ya no encuentran en él.

No obstante, rara vez se puede confundir el vértigo experimentado en estas prácticas con el que nos ofrecen el circo o los deportes extremos, pues si bien la experiencia corporal es real, el riesgo asumido pertenece, por lo general, a una expresión poética. Mientras que las acrobacias aéreas y el esquí *free style* juegan con los límites de las capacidades psicofísicas de nuestra especie (fuerza,

habilidad, sincronización) y su práctica está reservada a una élite restringida, la mayor parte de las performances artísticas, incluso las más intensas, están físicamente al alcance de cualquier deportista medianamente entrenado y, psíquicamente, al alcance de cualquier artista decidido.

La convicción de una mayor realidad en el arte performativo frente al teatro también es relativa, porque las fronteras entre estas dos disciplinas tienden a ser cada vez más borrosas y, aunque Abramović afirme que el cuchillo que sostiene en su mano es más real que el de un actor interpretando a Lady Macbeth, este hecho depende, ante todo, de la credulidad, consentida o provocada, del espectador que observa la obra. Y también, un poco, de lo que cada artista realmente hace con su cuchillo.

Lo que nos aporta la teoría del juego desde este punto de vista es entender que la relación con la realidad es, ante todo, una cuestión de distancia respecto a nuestra percepción subjetiva, más que una cuestión absoluta. Sin duda, esta sensación de distancia entre lo real y lo ficticio es muy sensible al tiempo, así como al contexto social y cultural. Y, por muy delgada que sea, una capa de ficción siempre encubre la obra performativa. Reconocerla y conocerla es lo que permite jugar con ella. En este sentido, en la dimensión performativa del teatro, la cuestión para el actor no se reduce tanto a enfrentarse al vértigo como a enfrentarse a *su* vértigo propio y encontrar la manera de compartir esta experiencia.

Así, en el espectáculo *4*, de Rodrigo García, una secuencia emblemática del espectáculo muestra a los actores Nuria Lloansi y Juan Navarro peleándose o revolcándose, según la perspectiva, sobre un bloque gigante de jabón de Marsella mientras son rociados con agua. Los ensayos de esta secuencia consisten en ajustar uno a uno los parámetros controlables de la acción para que esta experiencia de vértigo aparezca: duración del tiempo con ropa versus tiempo desnudos, mayor o menor cantidad de agua proyectada, frecuencia de la proyección, cantidad de crema antiirritante, composición química del jabón que recubre el artefacto escenográfico, tipo de acciones individuales y en dúo que pueden realizarse, frecuencia, intensidad y duración de estas acciones, resistencia individual al dolor, control del deslizamiento y de las caídas, etc. Como la partitura clásica de un actor, con sus pausas, inflexiones de voz, movimientos internos y direcciones, la construcción de esta secuencia se realiza con minuciosidad para que este doble vértigo se manifieste en lo visible, aunque permanezca irresistiblemente impredecible. El juego se desarrolla encuadrado por límites más que por verdaderas reglas. Porque jugar aquí se realiza más en el *play* que en el *game*. Pero se requiere el compromiso de todo el cuerpo y toda la concentración de los actores para llegar a límites inalcanzables, equilibrios imposibles, al final de los cuales se encuentra el placer de jugar juntos. Cada ensayo y cada representación enriquecen el esquema corporal de los actores con experiencias y nuevos motivos que les permiten enfrentarse a las futuras representaciones, superando la fragilidad y el gozo de ese vértigo. Este no siempre se desarrolla al margen de las reglas ni exclusivamente en el espacio de la sensación física. Para Tim Etchells, de Forced Entertainment, son precisamente las reglas las que contienen en sí mismas la posibilidad de experimentar el vértigo:

Siempre estamos muy interesados en las limitaciones y, de alguna manera, consideramos que cada proyecto que hemos llevado a cabo opera dentro de un conjunto particular de limitaciones y restricciones. Estas limitaciones son lo que permite que un espectáculo sea realmente

lo que es, lo que le da su sabor propio [...] Muy a menudo, cuando creamos un espectáculo, intentamos descubrir hasta dónde podemos llegar dentro del lenguaje o de una condición particular, hasta dónde podemos empujar los límites, hasta el punto de ruptura y, si es posible, más allá. (Etchells, s.f., p. 4)

Porque el vértigo del actor no es algo que se domestique. Solo se pueden preparar las condiciones para su emergencia, pero aparece bajo una forma que no se había previsto. “Buscamos algo diferente y esperamos... que aparezca el riesgo. Lo comprendemos cuando lo descubrimos, estoy seguro de eso. El riesgo nos sorprende, siempre esquivo [...] pero es demasiado raro y es lo único de lo que deberíamos ocuparnos.” (Etchells, 2002, p. 49). Esto hace indispensable, para alcanzar este tipo de intensidad en el juego, huir de los métodos probados y, sobre todo, salir de las zonas de control y de confort del actor. De ahí el interés de las imposiciones externas y de reglas precisas y exigentes cuyo cumplimiento permite lanzarse a la acción, ya sea verbal o física, sin límites. Este tipo de reglas del juego, lejos de protegernos en la ficción, permiten proyectarnos fuera de nosotros mismos en una especie de competición virtual sin otro adversario que las mismas reglas.

Algunas aproximaciones fenomenológicas de las prácticas deportivas (Recopé y Fache, 2010, p. 285) muestran además cómo, para los atletas más comprometidos en su deporte, los verdaderos campeones, la concentración en el objetivo del juego les permite olvidar incluso su propio cuerpo, hasta ponerlo en peligro. ¿Como los actores? Para Claire Deutsch es una forma de inconsciencia ante el peligro que defiende en su trabajo sobre *Las cuatro mellizas* de Copi:

El teatro es como saltar con cuerda elástica. Te preparas antes. Pero en el momento de saltar tienes que olvidarlo todo, vaciarte y lanzarte sin pensar. Esto requiere una gran confianza, plena, en la cuerda elástica, el arnés, el mosquetón, tu corazón, la persona que te puso el arnés... No debes tener problemas cardíacos. Hace falta valor. Para dar el paso. Se necesita creer. Todo irá bien, todo estará bien. Sentirás que te lanzas a la muerte, pero todo estará bien. Hay que soltarse, ser inconsciente. Tener una gran relajación, una gran flexibilidad mental. No ceder al pánico. No puedes detenerte una vez que todo está en marcha. ¡Es jugar con los límites! (Berger et al., 2022, nota 8751)

Aunque los paralelismos entre las prácticas deportivas y las performativas son numerosos y de larga data (Meyerhold, Copeau, Lecoq), en particular la necesidad de un entrenamiento específico separado del proceso creativo, la importancia de la biomecánica y de la descomposición del movimiento, la relación entre ritmo y movimiento, entre otros, los aspectos relacionados con el juego, en el sentido de *play*, han sido mucho menos teorizados. Sin embargo, como se puede observar, no son menos ricos y tienen el interés adicional de vincular estrechamente las dimensiones psíquicas, físicas, emocionales, tácticas y lúdicas, ofreciendo a los actores múltiples planos en los que activar estas analogías para comprender los vértigos que experimenta un actor sobre el hilo de su partitura escénica.

Jugar contra las reglas

Por el contrario, a primera vista, la idea de competencia, el *agôn*, categoría dominante del juego según Caillois y tan importante en el deporte, parece relativamente ajena, o incluso repulsiva, para las prácticas artísticas, salvo algunas excepciones como las competencias de improvisación, por ejemplo. Sin embargo, el espíritu de compromiso y olvido de sí mismo que genera la competencia en el deportista no se aleja tanto a la visión apasionada del juego que tienen algunos actores, dispuestos a sacrificarlo todo, a “morir en escena”. Pero, si existe competencia, ¿cuál es su naturaleza? ¿Se puede identificar un adversario? ¿El compañero? ¿El público? Ciertamente no. Y el *agôn* propio del drama en sí mismo no lleva verdaderamente una dimensión competitiva. ¿No podríamos considerar que son las propias reglas, esos límites que se crean para condicionar la acción performativa, las que mejor explican esta noción de *agôn* (en el sentido de competencia) en un escenario teatral? Aquí, son sin duda las teorías de los videojuegos, más que las competencias deportivas clásicas, las que nos ofrecen las perspectivas más convincentes, y rara vez abordadas, en particular en la forma de integrar las cuestiones técnicas. Porque, en los videojuegos, cuando no hay un adversario humano en frente, es contra las reglas algorítmicas, contra la propia técnica, contra lo que lucha el jugador:

El juego no es otra cosa que desestabilización, una puesta en juego del orden establecido. Esta es la razón de las dificultades que encuentra la teoría cuando intenta definirlo y categorizarlo. Por naturaleza, el juego no puede encajar en una concepción utilitarista de la técnica: ello implicaría concebirla como un soporte ortésico, apto para pasar desapercibido. En cambio, lo que busca el jugador en la técnica es precisamente lo contrario: no cardinalidades ni temporalidades que permitan orientarse, sino la desorientación, la experiencia del laberinto. (Roy, 2019, p. 18)

Los videojuegos, especialmente aquellos relacionados con la acción, están sometidos, más que ningún otro, a reglas y protocolos informáticos que traducen en códigos las acciones del jugador en el mando. Pero son precisamente su acumulación y su complejidad las que los hacen incontrolables, es en esa desorientación donde reside el placer del jugador. Dicho placer y la dificultad que desafía la virtuosidad son también los que podemos encontrar en la experiencia performativa.

En *D. Quixote*⁶, espectáculo performativo de flamenco, la alta tecnicidad de la disciplina flamenca llevó los artistas a buscar maneras de desviarla para liberar un auténtico terreno de descubrimiento para los intérpretes; para crear las condiciones que les permitieran bailar de otra manera, para encontrar ese estado de olvido de la técnica que posibilita el juego. Al inicio, fue una cuestión puramente dramática la que los orientó hacia los dispositivos adecuados para alcanzar estos estados. La imaginación del Quijote, completamente impregnada de novelas de caballería, no cesa de transformar su realidad banal y rural en una búsqueda épica que lo lleva a librar combates muy reales contra hombres y animales.

⁶ *D. Quixote*, Teatro Nacional de Chaillot, Paris, 2017.

Acordaron rápidamente que la imaginaria del deporte ofrecía un contraste interesante, ya que es ella la que hoy en día convierte a simples deportistas en héroes, además propone una variedad de tipos de incorporaciones capaces de cuestionar la técnica y la estética del baile. Se realizaron una serie de pruebas con todo tipo de equipamiento deportivo para observar en qué medida cada uno condicionaba el baile, lo llevaba a desplazarse, a reinventarse.

Los zapatos de fútbol con tacos ofrecen una dureza en el impacto indispensable para la dinámica del flamenco, pero también una menor adherencia que provoca deslizamientos e imprecisiones, en resumen, una inseguridad para los bailarines, privados de su habitual virtuosismo. Además, el sonido característico de los tacos metálicos renueva la sonoridad de los pasos.

En un registro más grave, se eligió el boxeo, que permitía trabajar dúos y destacar los aspectos más duros de la búsqueda del Quijote. Desde el punto de vista técnico, el peso de los guantes y la posición fija de las manos que imponen a las bailarinas cambian por completo la gestualidad habitual del flamenco. Estos guantes implican una serie de adaptaciones, tanto internas como externas: internamente, al reconfigurar los aspectos propioceptivos del baile e integrar una dimensión reactiva a la actuación; externamente, al aportar un tipo de expresión mucho más pesada y torpe. No solo las manos pierden su expresión, sino que los brazos, cargados, contribuyen a un flamenco más terrenal (Berger, 28 de marzo de 2021, min 51:20 a 54:20).

La última disciplina deportiva integrada al baile, la esgrima, permitió devolver la obra al ámbito de su modelo literario. Aparentemente más cercana a la ligereza del flamenco, el uso de zapatos que chirrían (más que taconear) genera una sonoridad singular en el baile y una agilidad sorprendente en las secuencias que involucran solo la parte inferior del cuerpo. Pero el manejo de los floretes contradice radicalmente los reflejos de los bailarines. Mientras que los guantes de boxeo simplemente anulaban la expresión de las manos y permitían a los *performers* concentrarse en el resto del cuerpo, los floretes, al ser una extensión de la muñeca, amplifican considerablemente sus mínimos movimientos y les confieren expresiones extrañas, ya que no están programadas en el esquema corporal de los *performers* (Berger, 28 de marzo de 2021, min. 1:06:40 a 1:08:40). Parecen verdaderos albatros varados en la cubierta de un barco. Hay que jugar contra este límite, y surgen de manera incontrolada distinciones entre secuencias puras de pies, con los floretes en posición de saludo; pasajes donde la gestualidad de la esgrima domina la parte superior del cuerpo, al hacerlo, ordena también los miembros inferiores; finalmente, secuencias anárquicas donde no emerge ningún orden. Una lucha entre orden y caos. Una competencia entre dos espíritus encarnados en un mismo *performer*, el del esgrimista y el del bailarín. Como si no lográramos reprogramar el esquema corporal para un nuevo tipo de composición que sintetizara ambas lógicas psicomotrices, permitiendo que la performance mostrara su enfrentamiento desordenado, una competencia feroz contra las reglas que no se logran dominar.

Nunca repetir

En esta trampa para la virtuosidad, en esta competencia construida para perderla, finalmente aparece el azar, último componente esencial del juego identificado por Caillois con el término *alea*, que nos sitúa ante dos actitudes contradictorias: una voluntad de controlarlo, de incorporarlo en un régimen

de orden y un deseo de alimentarlo como energía vital del *play*. Esta voluntad perpetua de dejar espacio al azar se opone frontalmente al concepto de repetición o, invirtiendo la proposición, podríamos decir que el término nos ayuda a definir una voluntad afirmada de deshacerse de cualquier régimen de orden en el desarrollo de un espectáculo. Para Antoine Vitez (1985), esta palabra que en francés describe el marco en el que se despliega la creación, es significativa. Se trata de:

cercar la forma mediante la repetición; el término francés aquí cobra todo su sentido. Se trata de repetir tantas veces que no se pueda fallar, no cometer errores. Es de la misma naturaleza que la repetición musical: hay que establecer la partitura y reproducirla. (p. 27)

En la elección del modo de control del juego, el de la partitura musical es, sin duda, el más rígido. A medida que las prácticas evolucionan, los términos técnicos pierden algo de su sustancia original, pero el significado persiste de manera subyacente en la práctica. Y el de repetición merece especialmente una discusión, ya que denota la pasividad del proceso y la rigidez del objetivo.

En inglés, el término *rehearsal* que lleva el mismo prefijo repetitivo completado con el radical de origen francés *heriser* (cavar) parece más activo. Se trata de explorar las profundidades de la obra para hacer resurgir lo que está oculto en ella. Se refiere a la visión dual del teatro, donde el significado de la obra constituye la referencia del espectáculo, aquello que debe ser encontrado. En alemán, el término *probe* connota una exploración más horizontal, una puesta a prueba o ensayo, como en español, aunque en alemán también induce una variación adicional que fija un objetivo preciso, una “prueba”. El italiano, con *repitazione* y *prova*, juega en ambos frentes.

¿Cómo pensar el azar, la indeterminación del texto, la incertidumbre fructífera del juego fuera de estos esquemas que inducen una forma de domesticación del actor, un carácter programático del proceso? ¿No deberíamos inventar principios contrarios a estos, que compensen en parte la inercia determinista generada por los métodos históricos de creación actoral? Un punto de partida consiste, justamente, en resistirse al principio de repetición y a su correlato técnico: la fijación de la partitura escénica. Así, el vórtice que acompaña la dinámica de creación no se elimina por completo en una especie de embudo al acercarse el estreno, sacralizando una legibilidad demasiado unívoca o estable de las acciones y de los signos del espectáculo. Se trata de dejar espacio para una elaboración más orgánica de la composición, a partir de la experimentación por parte del actor en el escenario de las diferentes posibilidades de interpretación, sin necesariamente fijarlas. Sobre todo, más allá del rechazo a concebir el juego del actor de manera estable, también se rechaza que los contornos del personaje se instituyan en un sentido unívoco.

En esta relación entre orden y desorden, el enfoque deportivo del juego, es decir las analogías que podemos construir entre prácticas teatrales y prácticas deportivas, ofrece un horizonte de reflexión estimulante para tejer vínculos entre la interpretación del personaje y el juego performativo, entre la disciplina y la improvisación. Portadoras de una visión bastante reduccionista de la noción de performance, las disciplinas deportivas ofrecen en realidad un abanico mucho más amplio para considerar los distintos enfoques del juego que hemos atravesado, incluso los más académicos. De hecho, las disci-

plinas deportivas más técnicas se asemejan más a los procedimientos clásicos de creación del actor que a las orientaciones performativas del juego. Por ejemplo, si consideramos disciplinas individuales sin interacción física, como el salto de altura o las barras asimétricas, encontramos similitudes profundas con la construcción controlada del personaje: una búsqueda inalterable de la forma perfecta, la pura partitura escénica. Ya sea en gimnasia o en atletismo, la importancia de la repetición, la eliminación de la emoción exterior a la tarea, la precisión en la preparación y la repetición de la ejecución son decisivas para la performance final. El desafío de la prueba (o de la representación en el caso del teatro), así como sus incertidumbres, generan tensiones y perturbaciones inevitables, pero estas deben ser minimizadas para no cuestionar la naturaleza ni el desarrollo del evento, ya que este depende principalmente de una acción previsible y conscientemente preparada.

Los jugadores, al igual que los actores, hablan en este caso de permanecer en su burbuja, de evacuar las perturbaciones. En cambio, tan pronto como aparece la interacción aleatoria, ya sea en forma de confrontación física directa, en los deportes de combate, o indirecta, en los deportes de raqueta, el lugar de la adaptación a las restricciones exteriores se vuelve predominante en el juego y obliga al jugador a reaccionar ante un gran número de indeterminaciones, exigiéndole una capacidad de improvisación mucho mayor, reacciones instintivas, sin control racional.

Los deportes colectivos, en este sentido, parecen aún más cercanos, por su naturaleza y la complejidad de las relaciones interpersonales, al acto teatral. La mayoría de ellos deben integrar una forma aguda de desorden, la confrontación con lo inesperado, en particular con los objetos transicionales del juego, las pelotas, por ejemplo, que generan su propio régimen de azar. En este sentido la pelota de rugby con su bote impredecible genera una dosis de improvisación y de riesgo indispensable para el juego y fuente de placer. Nos ayudan a considerar el ensayo teatral no como una simulación anticipada y reiterada de la acción real, sino como una preparación para una acción imprevisible, cuyas reglas ofrecen un marco pero que solo predicen aproximadamente el desarrollo técnico y estético del evento. Nos invitan, finalmente, a integrar los otros componentes del juego: el azar, el vértigo, el desafío e incluso la imitación, integrando nuevos parámetros al proceso de creación, no incompatibles con aquellos que fundamentan la lógica de repetición, pero complementarios y que la modifican profundamente.

Esta integración induce estrategias radicalmente diferentes de aquellas de la construcción del rol, que deben introducirse a través de nuevas prácticas en el proceso de creación. A los fenómenos de aprendizaje y estabilización se deben añadir, y a menudo favorecer, las acciones de desaprendizaje y variación. Así, una vez validada una opción con respecto a una secuencia de juego, en lugar de estabilizarla o profundizarla para automatizarla, se tiende a explorar posibilidades expresivas capaces de rivalizar con ella para convertirlas en alternativas. De la misma manera, una habilidad o técnica integrada, adquirida en la formación o desarrollada durante el proceso, puede ser objeto de un desaprendizaje. Se trata de una especie de vía negativa que recuerda los principios de trabajo sobre el actor de Grotowski (1968), pero que, en este caso, no se dirige únicamente a la eliminación de bloqueos, sino a la exploración de diferentes opciones expresivas o emocionales para responder a situaciones similares pero distintas. También es una oportunidad para tomar conciencia de los automatismos integrados en el esquema corporal y que activamos sin ninguna consciencia. No se trata solo de combatir los clichés que

generan los hábitos interpretativos, sino de situar estos automatismos en una percepción más amplia y creativa de nuestro sistema propioceptivo. Este enfoque, bien descrito por los neurocientíficos, parece en última instancia más adecuado para las disciplinas artísticas que la fijación de una partitura que se repetirá idéntica ante cada público. Como aclara Shusterman (2010):

Es útil exponer los hábitos no reflexivos a una mayor conciencia explícita no solo para corregir malos hábitos, sino también para proporcionar oportunidades de desaprender y estimular una nueva forma de pensar que, en términos generales, puede mejorar la flexibilidad y la creatividad de la mente. Investigaciones recientes sugieren que estas cualidades estarían relacionadas, en parte, con la mejora de la plasticidad de las redes neuronales del cerebro. (p. 207)

En el proceso de *Medida X Medida*⁷, la propuesta actoral invita a los actores a presentar cada escena y cada personaje sin representarlos, impidiendo que se usen las técnicas propias a ese elenco. Esta estética del no-actuar, este desaprender la actuación, les obliga a construir su partitura en directo como un juego donde la reacción del público contribuye a la construcción del juego y les obliga a una creatividad añadida, ya que no solo se trata de crear la historia sino también la manera de contarla. El hecho de integrar al espectáculo un juego, hace que la participación del público (Berger, 16 de marzo de 2021, min. 32:00 a 42:00) genere el mismo tipo de interacción que puede tener un partido de fútbol, donde la influencia de su reacción influye profundamente en el estado y la performatividad de los actores. El actor descubre un aspecto de su creatividad escénica que ni su experiencia ni su técnica le pueden ofrecer.

En última instancia, la repetición se convierte en el lugar de la permanente no repetición, lo que lleva a un mejor conocimiento de uno mismo y amplía nuestro espectro de reacciones ante las situaciones que el actor puede atravesar en la performance. O, siguiendo a Tine Damborg (2020), quien propone una práctica que combina el método Meisner y el *contact dance* de Cunningham, encontrar la variación dentro de la repetición. De hecho, no se inventa una técnica todos los días, por lo que la inyección de métodos o materiales exógenos, algo recurrente en el deporte, se convierte en un instrumento muy eficaz para el desaprendizaje de técnicas y la actuación no repetitiva. Al reconocer la dimensión heterótrofa del proceso de creación teatral, se amplía considerablemente el campo de la práctica y, en consecuencia, también las posibilidades estéticas que el actor podrá desplegar en el proceso.

La obra del actor o de la intérprete, ya sea la construcción de un personaje, la creación de una partitura o un conjunto de acciones realizadas en su propio nombre, es siempre la presentación de una experiencia escénica. Sin prejuzgar el estado de presencia y conciencia en el que lo realiza, su dimensión ficticia, ya sea representación o performance, es ante todo un asunto de percepción por parte del espectador. Pero la experiencia misma es un nacimiento que encuentra su fuente en el proceso. En este sentido, las neurociencias del desarrollo, al igual que las que se interesan por los deportistas de alto nivel, también nos ofrecen enseñanzas decisivas al indicarnos que el aprendizaje no es ni acumulativo ni lineal.

⁷ *Medida X Medida*, producción Teatro el Galpón, Montevideo, Uruguay, 2019.

Jouen y Molina (2007, pp. 85-105) describen cómo, circulando de una “cuenca de atracción” a otra, de una imagen del cuerpo hacia una nueva, la propiocepción del niño se desarrolla desaprendiendo. Para volverse más hábil, debe pasar por etapas de torpeza. Aprende mejor por la variedad de experiencias que por su mera repetición. A medida que envejece, un tenista debe aceptar cambiar su técnica de agarre de la raqueta para adaptarse a la evolución de su cuerpo y su fuerza, este cambio pasa necesariamente por un periodo de disminución en el rendimiento. Zeami (1960) también pide al actor una evolución a lo largo de su vida, para pasar gradualmente de la “flor del momento” a la “flor auténtica”.

Claramente, no es el camino más fácil ni el más directo para afrontar el oficio de actor ni para montar un espectáculo. Y, a menudo, las circunstancias del oficio obligan a recurrir a trucos que funcionan; en términos neurocientíficos, a los mapas neuronales más estables o las “cuencas de atracción” más profundas. Pero precisamente porque son profundas, producen esta contradicción de tener, al mismo tiempo, la sensación de dominar cada vez más los fundamentos del oficio, pero también de ver cómo se reduce poco a poco nuestro ámbito de acción, nuestro campo de competencia. Un poco como trabajador que obligan a hacer una sola tarea y no desarrolla sus competencias fuera de ese esquema. De alguna manera, Zeami percibe los mismos peligros en un sentido filosófico o metafísico, y Stanislavski también encarna esa postura en su búsqueda del arte actoral perpetuamente inacabado. Se reconoce de inmediato a un actor incapaz de este tipo de desarrollo: en cuanto se encuentra con una práctica inesperada, la relaciona con su propia lógica, no puede desplazarse para percibir la diferencia o directamente cuestiona la legitimidad artística de esa técnica que no domina.

Para permitir este tipo de desarrollo del personaje escénico, es indispensable enfrentarse a una variedad de experiencias corporales para las cuales uno no está preparado. Estas enriquecen al actor con cambios en sus mapas neuronales, que constituyen futuras posibilidades de reacción. Es la flexibilidad de todo su aparato imaginativo y propioceptivo lo que está en juego. Y la caída, el fracaso, no solo son inevitables sino también saludables para el conocimiento de la vida bajo sus aspectos más insólitos. Pero no son menos dolorosos que para un esquiador o un trapecista. Este enfoque confiere, evidentemente, un valor performativo al propio ensayo. Esto no significa que no se dibuje a veces un camino dominante, un patrón probable de la actuación, una partitura latente, especialmente cuando la figura ficticia del autor domina en la sombra el proceso de creación. Pero igual lleva a enriquecer este patrón con otros, más aleatorios y también activos; al experimentar en el ensayo no solo lo que realiza el personaje, sino también miles de otras cosas que podría haber realizado. Y también para permitir que cada actor encuentre exactamente el alimento que necesita en este proceso preciso, para tomar en cuenta su singularidad. No se puede anticipar conceptualmente ni solo sobre la base de una metodología analítica. La dimensión empírica es más valiosa; el azar se convierte en una energía creativa.

Hacia el puro juego

Las principales enseñanzas que se derivan de estas analogías con otros juegos, deportivos o no, nos permiten avanzar un poco más en la comprensión de las posibles evoluciones del ensayo hacia este enfoque performativo. Primero, nos indican que el proceso no debe centrarse principalmente en la ejecución, el resultado, es decir, que la proyección imaginada del espectáculo, que se fabrica

inconscientemente con cada intento, no debe imponerse sobre la vitalidad y los vértigos del proceso. Debe liberarse de las reglas. Además, la disciplina, a menudo necesaria, tiene todo por ganar al ejercerse bajo el régimen del desafío, del *agôn*, y de la superación de los límites más que como un marco para delimitar el trabajo. En este sentido, no se opone a la improvisación, de hecho, es estimulada por ella y por el desequilibrio que esta activa y preserva. La repetición debe ser literalmente transgresiva, es decir, literalmente, interdisciplinaria.

De la misma manera que los deportistas integran prácticas venidas de otros deportes para regenerar el desafío cotidiano y mantener la atención y la creatividad, el teatro integrando otras disciplinas (no solo artísticas, sino también deportivas y, por qué no, lúdicas) se permite desplazar el punto de enfoque del actor de sus técnicas adquiridas, fomentar el desaprendizaje y enriquecer su capacidad de reactividad a la acción escénica.

Luego, es bueno dar un lugar central a la iniciativa del jugador/actor, que debe prevalecer sobre la visión programática del entrenador/director, ya que, al final, serán sus recursos los que estarán en juego durante la función, como lo demuestra de manera radical el grupo TG STAN, por ejemplo. Finalmente, estas reflexiones nos conducen a pensar que la preparación del espectáculo debe consistir principalmente en una confrontación con una multitud de posibilidades, más que en una anticipación ilusoria de lo probable. Es entrenamiento más que ensayo.

Concebir el ensayo como entrenamiento y el espectáculo como puesta en juego cambia significativamente la organización del proceso, así como la naturaleza y los objetivos de las prácticas que se integran en él. Esto permite afirmar el carácter vital de la improvisación del actor y de los desafíos a los que se enfrenta dentro del propio espectáculo como un factor de juego, y no solo como una técnica de creación. Dado que no se sabe exactamente lo que el actor/jugador atravesará durante la función/el partido, su calidad de indeterminación y adaptabilidad es valiosa para responder a la ejecución actoral en tiempo real. El actor también nutre su imaginación con miles de motivos que le ayudan a moverse libremente entre las capas de significado y acción mientras invierte en estados de presencia únicos en cada representación, esto lo lleva a enfrentar el espectáculo como un momento de vida por crear y no por recrear; hay una superposición contradictoria y una circulación permanente entre la experiencia personal del actor y la ficción, sin que una sea simplemente el reflejo de la otra. De este modo, construye el juego como un desafío real que, preparado en la repetición, se pone nuevamente en juego cada noche de representación; se desliza del proceso al espectáculo en un mismo estado inestable de jugador. Evidentemente, esta porosidad del proceso de repetición hacia el espacio de la representación es reversible, y nuestro enfoque lleva a otorgarle a la repetición la tensión y el valor de una representación.

La preparación consiste en encontrar el ejercicio adecuado para revelar en el actor un tipo de presencia singular, el dispositivo, tanto poético como técnico, que pone en tensión una resistencia motriz o psíquica particular. Aunque existen analogías con el deporte, en lo que respecta al compromiso, a la preparación mental y corporal, no se encuentra la estandarización del esfuerzo propia de las disciplinas deportivas más uniformes (atletismo, gimnasia, etc.). La acción está más bien diseñada a medida del actor, como un desafío personal, auténtico, único, donde la confrontación con la dificultad genera efectivamente un juego para él, poniendo en tensión sus límites personales, únicos. En el deporte, la

propia competición genera esta tensión, en el arte verdaderamente performativo este aspecto debe ser un nuevo espacio de creatividad, un lugar donde la regla es un desafío a la imaginación.

El renovado desafío es la base de esta relación performativa con el ensayo. Para seguir suscitando el deseo de superación y de expresión personal, el valor otorgado por el actor a cada etapa de la repetición debe mantenerse en un nivel elevado. Pero se trata menos de una rigurosidad para profundizar un principio preciso y recurrente, como para Grotowski (1968) o Barba (1990/2008), que de la renovación de la dinámica de creación que pone en tensión el juego y despierta el deseo de exploración. La energía debe circular entre la disciplina y la improvisación, entre el *game* y el *play*.

Por un lado, se trata de trabajar sobre la dinámica colectiva, la disciplina y la implicación del grupo en las prácticas y la confrontación a los mismos ejercicios, para provocar voluntades de superación colectivas. Por otro lado, debido a la renovación constante de los ejercicios y las prácticas, debe prestarse atención a la precisión para ejecutar, en cada ocasión, una dinámica de juego propia. Finalmente, hay que prestar especial atención a la adaptación de las prácticas a cada intérprete, inclinándolas hacia su sensibilidad o sus dificultades, generar desafíos singulares para cada uno. No se trata de establecer invariantes, sino de saber inventar reglas que hagan que el juego propuesto sea jugable (*playable*) hoy en día, que mantenga dificultades, que suscite el entusiasmo del «play», que convoque desplazamientos de esquemas corporales en unos y otros. A veces hay que desarrollarlos en un plano vertical, aumentando la dificultad técnica de una improvisación, en términos de rapidez, de elaboración de un relato o de virtuosismo vocal. Otras veces, se trata de modificar el imaginario para suscitar más bien una curiosidad física o intelectual, un cambio de paradigma que estimule otro aspecto del juego.

Nuestras luchas son, evidentemente, fruto de las circunstancias. Si hoy en día el desgaste del personaje lo termina de transformar en un simple combustible para la creación, es necesario reconocer que la presencia del *performer* como fuerza escénica supuestamente más real que la del personaje también llega a su agotamiento. La lucha entre estas fuerzas antagónicas se está acabando, pero puede aprovecharse su último vigor para abrir un nuevo horizonte al juego, que se emancipe definitivamente de un autor ausente del escenario sin renunciar a la fuerza creativa de la ficción. Elevarse contra estos modelos todavía poderosos no es, en primer lugar, una cuestión de renovación, sino más bien una voluntad de reactivar nuestra ética artística, que es el nervio de la creación. La ética se entiende aquí como un conjunto de reglas tanto estéticas como técnicas que consolidan nuestro arte y a las cuales nos obligamos a obedecer y, sobre todo, a renovar. Porque, por exigente que sea una ética de trabajo, también se debilita con el tiempo y por la transmisión a la siguiente generación; acaba reduciéndose a esas reglas y técnicas, y solo una redefinición permanente de esta ética nos permite seguir en el corazón de la creación. Los deportistas tienen la medida eterna del tiempo, de la distancia, la ingeniosidad o la fuerza del adversario como exigencia permanente. La evolución del juego exige esa perpetua renovación. En fútbol fue la defensa férrea de los 80 que hizo la gloria del AC Milán, la circulación eléctrica del juego que impuso al Barça en los años 2010, o la presión tras pérdida que explica el dominio del Manchester City en el fútbol inglés en la actualidad. En los artistas, esa exigencia debe ser el producto de la investigación y de la imaginación. Las reglas permiten el juego, pero es solo su renovación constante lo que convierte al juego en arte, en un puro juego, como dice Tim Etchells:

Jugar como un estado en el que el sentido es un flujo, en el que las posibilidades se bifurcan, en el que las versiones se multiplican, en el que las fronteras entre lo que es real y lo que no lo es se desdibujan, se velan, se derrumban. Jugar como una transformación sin fin y sin descanso. ¿Sería eso el puro juego? (2002, p. 53)

Cuanto más avanza el aprendizaje, más nos desafía el arte a superar las mismas reglas que hemos establecido para hacer funcionar la actuación, con el fin de sentir esa presencia que Zeami llama la flor del presente eterno. En la creación, es luchando contra el resultado esperado, rechazando las técnicas probadas, buscando una presencia insólita en el escenario, entre ser uno mismo y ser otro, que el actor puede hoy perseguir una ética artística y compartir su percepción de la obra, con el riesgo permanente de perderse en el vértigo de esta búsqueda, pero con la posibilidad, si la enfrenta, de desafiarla y de compartir al público ese vértigo.

Referencias

- Barba, E. et Savarese, N. (1990/2008). *L'Energie qui danse. L'art secret de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Ed. L'Entretemps.
- Berger, L. (16 de marzo de 2021). *Medida X medida à partir de W. Shakespeare, adaptation et mise en escène Laurent Berger* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JwYASbPY-nRg>
- Berger, L. (28 de marzo de 2021). *D. Quixote, 2017 Complet*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FLxIGrFBrhI>
- Berger, L. et al. (2022). *Entrevista a Claire Deutsch* [Base de datos del proyecto Etre et jouer, financiado por el FNS Suizo]. BDD E & J. La Manufacture Lausane. (material inédito).
- Berthoz, A., Andrieu, B. (2010). *Le Corps en acte, centenaire Maurice Merleau-Ponty*. Ed. Presses Universitaires de Nancy.
- Caillois, R. (1958/1992). *Les jeux et les hommes*. Ed. Gallimard.
- Damborg, T. (2020). How might Embodied Cognition, Contact Improvisation and Meisner's Standard Repetition Exercise together illuminate actor movement training? *Theatre, Dance and Performance Training*, 11(1), 49-59. <https://doi.org/10.1080/19443927.2019.1616322>
- Descola, P. (2022). *Le sport est-il un jeu?* Ed. Robert Laffont.
- Donellan, D. (2004). *L'Acteur et la cible: Règles et outils pour le jeu*. Ed. L'Entretemps.
- Dusigne, J.F. (2008). *L'acteur naissant: la passion du jeu*. Ed. Théâtrales, Futuroscope, SCÉRÉN-CNDP, Montreuil-sous-bois.
- Famose, J. P. (1993). *Cognition et performance*. INSEP-Éditions. <http://books.openedition.org/insep/1399>
- Etchells, T. (2002). *Certain fragments: Contemporary performance and Forced Entertainment*. Ed. Routledge.
- Etchells, T. (s. f.). *Entrevista para Real Magic, de Forced Entertainment* [Programa de la temporada 17-18]. *humain TROP humain (hTh)-CDN*, p. 4.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Ed. Suhrkamp.
- Gob Squad. (2016). *Entrevista a Gob Squad para Western Society* [Programa de Temporada 16-17]. *humain TROP humain (hTh)-CDN*. p. 109.
- Goudard, P. (2010). *Le Cirque entre l'élan et la chute: une esthétique du risque*. Ed. Espace 34.
- Grotowski, J. (1968). *Vers un théâtre pauvre*. Ed. L'Age d'Homme.
- Hamayon, R. (2012). *Jouer, Une étude anthropologique*. Ed. La découverte.
- Huizinga, J. (1972). *Homo Ludens*. Ed. Gallimard.
- Jouen, F. & Molina, M. (2007). *Naissance et connaissance: La cognition néonatale*. Coll. PSY-Théories, débats, synthèses Ed. Mardaga.
- Lecoq, J. (1997). *Le Corps Poétique: Un enseignement de la création théâtrale*. J.G. Carasso, & J.C. Lallias (Colab.). Ed. Actes Sud - Papiers / ANRAT.
- Mnouchkine, A. (1993). Le Théâtre est oriental [Propos recueillis]. In *Confluences-Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*. Saint-Cyr l'École, Prépublication, Le petit bricoleur.

- Oida, Y. (1992). *L'Acteur Flottant*, M. Million [Trad]. Actes Sud / Académie Expérimentale des Théâtres.
- Pavis, P. (2018). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Ed. A. Colin.
- Recopé, M. & Fache, H. (2010). La sensibilité incorporée des volleyeurs les plus “actifs”. In A. Berthoz (Ed.), *Le Corps en acte: Centenaire Maurice Merleau-Ponty* (p. 285). Ed. Presses Universitaires de Nancy.
- Roy, B. (2019). Pour un dépassement des théories du game et du play. *Sciences du jeu*, (11). <https://doi.org/10.4000/sdj.1709>
- Shusterman, R. (2010). Le corps en acte et en conscience. In A. Berthoz (Ed.), *Le Corps en acte: Centenaire Maurice Merleau-Ponty* (p. 207). Ed. Presses Universitaires de Nancy.
- Vitez, A. (1985). “Une entente”, propos recueillis par André Curmi. *Théâtre/Public*, (64/65), p. 27.
- Zeami, L. (1960). *Tradition secrète du Nô*. R. Sieffert [Trad.]. Ed. Gallimard.

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 dismantela 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 prostíbulos 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).

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 01 de noviembre de 2024

ACEPTADO: 22 de diciembre de 2024

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i2.10>

■ Exhibir lo privado como acto de rebeldía: Narcisismo performático en la escena contemporánea Exhibiting the private as an act of rebellion: performative narcissism in the contemporary scene

Larissa Loeza Goycochea¹

Universidad Nacional de las Artes/ Buenos Aires, Argentina

Contacto: larissa.goycochea@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8722-8499>

¹ Actriz, creadora escénica y co-fundadora de la compañía Teatro Entre las Piedras. Egresada de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (2019) y de la London Academy of Music and Dramatic Arts (2018). Maestrante en Teatro y Artes Performáticas en la Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires, Argentina.



Exhibir lo privado como acto de rebeldía: Narcisismo performático en la escena contemporánea

Exhibiting the private as an act of rebellion: performative narcissism in the contemporary scene

Resumen

Este artículo busca explorar las piezas escénico-digitales *Escenas para Kill Me* de la artista Marina Otero (julio 2023, Museo Moderno de Buenos Aires, Maratón *El borde de sí mismo*) y *Lázaro* de la compañía de teatro mexicano Lagartijas Tiradas al Sol (2020, *Mis Documentos*), con el objetivo de reflexionar sobre el rol que juega la exposición de lo íntimo en la creación de *posrealidades*, así como la develación del archivo personal y el narcisismo como ejes de investigación artística en la escena contemporánea.

Palabras clave: teatro latinoamericano, teatro performático, escenarios de lo real, escena digital, *posverdad*, escena contemporánea, artes escénicas.

Abstract

This essay aims to explore the scenic-digital pieces “Escenas para Kill Me” by the artist Marina Otero (July 2023, Museo Moderno de Buenos Aires, Maratón *El borde de sí mismo*) and “Lázaro” by the Mexican theater company Lagartijas Tiradas al Sol (2020, *Mis Documentos*), with the objective of reflecting on the role that intimate exposure plays in the creation of post-realities, as well as the unveiling of personal archives and narcissism as core elements of artistic research in contemporary performance art.

Keywords: Latin American theater, performative theater, stages of the real, digital stage, post-truth, contemporary stage, performing arts.

Introducción

Este artículo nace como parte de la creciente ola de obras, aparentemente desechables, que buscan redundar sobre la experiencia aislada de un artista, una tendencia cuyo único fin parecería ser fetichizar la propia intimidad, piezas digitales que más allá de presentar una investigación concreta, manifiestan tener como objetivo la ilusión instagramera de *likes* y corazones que validan la tendencia vital (y posiblemente viral) de una experiencia *#aesthetic* del *#artista*.

Así pues, en un inicio se pensó hacer de este texto un manifiesto ante el deseo contemporáneo de saberse visto, enfatizando esta nueva necesidad de representarse (a uno mismo) a partir de parámetros estético-digitales planteados desde una supuesta hegemonía globalizada. Una serie de pautas que parecieran retomar la idea del *readymade*² y que han dejado en claro los patrones a seguir para que el contenido que se produzca y publique sea reconocible por un público cada vez más complaciente ante la enajenación digital (de sus dispositivos), todo esto en pro de validarnos como artistas. Bien lo dice Paula Sibilia (2008) al hablar de lo que ella denomina *El show del yo*:

Calificadas en aquel entonces como enfermedades mentales o desvíos patológicos de la normalidad ejemplar, hoy la megalomanía y la excentricidad no parecen disfrutar de esa misma demonización. En una atmósfera como la contemporánea, que estimula la hipertrofia del *yo* hasta el paroxismo, que enaltece y premia el deseo de “ser distinto” y “querer siempre más” son otros los desvaríos que nos hechizan. Otros son nuestros pesares porque también son otros nuestros deleites, otras las presiones que se descargan cotidianamente sobre nuestros cuerpos, y otras las potencias –e impotencias—que cultivamos. (pp. 10-11)

Nos encontramos, entonces, ante un arte como producto de la repetición de imágenes y gestos. Un arte cuyo objetivo final es el consumo redituable de identidades estéticamente filtradas con el fin de perpetuar una idea preestablecida de lo que es aceptable, deseable, fructífero y “real” para los cuerpos en su cotidiano neoliberal y mediatizado digitalmente. Por ello, lo que inició como un intento de manifiesto, rápidamente se convirtió en una reflexión sobre el impacto visual, plástico y performático que tiene lo privado, pensado desde las redes sociales, en la construcción de piezas escénicas que parten del *yo* como espectáculo. Un *narcisismo performático* que habilita la creación de piezas artísticas que inician desde el registro de lo íntimo hasta el archivo del cotidiano del artista en crisis y, eventualmente, se convierten en obras escénicas.

Para este documento se propone visitar las obras *Lázaro* de Lagartijas Tiradas al Sol y *Escenas para Kill Me* de Marina Otero³, dos piezas esceno-digitales que permiten ahondar en la idea de intimidad como espectáculo, observar brevemente lo íntimo como político y, quizás, reflexionar las

² Pensando el *readymade* de Michel Duchamp, que plantea preguntas fundamentales sobre qué constituye una obra de arte, anteponiendo el concepto y la intención del artista para alejarse del virtuosismo técnico. Posteriormente, al ser retomado por artistas pop, el concepto de *readymade* abre la idea de una obra basada en imágenes reproducidas masivamente (como las latas de sopa Campbell), y que permiten continuar explorando la relación entre arte y producción industrial: en el contexto de este texto, el impacto de las redes sociales y los escenarios digitales que abren una nueva discusión sobre el impacto mediático y su relación con la producción de piezas artísticas.

³ Dos piezas que, al ser expuestas desde la primera persona del singular, invitan a participar en el ejercicio de hacer visible el proceso creativo como eje esencial del relato contemporáneo. Un proceso que devela el estado emocional y somático del cuerpo de quien produce arte en tiempo presente y primera persona.

tendencias exhibicionistas como consecuencia de una larga tradición de hacer público lo privado como acto de creación colectiva. En otras palabras: un narcisismo performático.

1. La performatividad continua del individuo digital

Si pensáramos en un posible marco teórico para analizar la performatividad en redes sociales y su relación con el *espectáculo del yo*, sería pertinente considerar a Walter Benjamin y su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Según Benjamin (1936/2003) lo que con el aura se pierde en la obra de arte se compensa mediante su reproductibilidad, que permite al público apropiarse de ella en cualquier lugar y circunstancia. Si partimos de esta idea, podemos ver cómo en el contexto actual dicha pérdida del “aura”, pensada como la característica de autenticidad de las obras tradicionales (o pre-digitales), se transforma en un nuevo tipo de valor basado en la accesibilidad y la circulación masiva.

Si resaltamos esta idea para pensarla desde el medio de las redes sociales, este fenómeno se traduce en una performatividad continua del individuo al momento de autorregistrarse. Un performante permanente que no solo presenta al artista como creador de contenido, sino como pieza artística por sí misma, editable en múltiples formatos, plataformas o escenarios. En este sentido, la reproducción de pautas que determinan cómo debe verse y realizarse técnicamente un archivo para y desde las redes, unido al estado de hiper accesibilidad que brinda el registro en vivo y la facilidad de recurrir a las herramientas digitales⁴ para la difusión de una pieza, permiten que la identidad personal se convierta en un objeto de consumo. El artista hace del yo un estatus de obra en un entorno donde la visibilidad y la viralidad determinan el valor de su obra.

Lo que resulta interesante, en estas tendencias de *likes* y reposteos, es el rol central que toma el espectador en el proceso creativo de las piezas, ya que es el público quien determina los patrones que le funcionan para poder etiquetar y categorizar el contenido que se exhibe. Se establece un aparente diálogo que guía el comportamiento de las piezas, las tendencias en el proceso creativo y el criterio de la edición en pro del potencial de consumo. Podríamos considerar que las exigencias actuales nos planean dos elementos fundamentales para la producción de arte en la era digital: primero, que empecemos a crear en tiempo real en pro de la demanda y expectativa del espectador. En una segunda instancia, y quizás la más interesante para este texto, que el proceso creativo sea develado ante el espectador. Un público que pide tener acceso al elemento íntimo de la construcción de una pieza y, por ende, del artista, haciendo del proceso identitario la obra misma. En otras palabras, permitir que el espectador interactúe en la constante reedición de la obra en pro de las expectativas que tiene el formato que se presenta. Aparecen entonces formatos readymade o filtros que permiten crear estéticas que simulan un registro no editado y, por ende, real, con el cual puede interactuar el espectador.

Retomando a Benjamín, podríamos pensar que las exigencias de los medios de producción y su relación con los cambios de paradigmas en las distintas tendencias creativas en la historia del arte fluctúan entre lo técnico y lo identitario para enmarcar su valor político⁵. Sin embargo, resulta interesante en el marco de un contexto digital y de redes sociales entender cómo la idea de lo *real* y de

⁴ En el caso de las piezas ejemplificadas en este texto: el acto de registrar en dispositivos móviles y desde las redes sociales.

⁵ Un fenómeno que el autor anticipa al reflexionar sobre cómo la reproductibilidad técnica transforma la relación entre arte, identidad y masas, permitiendo que las obras sean apropiadas no solo en lo estético, sino también en lo ideológico y colectivo.

exhibir lo real ha complejizado la forma en la que se produce y aborda la creación de obras teatrales y la necesidad de nuevos escenarios en pro de una estética predeterminedada por los formatos de las redes sociales y la inmediatez de la Internet.

Ahora, si conectamos la idea de lo *real* con el concepto lacaniano del *Real*, entendido como aquello que irrumpe más allá de las representaciones simbólicas, Hal Foster nos dice que los artistas contemporáneos buscan confrontar al espectador con experiencias inmediatas y viscerales, rompiendo con la distancia tradicional del arte modernista (1996/ 2001). Este retorno de lo real se manifiesta en prácticas artísticas que incorporan cuerpos, materiales y contextos reales para generar una experiencia más directa y política. Por ejemplo, el uso del cuerpo como medio o la documentación de eventos específicos desplazan la estética hacia una posible ética que responde a las crisis sociales contemporáneas.

2. Para perder la forma humana

A lo largo de los distintos ensayos publicados por la Red Conceptualismos del Sur (RCS), se analiza la importancia que el cuerpo tiene como espacio predilecto de creación artística, así como territorio político cargado de signos y códigos que permiten analizar el contexto específico del artista o comunidad, asumiendo el ejercicio de revisar lo exhibido y el porqué de su registro como la manera predilecta de presentar la forma en la cual la realidad se construye colectivamente en un “ejercicio anacrónico de reenmarcar estas experiencias a la luz del presente” (Red Conceptualismos del Sur, 2012, p.12).

Para la RCS, *perder la forma humana* se trata de una práctica de análisis que juega con la idea de asumir el significado literal de los cuerpos, así como la construcción de subjetividades cuando el accionar del cuerpo se ve en emergencia, ya sea ante los conflictos políticos que imposibilitan su existir en el espacio público, la reconfiguración misma del concepto de política (en pro de construir lazos afectivos) o la disidencia propia del cuerpo en el contexto y norma.

Situaciones políticas afines dan lugar a movimientos subterráneos asimilables (o “contagiosos”) en los que los artistas cambian de piel y de personaje en cada nuevo cuadro del drama: entre el ciudadano y el guerrillero revolucionario, entre el terrorista urbano y el pensador; diversas formas, en suma, de presencia que testimonian y denuncian una pérdida, la de la forma humana en su sentido más literal. (Red Conceptualismo del Sur, 2012, p.7).

Entonces, ¿por qué resulta interesante pensar en la pérdida de la forma humana en el contexto escénico de redes sociales y escenarios digitales? Por otro lado, ¿qué elementos de este método de análisis (implementado por la RCS) aplican a las dos piezas que se analizan en este trabajo? Y, finalmente, ¿cómo la obra *Lázaro y Escenas para Kill Me* reflejan una mutación y desplazamiento en la identidad de denuncia y disidencia en la escena contemporánea desde los espacios de micropolítica propuestos?⁶

⁶ Un cambio que, al igual que con los artistas de los ochenta, recurre al archivo como una forma de exponer lo privado en pro de construir nuevas corporalidades o develar lo privado como espacio de investigación constante de las formas preestablecidas de crear y producir arte.

3. De la disidencia a la fetichización: exhibir lo privado

Para poder ahondar en esta reflexión, resulta preciso ampliar sobre una de las secciones que se presentaron en la exhibición creada por la RCS: Desobediencia Sexual, una sección que presenta, entre varias de sus piezas, una serie de fotografías y registros que muestran archivos creados durante las dictaduras militares en distintos países de Latinoamérica. Más allá de ahondar en la exposición por sí misma, nos interesa recalcar cómo estas fotos domésticas y registros fotográficos de instalaciones, revistas o piezas (presentadas en distintas ciudades del continente) permiten establecer que la idea de disidencia no solo enmarca la rebeldía de ocupar el espacio público sino la acción de visibilizar las prácticas cotidianas y de celebración de lo privado, donde la idea de disfrute y libertad antepone al cuerpo como territorio propiamente político e invita a reapropiar o crear plataformas y espacios propios que reivindicuen lo disidente.

Es aquí donde el registro cotidiano se hace presente: la fotografía doméstica, el video, los diarios personales, los encuentros sexoafectivos se toman como materia favorita para la creación de piezas artísticas que en muchas ocasiones dejan de lado los espacios convencionales de exhibición. Elementos importantes para entender la propuesta de Marina Otero y de Lázaro Gabino con *Lagartijas Tiradas al Sol*. Es desde esta reflexión que proponemos el concepto de narcisismos performáticos, tomando como base el autorregistro para habilitar el exhibir del archivo personal como resistencia que visibiliza nuevas corporalidades que, a su vez, generan estrategias poético-políticas, las cuales posibilitan un diálogo sobre nuevas realidades en un mundo en crisis. Al mismo tiempo, esta práctica apunta a movilizar nuevos procesos de subjetivación. Aunque no es la primera vez que en el arte sucede un fenómeno como este, sí resulta importante para este trabajo enfatizar el gesto del registro y de la exhibición del *yo* como métodos de *simulacros públicos*⁷ de nuevas realidades, cumpliendo con ello un propósito que va de lo micro a lo macro político y que resulta auténtico en las piezas.

Ahora bien, ¿qué sucede con este gesto (de registrarse y exhibirse) en la época de Instagram y redes sociales, donde las ideas de inclusión, disidencia y diversidad se consideran obviedades dentro de las mismas plataformas y el concepto de *real* se ve distorsionado en esta nueva economía de imágenes? En su libro *La intimidad como espectáculo*, Paula Sibilia (2008) hace referencia a los cambios de paradigma en los que la sociedad digitalizada participa desde la llegada de las redes sociales y dice:

Tanto en Internet como fuera de ella, hoy la capacidad de creación se ve capturada sistemáticamente por los tentáculos del mercado, que atizan como nunca esas fuerzas vitales, pero, al mismo tiempo, no cesan de transformarlas en mercancía. Así, su potencia de invención suele desactivarse, porque la creatividad se ha convertido en el combustible de lujo del capitalismo contemporáneo: su protoplasma, como diría la autora brasileña Suely Rolnik. (p.13)

⁷ Pensando en el contexto digitalizado que “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”. (Baudrillard, 1978, p.5), tomando lo que nos presenta el filósofo francés, que toma a Debord como eje de partida para entender que

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. (Baudrillard, 1978, p.7)

Pareciera entonces que el deseo de inclusión se ha tornado en una *hiperrealidad* en la que la resistencia comunitaria o la lucha por nuevas realidades políticas de convivencia en el espacio público quedan subordinadas a imaginarios individuales de fantasías de éxito consumible, haciendo del gesto de compartir lo íntimo una fetichización de lo privado, una práctica cotidiana que ha creado una nueva estética y formato de consumo y producción de contenido⁸, una estética de la imagen cruda sin aparente composición.

Ahora bien, retomando el perder la forma humana, se propone reflexionar sobre el píxel como espacio de desaparición de lo humano en pro de una posverdad, habilitando un cuerpo (píxel) editable en tiempo real, moldeable a las tendencias creativas en la concepción de nuevas piezas escénicas. En el caso de *Escenas para Kill Me* (2023) y de *Lázaro* (2020), cuando una pieza salta permanentemente de una disciplina a otra, se podría pensar en una disidencia técnica. Al ser dos piezas que se identifican como un proceso abierto, generan un ecosistema artístico que involucra una migración constante entre lo digital, lo plástico, lo real y lo ficticio. Esta transdisciplina brinda una maduración orgánica en pro del escenario teatral, por lo que, para este trabajo, propongo estas dos obras como ejemplos que invitan a indagar cómo el elemento documental lleva a la creación y construcción de relatos escénicos. Para ello se propone asumir la idea de ficción como la decisión artística de editar la realidad para potencializar un discurso propio que vaya más allá del artista per se. Así mismo, pensar cómo, en ambas piezas, el archivo como recurso narrativo habilita un estado de narcisismo performático que hace del exponer lo privado un espacio de investigación de las micropolíticas⁹ actuales y mediado por lo digital¹⁰.

4. De lo digital a la escena teatral: nuevas formas de hacer teatro

La manera en la que se producen y consumen imágenes crea una serie de experiencias que reflexionan sobre nuevas formas de corporizar al *cuerpo artístico*, así como develar los espacios liminales ante la creación y vinculación afectiva entre individuos –ya sea desde una pieza artística, un espacio o una sensación, producida artificialmente por un ente programable y editado.

El mundo de las artes visuales, pionero en su interacción con lo digital, cuenta con una larga tradición de explorar con el cuerpo propio y la identidad como formas legítimas de investigación. Sin embargo, no sería hasta el 2020, en el contexto de la crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19, que el teatro incursiona de manera explícita en investigaciones y exploraciones de un escenario

⁸ Tanto en el caso de *Lázaro* como en el de *Escenas para Kill Me*, las dos obras que se analizan en este texto, resulta importante explicar que es debido a este fenómeno que la idea de disidencia se ve modificada y ya no radica en corporalidad sino en el soporte de las piezas.

⁹ Los cuerpos constituyen el territorio privilegiado de producción y control biopolíticos, de inscripción y regulación de la norma social, pero a la vez operan como “potencias políticas”, territorios de enunciación y resistencia críticas desde donde deconstruir e insubordinar las articulaciones disciplinarias de dicho régimen de poder. (Red Conceptualismo del Sur, 2012, p. 92)

¹⁰ En uno de sus ensayos sobre el video arte y la relación que tiene en la construcción de nuevos paradigmas estéticos, Claudia Gianetti (2002) apunta:

Después del abandono de los espacios convencionales de las galerías o museos, y la ocupación de los espacios públicos, las calles, la ciudad, el paisaje, etc. (Land Art, Performance, Happening...), es sin duda con el empleo de los llamados nuevos medios, como los sistemas de telecomunicación, que esta dilatación espacio-temporal y material asume los sentidos más amplios de ubicuidad (la posibilidad de estar en todas las partes en cualquier tiempo o simultáneamente), de desmaterialización (la independencia de la existencia física/matérica del objeto) y de participación la utilización de los recursos interactivos que permite la red. (p.78)

no físico sino digital. Una migración obligada ante la urgencia global y las imposiciones que, de un día para otro, señalaron al fenómeno escénico como un atentado a la vida y salud de sus participantes.

El teatro se ve obligado a transmutarse, aunque momentáneamente, a un nuevo formato y espacio para poder mantenerse vivo como industria, con ello obliga a sus partícipes a asumir las investigaciones previas de la performance art, el cine y la videodanza para poder migrar a un formato no escénico y modifica modos de producción, así como metodologías de creación tanto de ficciones como de proyectos teatrales. La imposición de una nueva lógica escénica, actoral y sensorial hizo de las experiencias por la plataforma de video conferencias Zoom un semillero de nuevo conocimiento que ha redefinido la forma en la que se hace y se concreta una obra de teatro, hacer del proceso abierto una parte fundamental de la escena contemporánea. Este cambio entreteje elementos de la conferencia performática (existente desde las vanguardias de los 60) y, consecuentemente, legitima al teatro documental y la autoficción como metodología de trabajo escénico.

5. Exponer lo íntimo para crear nuevas realidades

En 2020, Lola Arias presenta una nueva emisión de su ciclo de conferencia performáticas: *Mis documentos*¹¹, la curaduría se presenta como un ciclo de piezas digitales a la que llama Compartir tu pantalla, Versión Global (Share Your Screen), y quienes participan esta vez son invitados a profundizar en sus archivos personales. En una versión global, artistas de diferentes partes del mundo interactúan virtualmente desde un nuevo escenario al que Lola Arias denomina *doméstico*, mostrando su archivo en una pantalla compartida con el público conectado desde la intimidad de sus hogares. Entre los artistas, la compañía mexicana de teatro documental Lagartijas Tiradas al Sol presenta *Lázaro*, una pieza que reconstruye la historia de uno de sus integrantes (Gabino, que ahora es Lázaro), quien decide cambiar de cara y de nombre para convertirse en otra persona. La pieza desplegaba una serie de entrevistas y testimonios pregrabados de los seres queridos, colaboradores, amigos y ex parejas de Gabino, ahora Lázaro, que le cuentan al público quién fue Gabino. Mensajes intercalados con la voz guía de Luisa Pardo, la cofundadora de la compañía, que va armando, a través de su narración en pasado, la vida de un artista que ha dejado de ser. Una existencia cuya peculiaridad principal fue interpretar a personajes con su mismo nombre: Gabino. La obra pareciera ser, entonces, un registro oral de quién habría sido Gabino, como actor y personaje, creado a partir de las despedidas de quienes lo habían conocido.

A esta exposición de una vida que está por terminar o reiniciar se suman la proyección de notas, programas de mano, fotos, videos y recuerdos del mismo Gabino, ahora Lázaro, un archivo que incluye las *selfies* tomadas durante la operación de rostro y los cambios post operatorios a los que se sometió, intervención que, como público, no tenemos forma de saber si es puramente estética o completamente médica, pero que detona una reflexión sobre cómo se construye una identidad en un mundo cada vez más oculo-centrista y cómo se define una vida actoral y creativa cuando el rostro es aquello que se denomina herramienta y materialidad de trabajo.

¹¹ Curaduría que realiza desde 2012, donde invita a artistas de distintas disciplinas a presentar, como ella lo indica:

una investigación personal, una experiencia radical, una historia que los obsesiona secretamente. El ciclo tiene un formato mínimo: el artista en escena con sus documentos.” en un ejercicio de visibilizar aquellas investigaciones que a veces se pierden en una carpeta sin nombre en el ordenador. *Mis Documentos* es un espacio que propone indagar el género teatral, dancístico, cinematográfico o visual en búsqueda de un contagio entre el arte conceptual, la investigación, el teatro. Un espacio donde puedan convivir discursos, formatos y públicos de distintas disciplinas. (Arias, s./f. párrs 1-3).

Lázaro, por otro lado, aparece por primera vez como personaje no personaje que narra de espaldas a la cámara (y en otras disfrazado con pelucas) la crisis identitaria y las exigencias de vivir sin ser parte de la aparente belleza hegemónica. Lázaro toma la pantalla para practicar con el público su nueva identidad que ahora antepone o reemplaza a la de Gabino, haciendo caso omiso al destino trágico que representa tomar el escenario doméstico. Una acción que lo fragmenta por primera vez, convirtiéndolo en el Lázaro que habita la pantalla y aquel que vive fuera de ella, repitiendo, una vez más, la tragedia de su existencia anterior. Un Gabino que solo interpretó a otros Gabino(s) en la pantalla grande, con lo cual devela un posible narcisismo performático.

Tres años después de la aparición del escenario doméstico, en julio de 2023, la coreógrafa y directora argentina Mariana Otero proyecta durante dos días la pieza digital *Escenas para Kill Me*, en una especie de instalación audiovisual y fotográfica como parte del tercer ciclo *Maratón El borde de sí mismo* en el Museo Moderno en la Ciudad de Buenos Aires, una pieza de apenas unos 25 minutos que funciona, al igual que *Lázaro*, como un archivo abierto. Una recopilación de clips grabados con el celular de la artista que van dando a entender la crisis creativa y mental que los artistas padecen al momento de querer hacer arte. Sobre la utilización del registro de su cotidiano y de la utilización de su propio archivo, Mariana Otero (s./f.) comparte:

Los videos son el diario de una crisis de esa época. Durante meses me filmé con el celular. Al principio pensaba que filmaba para tener material para la siguiente obra, después empecé a pensar que filmaba para tener pruebas. Hoy no sé muy bien a qué tipo de pruebas me refería ni cuál era el verdadero motivo de filmar todo, todo el tiempo. (párr. 2)

La pieza audiovisual, acompañada de una serie de fotos exhibidas en la sala, juega con la idea de exponer ante el espectador un proceso creativo en la espera de descubrir al artista y sus inseguridades como parte fundamental de lo que eventualmente será una pieza escénica. Al igual que con el ciclo de *Mis Documentos*, el *Maratón El borde de sí mismo* presenta al espacio, en este caso museístico, como laboratorio creativo, donde la curaduría de Alejandro Tantanián y Javier Villa propone también gravitar entre disciplinas visuales y escénicas en pro de un tiempo escénico que debe, a la vez, tanto el proceso como la construcción de la obra, asumiendo a esta como un ente en gestación que se escribe en el espacio tensionado y compartido entre la mirada del artista y la del público. “Imaginar aquello que no tiene forma aún, permitir el error y aceptar el fracaso, conviviendo con el público en un espacio y tiempo al que no suele ser invitado” (Tantanián y Villa, 2023, p. 1).

Conclusiones

La utilización del archivo personal y la documentación de la intimidad cotidiana se presentan actualmente como base y metodología de trabajo y dramaturgia. Una decisión pautada por la pandemia, como en el caso de *Lázaro*, o por la distancia geográfica, el caso de *Escenas para Kill Me*, parece invitar a los artistas a documentar lo íntimo en pro de crear simulacros para una nueva realidad, cuya finalidad pareciera ser la modificación de la percepción que el público tiene en tiempo presente de quienes están siendo proyectados y, por ende, de la pieza que eventualmente verán en un escenario. Se genera entonces una especie de hiperrealidad metateatral al insertar la edición en vivo del artista al espacio real y documentar en pro de lo que más tarde se ensamblará como una nueva dramaturgia. Disponer al cuerpo creativo en una aparente pasividad que, al ser ensamblada en la edición y proyectada en un espacio convencionalmente no teatral permite en estos ejemplos encontrar una nueva forma de leer el “presente”, que en realidad es el pasado registrado y enmarcado del artista.

Ese vaivén temporal entre el presente del ver y el presente de registrar permite que se establezca un cambio en la forma de leer y resignificar el contenido que como espectador estás recibiendo; y es en el espacio liminal entre lo registrado, lo sugerido y lo editable que aparece una nueva ficción que no busca reflexionar sobre algo en específico, sino mostrar desde la contemplación de lo exhibido algo aparentemente oculto. Algo inherente a la acción misma de observarse y registrarse que pareciera quitar intermediarios en la construcción de un relato, al exhibir (literalmente) el proceso de construcción y gestión artística.

Pero ¿qué sucede aquí con el actor o la actriz que, a diferencia de una obra clásica, ahora no tiene personaje sino una existencia propia que es utilizada para escenificar la experiencia humana? Sobre esto, Pavis (2016) nos dice:

En la auto performance el performer, además del hecho de estar en el instante presente de la escena, actúa siempre al lado, a continuación, y en el lugar de su personaje; él es una persona, la máscara de un otro, imaginario y extranjero, aunque más no sea que por fabricar a esta persona que él ha sido y que el espectador reclama para poder hacerse una idea de ella [...] El performer entonces, continúa siendo, o más bien siempre vuelve un poco a ser actor, autor y narrador. (p. 44-45)

Lo que sucede con estas dos piezas, al poner el proceso artístico al centro del discurso, es abrir el espacio creativo al espectador para que sea este quien dictamine qué camino debe tomar la supuesta realidad que como audiencias esperan del artista como personaje. Por otro lado, las migraciones disciplinares que los proyectos van dando de un formato a otro, de un espacio a otro, suman a la idea de simulacros de lo hiperreal, una estrategia que es parte fundamental del entretejido e identidad de cómo se ven las piezas, pero que habilita un constante reeditar de la obra en pro de asentar el imaginario de lo que en colectividad se ha establecido como real. Pero, entonces, ¿qué sucede con el espectador en esta nueva dinámica de crear verdad o ficción en tiempo real? ¿Afecta o modifica la forma en la que se relaciona con un relato al saberse parte de la construcción de este? Porque, como se ha mencionado

antes, si algo modifican estas experiencias de abrir el archivo de lo que eventualmente será una obra, es la relación que el espectador tiene con la pieza en cuestión, desplazando la idea de construir en pro de la audiencia para llevar a cabo un proceso completamente contrario: dejar que el espectador construya el relato que más tarde verá en escena, donde el artista, al no ser personaje, se crucifica ante el público, reconociéndose humano y lastimado por su inherente identidad de artista: un narcisismo performático.

Lo que ha cambiado, entonces, es el formato y el procedimiento con el cual los artistas han decidido relatar sus respectivas obras, pero no la identidad misma de su accionar como entes en proceso creativo. Asumir que insertar al espectador en el medio del ensayo afecta e instaura nuevas conductas afectivas de quien recibe la pieza y ayuda, por así decirlo, a construirla, porque está siendo partícipe de cómo se está llevando a cabo. En este caso, lo que resulta interesante de observar es la aparición de un nuevo formato técnico que ahora enmarca lo que se percibe y lee como realidad. Una estética de simulacro de la verdad que juega con el aparente no artificio, pero que mantiene una tradición teatral de intuir ficciones, ya que, al tratarse de un proceso que ensaya y reproduce, se activa en el cuerpo de quien está en escena (digital o no) una memoria del efecto emotivo y sensorial de la acción que representa, por ende, un espacio de reinterpretación de la realidad en pro de una construcción estética de esta.

Este siglo ha visto un notable interés en la realidad como materia prima de la reflexión artística, ya sea en el auge que ha conseguido el cine documental, el relativo éxito de los productos de la llamada no ficción en el ámbito narrativo y la exploración de la primera persona como bastión de subjetividad que se muestra de cara hacia lo político. Dentro de su reflexión y práctica a lo largo del siglo XX, el teatro dista de encontrar este recurso como novedad, pero se ha unido a la práctica bajo el interés de someter una verdad al contrato con la ficción dramática en pos de una búsqueda reflexiva y estética. (Bujeiro, 2022, párr. 1)

Al desplazar y jugar con el procedimiento de producción en la construcción de relatos escénicos, lo que han logrado tanto Otero como Lagartijas es reactivar la colaboración del espectador en la creación misma de sus piezas, apostando por la experiencia colectiva de ver, que nos invita a pensar en la utilización del archivo personal en la creación de estéticas y relatos que dialogan con las distintas dinámicas de ver colectivamente en el espacio público.

Finalmente, se considera que la aportación de los proyectos analizados comparte puntos clave como lo personal, lo ficticio y el archivo con la aparición de narcisismo performático como concepto creativo, que permea la producción de piezas contemporáneas y la construcción de nuevas dramaturgias, actorales y escénicas, temas clave que dialogan con las problemáticas actuales del arte contemporáneo y abonan a nuevas investigaciones como creadores escénicos.

Referencias

- Arias, L. (s./f.). *Mis Documentos* [en línea] <https://lolaarias.com/es/my-documents/>
- Baurillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. P. Rovira (Trad.). Editorial Kairós.
- Benjamin, W. (2003). *La obra en la época de su reproductibilidad técnica*. A. E. Weikert (Trad.). Editorial Itaca. (Obra original publicada en 1936).
- Brujeiro, V. (01 de abril de 2022). *De lo real y sus variaciones en la escena*. Letras Libres. <https://letraslibres.com/uncategorized/de-lo-real-y-sus-variaciones-en-la-escena/>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. A. Brotons Muñoz (Trad.). Editorial Akal. (Obra original publicada en 1996).
- Giannetti, Claudia. (2002). El arte más allá del arte: paradigmas estéticos del media art. En *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. L'Angelot.
- Otero, M. (s./f.). *Marina Otero: Escenas para Kill Me*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. <https://museomoderno.org/agenda/marina-otero-escenas-para-kill-me/>
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ed. Paso de Gato.
- Red Conceptualismos del Sur. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sistemática de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. https://redcsur.net/wp-content/uploads/2020/04/Perder_la_forma_humana_Una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Tantanián, A. y Villa, J. (2023). *El borde de sí mismo: exploraciones desde un espacio exterior* [programa de mano]. Museo Moderno de Buenos Aires. <https://museomoderno.org/wp-content/uploads/2023/05/QR-El-borde-de-si-mismo-Programa-Completo.pdf>

Fuentes de consulta

- Alonso, R. (1999). In & Out. El video como herramienta de investigación en la obra de Dan Graham. *Mediápolis*, 4(6), 1-3. <http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/Graham.pdf>
- Barnsley, J. (2008). *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Universidad Nacional Experimental de las Artes.
- Castilla, A. (2020). *Adicta imagen*. Ediciones La Cebra.
- Cruz, A. (2022). Marina Otero. Lo personal como materia sensible. *Revista Picadero* (45), 10-13. <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/11/Revista-P-45.pdf>
- Debor, G. (2014). *La sociedad del espectáculo*. La Marca Editora.
- Donnai, J., e Itchart, L. (Comp.), (2018). Cultura y poder. En *Prácticas culturales*. Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Hipermedula.org. (2023). *El borde de sí mismo, en el Moderno*. <https://hipermedula.org/2023/05/el-borde-de-si-mismo-en-el-moderno/>
- Infobae. (01 de enero de 2024). *¿Cómo poetizar un trastorno mental?: Marina Otero y el regreso de su obra "Fuck Me"*. <https://www.infobae.com/cultura/2024/01/01/como-poetizar-un-trastorno-mental-marina-otero-y-el-regreso-de-su-obra-fuck-me/>

- Krauss, R. (1978). Video: The Aesthetics of Narcissism. En G., Battock (Ed.), *New Artists Video. A Critical Anthology* (pp.43-64). E.P. Dutton.
- Lagartijas Tiradas al Sol. (s./f.). *Lázaro*. <http://lagartijastiradasalsol.com/lazaro/>
- Leñero, E. (23 de junio de 2020). *Lázaro*, con Lagartijas Tiradas al Sol. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2020/6/23/lazaro-con-lagartijas-tiradas-al-sol-245015.html>
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En I. Naverán y A. Écija, (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 59-81). Artea Editorial.
- Mariana Otero. (2024). *Kill Me*. <https://www.marinaotero.com.ar/copia-de-fuck-me>
- Meglar, A. (13 de enero de 2024). Marina Otero: Siempre fue difícil hacer arte en nuestro país. *Perfil*. <https://www.perfil.com/noticias/espectaculos/siempre-fue-dificil-el-hacer-artistico-en-nuestro-pais.phtml>
- Museo Moderno. (mayo de 2023). *El borde de sí mismo: exploraciones desde un espacio exterior*. <https://museomoderno.org/exposiciones/el-borde-de-si-mismo/>
- Ortiz, C. (3 de febrero de 2024). Marian Otero, desnuda una historia de vida. *Balletin Dance*. <https://balletindance.com/2024/02/03/marina-otero-desnuda-una-historia-de-vida/>
- Prieto Stambaugh, A. y Castro Cruz, L. E. (2021). De máscaras y máquinas miméticas: el performance de la autorrepresentación en *Lázaro*, de Lagartijas Tiradas al Sol. *Cuadernos del CILHA*, (35), 1-30. DOI: 10.48162/Rev. 34.034. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/5098/4185>
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Errata #*, (1), 38-53 <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata1-arte-y-archivos>
- Sánchez Rivas, N. (8 de septiembre de 2023). *Lázaro*, un espectáculo que plantea la crisis de identidad y existencialismo. *Boletín de la Universidad Autónoma de México*, (435). <https://boletines.uam.mx/archivos/435-23/>
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados ediciones.
- Valencia, M. (17 de octubre de 2023). La identidad también se inventa: una reflexión a partir de “*Lázaro*”, de Lagartijas Tiradas al Sol, que regresa a los escenarios en el Centro Cultural del Bosque capitalino. *La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/lagartijas-tiradas-al-sol-lazaro-centro-cultural-del-bosque/>
- Villota Toyos, G. (1997). Narciso lee las instrucciones de uso. *Luces, cámara, acción. Videoacción: El cuerpo y sus fronteras*. Valencia: IVAM
- Yaccar, M. (7 de enero de 2024). Marina Otero: “El dolor es motor de la creación”. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/701695-marina-otero-el-dolor-es-motor-de-la-creacion>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 18 de octubre de 2024

ACEPTADO: 11 de diciembre de 2024

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i2.14>

El Método González Caballero

The González Caballero Method

Enrique Armando Mijares Verdín¹
Universidad Autónoma de Durango / Durango, México
Contacto: enriquemijares44@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9539-5345>



¹ Doctor en Letras Españolas por la Universidad de Valladolid, docente, investigador y escritor. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral y ex presidente de la misma. Ganador de los premios Tirso de Molina (1997) y Juan Ruiz de Alarcón (2020).

El Método González Caballero

The González Caballero Method

Resumen

La propuesta de este artículo es reflexionar sobre una metodología de trabajo formulada para actrices y actores mexicanos sobre el Método de Antonio González Caballero, el cual gira en torno a la identidad y el autoconocimiento, explorando, al mismo tiempo, la biografía del maestro, la creatividad del estudiante y la identidad del personaje, aspectos que nutren el cuerpo y la voz para dar un resultado escénico. Parte también de un cúmulo de saberes que no propone indagar de manera lineal, sino considerando los elementos importantes: imaginación, energía y sentimiento. El modelo de AGC divide el cuerpo en seis zonas de estudio, haciendo así referencia modelos de actuación vigentes en la segunda mitad del siglo XX, entre otras tantas referencias metodológicas (como la cabalística, la numerología, el psicoanálisis y el psicodrama, por citar algunas).

Palabras clave: método actoral, González Caballero, modelos de actuación.

Abstract

The proposal of this article is to reflect on a work methodology tailored for Mexican actresses and actors, based on the Antonio González Caballero Method. This method revolves around identity and self-knowledge while simultaneously exploring the teacher's biography, the student's creativity, and the character's identity—elements that nourish the body and voice, resulting in a scenic outcome. It also draws from a wealth of knowledge that does not advocate a linear inquiry but instead considers essential elements: imagination, energy, and emotion.

The AGC model divides the body into six zones of study, thus referencing acting models prevalent in the second half of the 20th century, along with various other methodological influences (such as Kabbalistic traditions, numerology, psychoanalysis, and psychodrama, among others).

Keywords: Acting Method, González Caballero, Acting Models.

Memoria para una biografía del método

Trabajo de campo a más de medio siglo de distancia, la investigación acerca del método de actuación de Antonio González Caballero reúne la memoria de más de una década de aprendizaje bajo la invaluable conducción del maestro. Entré en el ámbito de su influencia formativa cuando nuestro grupo de teatro Guadiana, de Durango, participó en Chihuahua, en el Festival de Primavera auspiciado por el INBA, y *Los biombos*, texto de mi autoría, obtuvo el premio de mejor obra inédita. Durante la breve conversación que sostuvimos al final de evento, el maestro preguntó acerca de mi interés por la dramaturgia y si sabía que Jean Genet tenía una pieza con el mismo título, coincidencia que yo ignoraba. Entonces –yo desconocía todo lo que el conductor de ceremonias dijo al presentarlo como presidente del jurado al inicio del Festival–, al enterarse de que yo planeaba ir a vivir en la Ciudad de México el año siguiente, 1967, me hizo prometerle que lo buscaría para hablar del oficio teatral. No cabía duda, el magisterio formaba parte de su naturaleza: el mentor me había adoptado como su discípulo.

La coincidencia de habitar en edificios vecinos, el Tamaulipas y el Aguascalientes de la Unidad Tlatelolco, permitió un aleccionamiento cotidiano estrecho, un intensivo curso personalizado durante una década de conversaciones colmadas de información sobre diversos tópicos dramáticos, filosóficos, existenciales, personales –como el confiarme que él sabía desde siempre, sin atreverse a revelarlo a sus padres adoptivos, que era adoptado– además de frecuentes y educativos viajes por los centros arqueológicos, arquitectónicos, religiosos y culturales de Oaxaca, Michoacán, Guanajuato, y la intensa colaboración en la elaboración de borradores para sus telenovelas en proceso o en proyecto; y lo más alucinante de esa lección de vida profesional: me permitía acompañarlo a los ensayos y a los estrenos de sus obras, asistir a sus clases en la ANDA y hasta impartir algunas sesiones físicas y vocales de taller a sus alumnos.

Tardé en darme cuenta de que, al enseñarme, él aprendía. Era una máquina de exploración acerca del ser, ese individuo que era él, ese sí mismo, ese humano que no se conforma con mirarse en el espejo, porque sabe que la imagen externa oculta más que una máscara de hierro. Sabía que había que ir a profundidad por diferentes rutas de exploración, multiplicando hasta el infinito sus innumerables retratos introspectivos, que, simples exploraciones, no son sino señales furtivas, éxitos efímeros, de una identidad en perpetua formación. Él estaba rastreándose, explorándose, conociéndose y rechazándose, reconfigurándose constantemente. Y si esos procesos de auto-indagación le significaban la configuración, así fuera efímera, de su identidad desconocida, igual podían servir para convocar a la galería de personajes insospechados que paulatinamente iban animándose, clarificándose y oscureciéndose, hasta constituir un procedimiento de exploración: su propio método de creación para actores.

La curiosidad: innata investigación creadora²

El niño, que siente la urgente necesidad de conocer cómo funciona su juguete favorito, no queda tranquilo hasta que lo desmonta, lo vacía y examina meticulosamente cada una de sus piezas, aunque después tenga que pedirle a su papá que le ayude a armarlo. Desde pequeño, González Caba-

² La investigación apela a la memoria de una convivencia de trabajo colaborativo e invaluable conversaciones aleccionadoras que estuvieron plasmados en la extensa proyección biográfica y profesional del prólogo que acompaña la edición de los tres tomos de sus obras de vanguardia, en especial *El estupendhombre*. Pax, México, 2005.

llero jugó a armar y desarmar las piezas desconocidas, las coincidencias inconclusas, las estructuras improbables de su origen, su presente y su destino.

Entre 1953 y 1958, redacta sus primeras obras de teatro. *Coatlícue* y *Los sinos*, a juzgar por el empleo del coro y por el tono trágico, se basa en su investigación autodidacta, personalísima, de las estructuras clásicas griegas e isabelinas, para tratar el mito de Quetzalcóatl, un tema caro para él que muchos años después retomará en *La ciudad de los carrizos*.

El alquimista o *Al juego ha entrado el colgado*, inspirada en la indagación concienzuda del esoterismo, la angelología y la meditación, es un laberinto inquisitorial digno del oscurantismo medieval, en ella hay evidentes alusiones al Tarot y a la inútil pesquisa de la piedra filosofal; cada uno de los numerosos personajes representa a los elementos alquímicos: la sal, el vino, el fuego, el cuarzo, el mercurio, el aceite, el vinagre, el agua, el salitre, el aire, el azufre, el alcohol, el vitriolo, el arsénico, el hierro... en tanto que Leonardo, el protagonista, es el alquimista, el carbono que compone, multiplica, añade y resta a la acción. Se trata de una estructura que muchos años después le servirá para crear, o, mejor dicho, para hacer la vivisección de *El estupendhombre*, subtítulo *viaje al centro del ombligo del yo*.

En *La viuda da*, que forma parte del aludido cuarteto dramático inicial, el novel autor se muestra preocupado por la asiduidad de los actos injustos a consecuencia de la asimetría social y los juegos de poder: el sarcasmo, digno de Aristófanes campea desde el listado de los personajes y en la acotación inicial:

un Milagro realizado a la vista del público [...] la acción se desarrolla en la maravillosa ciudad de ‘Jamás podrá ser’, en las Lomas de Chapultepec, donde moran las opulentas divinidades cuyo principal alimento es el té con pastelillos y, sobre todo, el whisky solo... (González Caballero, s.f.).

Son los albores de su dramaturgia de vanguardia y, si bien no han sido publicadas o estrenadas, que el autor haya incluido los títulos de ellas en el currículum que proporcionó para el CD Rom *Cien Años de teatro Mexicano* editado por SOGEM, proporciona argumentos para socavar la tesis costumbrista a ultranza de su primera época, y sustentar, en cambio, la convicción de que desde el inicio y a lo largo de su vida productiva han estado presentes en su vena creativa, así temática como estructural, los acicates de la audacia y el riesgo del explorador, descubridor, inventor, innovador, y la experiencia del educador.

De identidad múltiple, Antonio González Caballero es evocado desde la perspectiva del hombre pentafásico³ –pintor, autor costumbrista, dramaturgo de vanguardia virtual, maestro de Física Mental, de artistas plásticos y de actores, novelista– un ser humano fuera de serie que intenta diseccionarlo todo, desentrañar los móviles de su infatigable búsqueda del origen, hurgando entre los resortes de su personalidad, compleja hasta el perfeccionismo, reposada, tranquila, nimbada por el arrobo del asceta, que poco necesita porque se conforma con el regalo de la vida y en reciprocidad se dilapida, se obsequia por entero, hace donación de sí.

³ Obra mural del pintor José Clemente Orozco en el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, Jalisco. También motivo de investigación filosófica en la novela *Érase un hombre pentafásico*, de Emma Godoy. Jus. México, 1961.

El maestro

Mentor innato, muy temprano, de acuerdo con el imperativo socrático, AGC se inicia en los difíciles procesos del auto conocimiento y el auto didactismo, y, en cada etapa de su vida productiva, acompaña su actividad preponderante con el correspondiente aspecto pedagógico: maestro de artes plásticas en los 50, y de artes teatrales desde 1971 hasta el momento de su muerte. Incluso sus textos dramaturgicos pueden ser considerados un aula abierta desde la escena.

Impartió clases en la Academia Andrés Soler. Fue mentor en distintas instituciones; en el INBA; con maestros normalistas; en la Secretaría de Salubridad y Asistencia; en la UNAM-Cuautitlán; en varias escuelas de teatro de la zona metropolitana: la Academia Andrés Soler de la ANDA, a donde regresó en varias oportunidades para capacitar al personal académico; el Instituto de Arte Escénico; el Centro de Arte y Teatro de Emilia Carranza; el Foro Stanistablas de Patricia Reyes Espíndola. Dictó cursos, coordinó laboratorios y dirigió talleres en prácticamente toda la república: el Instituto dramático de Manuel Reygadas en Puebla; el taller dramático de Ramón Montes Palomino en León; los Cómicos de la legua en Querétaro; el Centro de Investigaciones Artísticas de Alfredo Hernández Higuera en Pachuca; el Taller de Teatro Espacio Vacío en Durango...

En el desempeño del magisterio de actuación, fue generando una serie de ejercicios, procesos y prácticas para orientar el estudio de las posibilidades sonoras del actor, material que, reunido y sistematizado, publicó en formato de cuaderno, *El moderno método de voz y dicción* (1997) completamente ilustrado por propia mano, a la manera de las tiras cómicas, lo que hace divertido y dinámico el aprendizaje del recurso vocal.

El más ambicioso proyecto pedagógico de su vida lo constituye, a partir de 1973, el Taller Laboratorio para Profesionales de Teatro González Caballero, dedicado a la investigación y desarrollo de su propio método de actuación, cuyo primordial antecedente lo constituye el manuscrito “Análisis histórico dramático”, que, para la escuela Arte Escénico, fundada por Miguel Córcega, empezó a redactar unos tres años antes y que dejó inconcluso.

De índole itinerante, el taller de actuación en ciernes inició su proceso integral de enseñanza-aprendizaje estableciéndose temporalmente en una habitación de azotea en la colonia Lindavista, cerca del Politécnico, luego se trasladó al gélido departamento de Pino Suárez y poco después al no menos incómodo y estrecho ubicado en la avenida 20 de noviembre, ambos cerca del zócalo de la CDMX.

Lo que hoy se conoce de su método son las versiones recogidas por sus discípulos más asiduos Gustavo Thomas y Wilfrido Momox, y por Diana Ham, alumna de este último, quienes, con base en los apuntes dictados por el maestro, las verbalizaciones emitidas por los participantes al cabo de cada sesión, y en sus bitácoras y reflexiones personales, han dotado de organicidad a la experiencia vivida en los talleres.

Método de métodos⁴

En 1973, el proyecto para la creación del Taller Laboratorio para Profesionales de Teatro

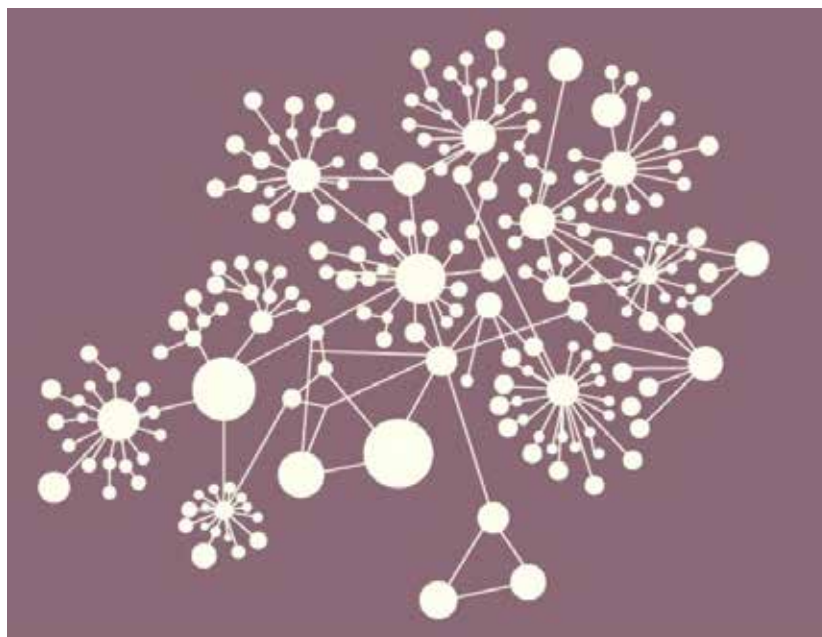
⁴ La redacción de los apartados correspondientes al Método González Caballero se sustenta en los apasionados y pormenorizados registros digitales de Wilfrido Momox y Gustavo Thomas, discípulos directos de sus talleres, y en la sustantiva tesis sobre el Método AGC, que elabora Diana Ham Pantoja, discípula de Momox, para obtener el grado de Licenciada en Literatura Dramática y Teatro.

González Caballero estuvo integrado por la suma de dos exploraciones pedagógicas previas: El entrenamiento de la voz y la creación de personajes, así como por el manuscrito *Análisis histórico dramático*, que el maestro dejó inconcluso y tenía por objetivo prioritario la investigación y desarrollo de su propio método de actuación, el cual, analizado en retrospectiva, tanto en la conceptualización como en la praxis, constituye un **cúmulo de saberes**, un sistema educativo, un programa de estudios, una suerte de memoria investigativa, un método de métodos en torno a la identidad y al autoconocimiento, que comprende la biografía del maestro, la curiosidad creativa del alumno y la identidad del personaje para hacer eclosión a medida que la imaginación, el sentimiento y la energía se absorban y fructifiquen en el cuerpo y la voz del actor, para instalar en escena la convención creativa. “[El Método AGC] no solo dota de habilidades y estrategias creativas, sino que favorece su desarrollo humano a partir de un trabajo paralelo de autoconocimiento” (Ham, 2017, p. 83).

Cúmulo de referencias, El Método González Caballero no proporciona una síntesis, un modelo, una receta o prescripción, una fórmula eficaz; tampoco simplifica la indagación de manera lineal, mucho menos binaria, como cabría esperar de los planteamientos tradicionales, sino que invoca una ingente acumulación de saberes, de procesos creativos, de diversas indagaciones inducidas, aleatorias o prescritas, y de electivas disciplinas de conocimiento, científicas, esotéricas, académicas o intuitivas

Figura 1

Ejemplo de un modelo hipertextual o rizomático.



Nota. “Se trata de un sistema hipertextual o rizomático, de una estructura descentralizada en la que cada punto está provisto de su propia complejidad.” (Ham, 2017, p. 84). Imagen original tomada de: <https://proyectointegral1.wordpress.com/category/uncategorized/>

Principios básicos y zonas

El planteamiento metodológico inicial que en el Primer módulo hace González Caballero revela el carácter integrador de su propuesta, de manera que esos principios básicos suyos:

- Imaginación
- Energía
- Sentimiento

podemos relacionarlos con cada una de las seis zonas en que su método fragmenta o disecciona el cuerpo y la voz del actor y que a su vez hacen referencia a los tres modelos o metodologías de actuación vigentes durante la segunda mitad del siglo XX.

Zonas

El Método González Caballero divide el cuerpo en seis zonas principales o de exploración personal:

- *Tres zonas claras o primarias:*

1- Cerebral o fría: desde la coronilla hasta la barbilla. La razón, el pensamiento, la mente. (Piscator, Brecht).

2- Sentimental: pecho desde las clavículas hasta las tetillas. El afecto, la emoción, las vivencias. (Stanislavski).

3- Sexual: desde el nacimiento del vello púbico hasta los genitales. Zona instintiva, dionisiaca. (Grotowski).

- *Tres zonas de conflicto, de dualidad, de lucha interna:*

4- Cuello: de la mandíbula inferior a las clavículas. Zona de duda, de indecisión, de lucha: ‘un nudo en la garganta’.

5- Visceral: de las tetillas hasta el vello púbico. Zona de coraje, de arrebatos: ‘un hueco en el estómago’.

6- Piernas o de energía descendente, que, de acuerdo con el grado de depresión, de abandono o abatimiento, se subdivide en...

a: de las ingles hasta arriba de las rodillas.

b: de las ingles hasta las rodillas.

c: de las ingles hasta los pies. Si la energía descendente llega hasta los pies, sentimos que “nada nos importa”, que “la única salida es el suicidio”.

- *Y, por último:*

7- Una zona que no está en el cuerpo, se desprende de él, un aura por encima de la cabeza: asombro, sublimación, ensimismamiento.

(Momox, sf. -a).

Respecto a la localización anatómica de las siete zonas, son elocuentes las ilustraciones que Diana Ham (2017) inserta en las páginas 95 y 96 de su tesis:

Figura 2

Imagen de zonas emocionales.

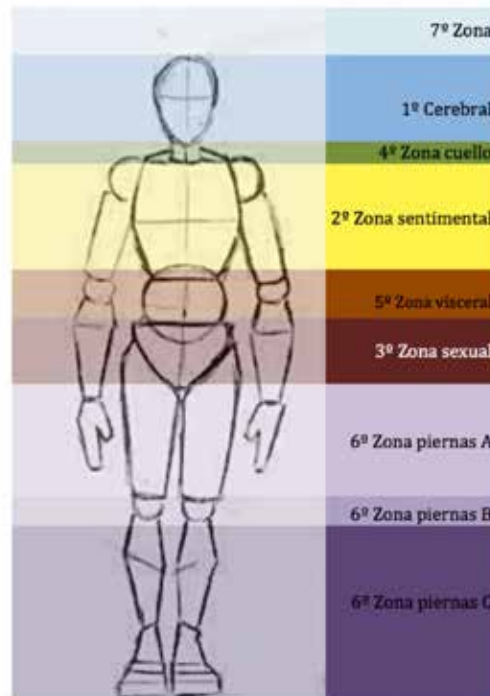


Imagen 9. Zonas emocionales
Esquema realizada con base en la publicada en el primer libro sobre la propuesta de González Caballero, editado por Gustavo

Figura 3

Imagen sobre la distribución de chacras.



Imagen 10. Distribución de Chakras
Imagen tomada de http://despertando.com.ar/wp-content/uploads/2015/03/Chakras-y-organos-pequeño.jpg

Nota. Fuente original de imagen: despertando.com.ar

Además de la sectorización anatómica y la distribución de los chacras orientales, es clara la influencia metodológica de la cabalística, la numerología, la psiquiatría, el psicoanálisis y el psicodrama, amén de otras tantas referencias, visibles u ocultas, mediatas o inmediatas, no solo en la exposición teórica de las seis zonas, sino especialmente en la zona séptima, donde se refleja la intensión exhaustiva insondable, omniabarcante de “los talleres de exploración que el maestro, las pocas veces que los impartió, denominó: *Alquimia para actores, El desarrollo del otro yo, Tarot aplicado al teatro* (Momox, s.f. -c).

Los 36 apoyos

En la búsqueda de los 36 apoyos, demos un vistazo a la tira de materias, su infinidad de estimulación teórico-práctica y su diversidad de características humanas:

- La pisada.
- Los elementos: Agua. Aire. Fuego. Tierra.
- Los sentidos: Gusto. Tacto. Oído. Olfato. Vista.
- Las edades: Cronológica. Mental. Clínica o física.
- Introversión y extroversión.

La pisada

Cuando Wilfrido Momox documenta las vehementes reflexiones del maestro: “Perdimos la identidad... Durante la conquista fuimos abolidos, nos quemaron los pies como a Cuauhtémoc... Los pies eran para el México antiguo la esencia misma del ser... Es necesario recobrar la orientación...” (s.f. -b), nos damos cuenta de la necesidad que invadía la mente del ser humano desvalido que era Antonio González Caballero, y su necesidad recuperar el origen, de reafirmar la identidad; un propósito similar a la búsqueda y localización del personaje a base de una minuciosa pesquisa metodológica.

“Es importante pensar que no es la planta de los pies en sí, sino un pequeño punto como en la reflexología el que determina todo nuestro ser” (Momox, s.f. -b). Para ilustrar por medio de la pisada esa búsqueda de la identidad, así propia como del personaje, Diana Ham recurre a una imagen de la reflexología (2017, p. 88), cuyo colorido nos habla de la minuciosidad con que los neurotransmisores ubicados en las plantas de los pies están relacionados con las diversas zonas del cuerpo humano.

Figura 4

Imagen de las zonas reflejas.

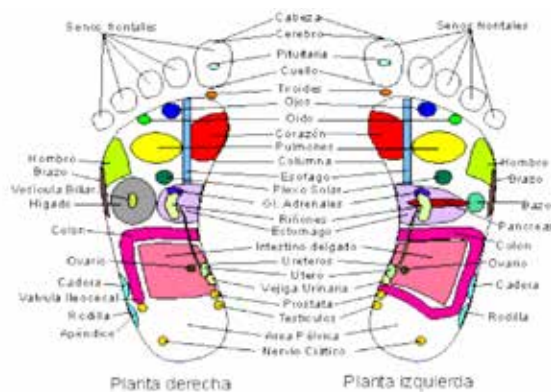


Imagen 6. Zonas reflejas

Dichas zonas indican terminaciones nervinas que comunican con diferentes partes del cuerpo a través de neurotransmisores eléctricos y químicos. Tomada de <http://salud.biotechica.org/images/reflex7.gif>

Nota. Fuente original de la imagen:

<http://salud.biotechica.org/images/reflex7.gif>

“Subir la pisada con cualquier parte del cuerpo modifica el ritmo, la estabilidad, el avance, la acción determinada, la mentalidad, el carácter, el ánimo, la personalidad” (Momox, s.f. -b).

Tanto las zonas y la pisada, que abren el índice de materias, como los ejercicios teórico prácticos relacionados con los apoyos restantes: los elementos, los sentidos, las edades, la introversión y la extroversión revelan la minuciosidad con que el Método González Caballero atiende la auto exploración integral del cuerpo y la voz del estudiante de actuación que aspira a crear al personaje por medio del minucioso y diversificado proceso de autoconocimiento. “El Método AGC funciona a partir de que el actor conecta hipertextualmente los estímulos psico-corporales generados por los 36 apoyos o preceptos que lo constituyen, sus referencias y las múltiples resoluciones subjetivas e imaginarias” (Ham, 2017, p. 175).

Los grandes paradigmas

Durante las sesiones teórico prácticas, el taller de González Caballero desarrolla la creatividad a través de la aplicación de las enseñanzas que el maestro ha extraído del estudio de Chejov, Ibsen, Strindberg y Pirandello, contrastándolas con algunos elementos de la psicología, complementándolas más tarde con los parámetros creativos derivados del manuscrito: *El desarrollo del ser humano*, redactado por Caballero a partir de lo que los personajes del teatro clásico han aportado como fuente de conocimiento, incluyendo entonces en la lista de materias el análisis de Shakespeare:

- Segundo módulo. Anton Chéjov/Yo; Carácter
- Tercer módulo. Henry Ibsen/No Yo; Personalidad
- Cuarto módulo. August Strindberg/Ello; Inconsciente
- Quinto módulo. Luigi Pirandello⁵/Súper yo; Ideales
- Sexto módulo. William Shakespeare/Praxis

Es pertinente hacer notar que, en sentido inverso a otras estrategias didácticas que reducen a esquematizan modelos, fórmulas o paradigmas, en el Método González Caballero no caben las definiciones ni la simplificación, sino los sinónimos y los antónimos, los conceptos relacionados y los derivados, inclusive los opuestos y los contradictorios. En busca de diversificar y complejizar los procesos en busca del personaje, los 36 apoyos que Gustavo Thomas estudia ampliamente en *Técnica de apoyos al actor de González Caballero* (1999) le brindan al actor las infinitas posibilidades de exploración exhaustiva en sucesivas disciplinas de auto exploración y auto conocimiento:

El método puede traducirse en un mapa o partitura hipertextual que reúne y conecta de forma no jerarquizada, información y conocimientos provenientes de diversas culturas y épocas, incluyendo propuestas artísticas y actorales desarrolladas por grandes creadores, así como la subjetividad psico-física de cada actor. (Ham, 2017, pág. 175).

Análisis histórico dramático

Refuerza la teoría de que González Caballero aspiraba a ser él mismo y su taller una escuela del arte escénico, el Curso Análisis Histórico Dramático, cuya aplicación habría de realizarse de forma paralela al método, documento de más de 200 páginas que Momox rescata de entre el cúmulo de manuscritos del maestro, y cuyo índice, virtual tira de materias o plan de estudios, consta de 20 ítems, entre los que destacan:

⁵ Imposible evitar la referencia insoslayable entre los *Seis personajes en busca de autor*, donde la ruptura de la convención pirandelliana se torna revolución sucesiva de rupturas en la dramaturgia de la última época de González Caballero.

1. Autoanálisis del ser humano
5. La tragedia
6. El yo biológico, el psicológico y el sociológico
12. El estilo de la obra y del actor
15. El actor de cine y televisión

Por si el programa no fuera lo suficientemente abierto, el último ítem propone:

20. Conclusiones finales. Análisis de Jerzy Grotowski. Últimos ejercicios y escenas de obras de diferentes géneros.

Efectividad metodológica

En cierta ocasión, al preguntarle a Antonio González Caballero si Guillermo Cabello, Wilfrido Momox o Gustavo Thomas podrían considerarse sucesores suyos, es decir, suficientes conocedores de su método, de forma que podían, a cabalidad y con plena autorización, aplicarlo a sus grupos respectivos o reunir sus experiencias en una suerte de manual, método o preceptiva, el maestro, cuya presencia pedagógica es exaltada, difundida y puesta en práctica en sus respectivos talleres y a través de múltiples entrevistas y testimonios en los manuscritos de Momox y Thomas, me respondió:

El taller evoluciona día a día y ellos, o cualquier otro de mis alumnos, habiendo permanecido X (equis) lapso en el taller, tienen una visión parcial de un fenómeno en el que, de tanto en tanto, a veces de manera cotidiana, se presencian hallazgos espectaculares y avances prodigiosos. (GC en Mijares, 2005, p. XXXVI).

Lo que sin duda el maestro quería significar es el hecho incontrovertible de que, no importa lo rigurosa que sea la aplicación de un método cualquiera, el proceso creativo es un acontecer cotidiano maleable, que, pese a ser deseado, cortejado, incluso acosado, resulta siempre deslumbrante e inesperado puesto que, arte escénico al fin, es inédito e irrepetible en cada ensayo y en cada función,

Un eslabón perdido

Diana Ham –uno de los primeros retos de su tesis– se propone sacar del parcial anonimato a González Caballero, a quien considera “un eslabón perdido” (2017, p. 9), cuya dramaturgia y aportaciones a los procesos educativos de la actuación han sido prácticamente olvidados por la historia del teatro.

Es aquí donde el análisis del Método González Caballero me lleva a redireccionar la mira para justipreciar la labor de estos tres celosos y obstinados epígonos.

Wilfrido Momox conserva celosamente el meticuloso archivo de documentos dramaturgicos, teóricos, plásticos, personales del maestro, y ha recogido en un pormenorizado acopio de apuntes con el registro de experiencias vividas en el taller y la sistematización de las enseñanzas del maestro, que, entonces alumno, ahora preceptor, atesora y mantiene su vigencia práctica en el desempeño profesional que realiza como tallerista, director de escena y actor, escenificando obras de González Caballero y de otros dramaturgos, al frente del Centro Cultural El Foco.

Diana Ham, bajo la conducción de Momox, abreva del Método AGC y convierte su experiencia en una epopeya investigativa, tema y razón de su tesis de grado en la UNAM.

Gustavo Thomas, discípulo de González Caballero durante nueve años, crea el colectivo Esférica Lúdens para mantener en marcha su propia escuela siguiendo el Método de González Caballero, y, empeñado en sistematizar el Método, publica primero, por sus propios medios y la colaboración pecuniaria de Gustavo Ávila, del grupo TADECO, *Técnica de apoyos al actor de González Caballero* (1999), sustancial síntesis del estudio completo que, en 2012, con el título *Método de Actuación de Antonio González Caballero*, expone los resultados de su extensa investigación sobre el taller. La imagen con la que describe a su maestro es reveladora: “González Caballero no tuvo hijos biológicos, pero fue un padre indiscriminado de artistas, nunca usó condón para enseñar, era un libertino del dar, a todos, a quien fuera, no respetaba nada ni a nadie” (Thomas, 2003).

Reflexión final

Es verdad que Antonio González Caballero tuvo siempre el propósito de conformar un método para estudiantes mexicanos de actuación, basado, sí, en la pisada reivindicadora del origen prehispánico, y enseguida enriquecida sucesiva y, en ocasiones, simultáneamente por la acumulación provechosa de procesos, disciplinas y desarrollos universales.

Referencias

- González Caballero, A. (1997). *El moderno método de voz y dicción*. Instituto Andrés Soler.
- González Caballero, A. (s./f.). *Documento original mecanográfico*. [Archivo privado].
- Ham, D. (2017). *Método de actuación de Antonio González caballero. Propuesta actoral para la creación virtual de la escena* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM: https://repositorio.unam.mx/contenidos/metodo-de-actuacion-de-antonio-gonzalez-caballero-propuesta-actoral-para-la-creacion-virtual-de-la-escena-417198?c=kGWGMM&d=false&q=*&i=4&v=1&t=search_1&as=1
- Mijares Verdín, E. (2005). Prólogo. En A. González Caballero, *El estupendhombre o Viaje al centro del ombligo del yo: Obras de vanguardia*. CONACULTA-INBA, SOGEM, Instituto Guerrerense de Cultura, Editorial Pax (pp. I – XLV).
- Momox, W. (s./f. -a). *El Método Antonio González Caballero*. [Archivo digital privado], 97p.
- Momox, W. (s./f. -b) *El desarrollo del ser humano. Curso teórico práctico de González Caballero*. [Archivo digital privado].
- Momox, W. (s./f. -c). *Alquimia para actores: El desarrollo del otro yo, Tarot aplicado al teatro*. [Archivo digital privado].
- Thomas, G. (1999). *La técnica de apoyos al actor de González Caballero*. Esférica Ludens.
- Thomas, G. (julio de 2003). *González Caballero, padre* [Ponencia]. XI Jornadas de Teatro Latinoamericano, Universidad de Tennessee.
- Thomas, G. (mayo de 2012) *Método de Actuación de Antonio González Caballero*. Createspace Independent Publishing Platform.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

