

Estructuras dramáticas y zoomorfismo en *Los gatos* de Jesús González Dávila

Armín Gómez Barrios

Huidizo, socarrón, indefinible y mal entendido, el gato se colocó siempre fuera de lo ordinario y, a causa de esa desvinculación del control humano, los gatos han sido siempre temidos, odiados y perseguidos.

—TONUTTI, *Marchesini*

Actualmente, en la cartelera teatral profesional de la Ciudad de México, escasean los montajes de teatro mexicano del siglo XX. Sin embargo, en 2013 se escenificaron tres obras de Jesús González Dávila: *El jardín de las delicias* en el Foro Shakespeare; *Pastel de zarzamora* en el Teatro Arlequín; y *Los gatos* en el Círculo Teatral. El interés de las compañías de teatro por González Dávila puso de manifiesto la calidad y vigencia de su teatro que forma parte de la Nueva Dramaturgia Mexicana.¹ Presenciar los montajes basados en la obra de este autor me llevó a cuestionarme: ¿Qué estructuras dramáticas conforman sus textos? ¿Cómo duplican sus personajes al espectador mexicano del siglo XXI? ¿Cómo genera sentido su propuesta artística en el entorno social y político actual? Decidí seleccionar uno de los textos escenificados de González Dávila para conocerlo más a fondo y me incliné por *Los gatos*, obra cuyo título zoomorfo me permite proponer además una interpretación etológica.

En este trabajo, primero reseñaré algunos rasgos biográficos del autor. En seguida, me aproximaré a las estructuras dramáticas que conforman *Los gatos* desde la perspectiva dramatológica de José Luis García Barrientos, la cual incluye la descripción del espacio, tiempo, personajes y público. Después referiré algunos elementos de etología o estudio del comportamiento animal, con el fin de precisar el simbolismo del título: ¿Cómo evocan la intriga y

los personajes de González Dávila a la especie animal mencionada, el gato? Finalmente, elaboraré una reseña del montaje que presencié en el Círculo Teatral el 4 de agosto y el 3 de noviembre de 2013 para llegar a algunas conclusiones con relación a la obra y su lectura actual.

Datos biográficos del autor

Jesús González Dávila nació en la Ciudad de México el 5 de mayo de 1940. Su nacimiento estuvo marcado por la tragedia “pues su madre muere al darlo a luz y su padre tres meses antes”, víctima de peritonitis (Mijares, “Diálogo” 22). Fue recogido por sus abuelos maternos y trasladado a San Juan de Sabinas, remoto poblado coahuilense ubicado en la región carbonífera del estado, “en el que sólo había vacas, víboras, alacranes y arañas” (Pineda 80). Ahí el escritor cursó primaria y secundaria. Su situación de orfandad se refleja en diálogos como el que aparece en su primera obra teatral, *La rana* (1968), donde se escenifican las peripecias de un grupo de escolares, entre ellos Lalo, de quien dicen: “Que vives con tu abuelita, que aunque ya esté bien pasita, te quiere mucho ¿no?, y aunque son pobres pues viven más o menos” (113).

Posteriormente, el autor regresó a la capital mexicana para cursar la licenciatura en Derecho en la UNAM, y luego actuación en la Escuela de Arte Teatral del INBA; dejando inconclusas ambas carreras pero desempeñándose como actor en diversos montajes. Jesús González Dávila se casó en 1964 con la actriz María Teresa Hope, con quien completó 36 años de matrimonio y tuvo tres hijos. Su viuda recuerda que, al inicio de su vida matrimonial, en su primera casa cuyas paredes estaban pintadas de rojo, “llegamos a tener 27 gatos, le fascinaban” (Gámez 4C). En 1967, González Dávila logró graduarse al fin en la academia de actuación Andrés Soler de la ANDA (Escobar 26). Sin dejar de trabajar como actor, entre 1967 y 1970, el autor se desempeñó como maestro de teatro infantil en los albergues del Departamento del Distrito Federal. Su convivencia con niños en situación de calle lo sensibilizó a las necesidades de este grupo marginado y fue un factor determinante para su dramaturgia. El propio autor rememora que sus alumnos del albergue:

eran niños huérfanos, abandonados; no tenían figuras paternas que los ampararan. Los únicos adultos que conocían eran sinónimo de autoridad: enfermeras, psicólogos, abogados. Además, en ellos pesaba mucho la vida que llevaban fuera del internado, en las calles de la ciudad [...] Cada quien hablaba de sus carencias, de la violencia con que eran tratados, de la ausencia de afecto... (Pineda 81).

Los textos dramáticos del escritor recogen experiencias trágicas de esos “seres residuales injustamente perseguidos” (Mijares, *Perlas* 77), niños y jóvenes confinados a vivir en el laberinto urbano, víctimas de la corrupción y la miseria, la explotación sexual y la drogadicción. Sin embargo, su trabajo no evidencia “algún afán amarillista o interés oportunista que tienta a otros autores al atender los temas marginales” (Mijares, *Perlas* 71), sino más bien una “reflexión minuciosa, escénica, multifocal, de una realidad acuciante” (Mijares, “Diálogo” 23). Así, otro de sus textos dramáticos iniciales, *La fábrica de los juguetes* (1970), escenifica la experiencia de infantes abandonados en un edificio en ruinas que, al igual que el inmueble, carecen de porvenir. El tema de los niños de la calle aparecerá también en textos como *Los gatos* (1972), *Polo, pelota amarilla* (1978), *El verdadero pájaro Caripocápote* (1979) y *Los niños prohibidos* (1981).

Jesús González Dávila cursó talleres de dramaturgia con Vicente Leñero en 1977, con Hugo Argüelles en 1980 y otra vez con Leñero de 1982 a 1991. Esto le permitió depurar su dramaturgia y abordar diversos estilos y géneros. Su creación transitó así de la dramatización intuitiva y simbólica, que pretendía emular al teatro del absurdo, a las estructuras dramáticas formales del melodrama sórdido y la tragedia. Finalmente, se desprendió de la estructura aristotélica propia de los autores que le precedieron, entre ellos su maestro Argüelles, para plantear obras teatrales con espacios múltiples y tiempos paralelos, personajes desdibujados y simbólicos, historias que confluyen sin principio ni final. Creó así un estilo que Enrique Mijares define como “realismo virtual”:

Contraste entre ilusión y realidad, construcción fragmentaria o episódica, difícil progresión, mínima anécdota, espacio múltiple, tiempo e identidades fracturadas y contradictorias... tales son los elementos que habrán de distinguir a la nueva poética que con esta obra [*Las perlas de la virgen*] se inaugura. (“Diálogo” 77)

González Dávila escribió un total de 25 obras teatrales, entre las que destacan *Pastel de zarzamora* (1982), *Muchacha del alma* (1983), *El jardín de las delicias* (1984), *De la calle* (Premio Rodolfo Usigli de la UNAM, 1985), *Los desventurados* o *Luna negra* (Premio Nacional de Teatro del INBA, 1985), *Amsterdam Bulevar* (1986), *Crónica de un desayuno* (1990), *Tiempos furiosos* (1992) y *Las perlas de la virgen* (1993). Algunas de estas obras han dado origen a películas del cine nacional como *De la calle*, dirigida por Gerardo Tort en 2001, y *Crónica de un desayuno*, dirigida por Benjamín Cann en 1999. Jesús González Dávila falleció el 8 de mayo de 2000, víctima de cáncer.

Análisis dramático

El acto teatral reúne a un grupo de individuos vivos que interactúan en un espacio y tiempo específicos en que se escenifica la vida humana con su propia sustancia: el cuerpo vivo del actor frente al ojo del espectador. La realidad se desdobra para dar paso a una realidad alterna, dramática, en que los individuos se transforman: el actor en su personaje; el público en testigo. Berthold menciona que “La transmutación en otro yo pertenece a los arquetipos de la expresividad humana” (7), mismos que dotan de significado al juego y a la representación teatral. En el teatro se mimetiza el entorno y se materializa el imaginario; Bentley precisa que “el dramaturgo nos permite ver la mente de otros hombres a través de los acontecimientos” (16), mostrando por medio de la acción una interpretación de la personalidad y las emociones del ser humano. Así, el modo de representación dramático efectúa la mimesis del mundo real pero además recrea un universo de ficción emblemático. La tecnología digital del siglo XXI no ha conseguido sustituir la experiencia teatral que es inmediata y efímera pero también conmovedora y simbólica.

La dramaturgia de García Barrientos se enfoca en la revisión del texto y el montaje dramático en conjunto, ya que el código lingüístico y el paratexto teatral son complementarios al momento de evocar o escenificar la intriga. Así, se concibe al drama como “la acción teatralmente representada” (García 30) que reúne la fábula —el universo de ficción— y la manera de representarla en escena. Por eso, la dramaturgia es “el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral” (García 34), enfocando tanto el contenido como la forma evocada desde acotaciones y diálogos. Para aproximarnos al objeto de estudio, el modelo dramático propone su escisión en cuatro elementos fundamentales: espacio, tiempo, personajes y visión, totalmente imbricados pero diferenciados artificialmente para revelar sus rasgos esenciales y precisar su contribución a la obra dramática.

Los gatos es una obra en un acto con once cuadros, publicada inicialmente en 1973 y reelaborada en 1999.² En este trabajo abordaremos esta última reescritura por haber sido la base del montaje de 2013. La acción dramática se centra en una pareja de niños indigentes, Polo y Vera, cuya inocente relación representa “un peligro” para el entorno donde viven, un barrio marginado que controla una mujer, la poderosa Coni. El resto de los vecinos ya se han sometido a la voluntad de esta matriarca que ahora enfocará su atención en Polo y Vera para integrarlos al corrupto “sistema” que ella dirige, donde predominan la indolencia, la ambición y la promiscuidad.

Para la dramatología, el espacio es el “ingrediente esencial de la representación teatral, a la vez representante y representado”, punto de acceso al universo de ficción que permite la materialización del fenómeno teatral, “que se ve porque está o porque ocurre en un espacio” (García 121, 123). En el modelo dramatológico, los signos representantes del espacio pueden clasificarse en cuatro categorías: escenográficos, verbales, corporales y sonoros. Todos ellos ayudan a caracterizar el lugar en que transcurre la acción y la atmósfera que rodea a los personajes.

El texto dramático de *Los gatos* define tres espacios urbanos en los tres primeros cuadros: una calle, la entrada a un viejo edificio y un puesto de periódicos y revistas, situados en alguna ciudad mexicana, quizá la capital. El primero de estos espacios es un cruce transitado: “En una esquina de la ciudad junto a un semáforo” (235). En el siguiente cuadro, dos personajes se encuentran “junto al zaguán de un edificio antiguo” (237), lo que confirma el ambiente urbano de la escena y el perfil del barrio: viejo, quizá deteriorado. Finalmente, en el tercer cuadro se acota “el expendio de revistas” (240) donde viven Vera y Polo. Mientras tanto, se escucha el ruido del tráfico, los arranques de los autos, el ruido de la ciudad. En resumen, la escenografía ilustra un espacio urbano donde se intercalan modernidad y pobreza.

En *Los gatos*, el tono cotidiano de los parlamentos establece que la historia transcurre en la época actual. Pero también, los diálogos reflejan una estructura jerárquica en que Coni ocupa la cúspide y se muestra imperativa y enfática, mientras el resto de los personajes se desenvuelve de modo sumiso y abyecto. Se simboliza así un espacio cerrado en que se anula el albedrío de la mayoría de los personajes y predomina la autoridad de la protagonista.

El título que evoca a una especie animal y los diálogos impregnados de alusiones sexuales establecen la modalidad de los signos corporales necesarios para la representación. Los intérpretes deberán evocar la sensualidad de los gatos y mostrar agilidad y flexibilidad felinas. La acción dramática que el texto propone da pie para destacar rasgos de animalidad en la entonación, la gestualidad, los movimientos y las tareas escénicas.

En el teatro se representa “una sucesión absoluta de presentes” según dice Peter Szondi (García 86), que surge del modo de representación inmediato y del hecho que actores y público comparten el tiempo real en que se desarrolla la escenificación. Para precisar la dimensión temporal de la obra hablaremos del tiempo diegético (propio de la intriga), tiempo escénico (propio de la representación) y tiempo dramático (mirada del público). El tiempo diegético evoca tal vez dos o tres días de la vida de los personajes, en

particular de Polo y Vera, periodo en el cual perderán su libertad y se asumirán como súbditos de Coni. El tiempo escénico es la síntesis de esos pocos días en once momentos significativos, once breves cuadros contenidos en un acto que dura como máximo 70 minutos de representación teatral. El tiempo dramático, confluencia del tiempo diegético y escénico en la percepción del espectador, añade a la brevedad de las escenas el sentido de urgencia que la protagonista, Coni, imprime a la progresión de los acontecimientos. Ella lucha por restablecer su autoridad y encuentra poca resistencia a su propósito, por lo cual el ritmo de la escenificación resulta vertiginoso.

Visión dramática

En el modelo de análisis dramatólogico, el último elemento fundamental es el público, quien efectúa la recepción dramática del texto espectacular, función que se denomina *visión* “para subrayar el carácter visual de la misma” (García 193). Esta categoría alude a la capacidad del lector-espectador para involucrarse con la intriga y los personajes (ilusión teatral) o distanciarse de ellos (extrañamiento). Tal como lo plantea el teatro épico, el distanciamiento acentúa más la realidad que la ficción: “Brecht no desea que nos identifiquemos con los personajes sino que tomemos distancia de ellos. El objeto ha de ser visto como tal pero con perplejidad” (Bentley 158). Para precisar la diferencia entre ilusión y distanciamiento, García señala que en la escenificación se establece una *distancia* entre el objeto representado y su representación: “La distancia implica, pues, opacidad de la representación, que se deja notar en vez de transparentar —haciéndole invisible— el mundo representado, como ocurre cuando domina la ilusión de realidad” (195).

En el texto dramático de *Los gatos* se puede apreciar que la distancia mínima la impulsa la mimesis que efectúan Polo y Vera de niños indigentes que viven en la calle y carecen de protección y alimento, así como la representación de la matrona despiadada y omnipotente que es Coni. Con base en la experiencia del espectador sobre la vida en México, es posible identificar la precisión con que el autor representa la pobreza del pueblo y el autoritarismo de los líderes corruptos. Sin embargo, la distancia máxima que establece la dramaturgia de González Dávila se revela en ciertos diálogos que se sitúan en los límites de la expresión poética y transgreden la lógica aristotélica. Súbitamente, los personajes dialogan no solamente con su interlocutor en la escena sino con su ser interno, quizá con otros personajes invisibles al espectador. Se trata de seres enriquecidos por un aliento poético y un misterio que no acaba de precisarse como Vera cuando dice: “Duerme.

Sueña que estamos hechos de palabras. Y que sólo existe lo que podemos nombrar” (*Los gatos* 242). Esa estrategia rompe con la ilusión teatral y nos obliga a contemplar a los personajes como piezas de un juego cruel que se escenifica ante nuestros ojos permitiéndonos apreciar la maldad humana y la vulnerabilidad de la infancia.

Tras de la aplicación del modelo dramatólogo, podemos decir en síntesis que las principales estructuras dramáticas que prevalecen en esta obra de Jesús González Dávila son: un espacio cerrado —casi claustrofóbico— a pesar de que representa las calles abiertas de la ciudad; un tiempo indeterminado similar a la época actual y a la vez abstracto y misterioso; unos personajes que mimetizan por una parte la pobreza y la marginación, y por otra la corrupción de los poderosos; y una perspectiva distante en la que se hace notar el artificio de la representación teatral para propiciar la toma de conciencia del espectador.

Etología y drama

El gato es una de nuestras mascotas predilectas; su pelo suave y sus ojos brillantes nos cautivan. Sin embargo, la zoología advierte que el gato (*Felis catus*) conserva ciertos instintos salvajes a pesar de su supuesta domesticidad. Es carnívoro y predador, capaz de saltar sobre sus víctimas y atacarlas con sus afilados colmillos y garras. Por las noches, el felino despliega una intensa actividad gracias a los privilegios de su vista: “Todos o casi todos son nocturnos y sus ojos tienen una pupila que a la luz del sol se contrae en un punto o línea muy estrecha” (Cabrera 88). Llaman la atención la gran fertilidad del gato, su capacidad de adaptación y su voluptuosidad. En la Edad Media se le asoció con el demonio por su astucia, pereza y lujuria, considerándolo la alteridad de brujas y hechiceros.

Los gatos evoca esta especie animal con su título, personajes y diálogos, lo cual nos permite aproximarnos a la etología o ciencia del comportamiento animal. La perspectiva etológica implica “considerar al hombre un animal como los otros dando el mayor énfasis a las características que la especie humana tiene en común con otras” (Mainardi 292) siendo estas características las pulsiones o *drives*. En su obra *Sobre la agresión, el pretendido mal* (1966), el médico y etólogo austriaco Konrad Lorenz define la pulsión como un “estado motivacional espontáneo” (98) que origina el comportamiento animal, e identifica cuatro tipos de *drives*: territorialidad, búsqueda de par, hambre y huida.

En el reino animal, la agresión hacia miembros de la misma especie está determinada por el instinto territorial. No todas las conductas agresivas tienen la misma causa ya que la agresividad “es producto de un conjunto de motivaciones y factores ambientales” (Lorenz 113). Sin embargo, la agresión es un comportamiento que las diversas especies despliegan cotidianamente, haciendo gala de mayor o menor violencia.

La búsqueda de par en las especies más sofisticadas no sólo comprende la descarga de la pulsión sexual sino también las relaciones sociales y alianzas de los miembros de un grupo. El hambre, por su parte, estimula el comportamiento individual pero también la estrategia conjunta en numerosas especies que actúan coordinadamente para obtener alimento.

Finalmente, la huida es una motivación interna incontenible, directamente relacionada con el instinto de supervivencia. Implica abandonar el lugar de la batalla o evadirse y dejar de luchar. Se desata por la agresión de un animal extraño que disputa el territorio, o bien, por la irrupción de un fenómeno natural como un ciclón o un terremoto. Es una posible respuesta al miedo: “El impulso agresivo empuja al animal; el miedo lo retiene. Y surge un intenso conflicto interior” (Morris 164).

En el ser humano, la pulsión de territorialidad genera la violencia que despliega nuestra especie en guerras y disputas cotidianas. Los etólogos consideran al ser humano como el animal más temible porque no sólo es capaz de atacar a sus congéneres con todo tipo de armas –agresión intraespecífica– sino que también llega a cargar de significado la violencia, mostrándose cruel y sádico: “Nuestro sino biológico [...] es ganar poder a base de sojuzgar a otros y librar una contienda perpetua” (De Waal 15). Es por eso que, en el hombre, la huida puede ser también una respuesta factible ante la adversidad del entorno. Pero, por otra parte, la búsqueda de par trasciende el impulso sexual y fortalece “la solidaridad básica que hace soportable la vida y “nuestra naturaleza cooperativa” (De Waal 245). En el mismo sentido, se puede observar que combatir el hambre es una acción fundamental para la civilización humana y nos ha impulsado a consolidar los sistemas de producción alimentaria.

Es importante mencionar que, en la especie humana, destacan tres rasgos propiamente antropomorfos que construyen la humanidad y pueden superponerse a las pulsiones animales aún a riesgo de la propia vida. Se trata del pensamiento mágico-religioso, evidenciado en rituales como el respeto a los muertos y el ideal de trascendencia; la empatía por comprender la situación de los demás y la neotenia o conservación de rasgos juveniles en la edad adulta, siendo el juego la motivación principal para seguir viviendo. (Gómez 70,75).

La etología resulta relevante a la práctica teatral desde la óptica de Miguel Sabido puesto que las pulsiones “serán las protagonistas fundamentales del devenir escénico ya que son las que conducirán a los protagonistas y antagonistas a su destino de manera ineluctable” (39,40). Según el director de escena e investigador mexicano, el conflicto dramático se desata al contraponer las pulsiones o “impulsos incontenibles” del organismo animal con las aspiraciones éticas y convenciones sociales, consolidando así la mimesis escénica de la especie humana. “En este enfrentamiento de las pulsiones será donde encontraremos las raíces de la tragedia griega y su tema recurrente: romper los límites establecidos por los dioses [...] esto es, que el hombre llevado por una de sus pulsiones rompa el orden universal” (Sabido 42).

Zoomorfismo de los personajes

Al estudiar el texto dramático desde la perspectiva zoomorfa, observamos que el comportamiento de los personajes de *Los gatos* está motivado en gran medida por sus pulsiones animales. Coni está enfocada a satisfacer la pulsión territorial, actitud que desata su agresividad en la lucha por conservar el poder. Luis y Carlitos se prostituyen a causa de la pulsión del hambre pero también de búsqueda de par, deleitándose en su preferencia homosexual. Polo y Vera inician la trama manifestando rasgos antropomorfos como solidaridad y neotenia, pero resienten el hambre y reaccionan huyendo del inocente estilo de vida que practicaban. Por su parte Darío responde al instinto territorial de Coni y la ayuda a amplificar los límites de su territorio.

En primera instancia podemos ver que los personajes evocan a la especie más parecida a la humana: los primates. Por ejemplo, la voluptuosa Coni consolida su autoridad sobre el territorio al ofrecer protección a cambio de intercambios sexuales, al igual que la hembra alfa del bonobo (*Pan paniscus*). En esta singular especie también conocida como “chimpancé pigmeo”, la hembra dominante intercambia alimentos por caricias sexuales que prodiga indistintamente a machos y hembras. Por otro lado, los cuatro personajes masculinos evocan a los machos juveniles del chimpancé (*Pan troglodytes*) que se someten a los designios de un líder omnipotente y autoritario. Luis, Carlitos y Polo representan machos débiles por su juventud y su homosexualidad mientras Darío se presenta también como otro macho débil debido a su servilismo y subordinación al poder que, en este caso, ejerce una hembra alfa. En contraste con todos ellos, Vera rompe con la representación de la animalidad pues manifiesta rasgos de humanidad al mostrarse solidaria con Polo y soñar con una vida mejor. Sin embargo, sus sueños se terminan al ser

abandonada y obligada a atender sus pulsiones de hambre y búsqueda de par, lo que la lleva a adoptar también la actitud de los primates ajustándose a los dictados de un líder único y autoritario.

En cuanto a la mimesis de la especie gatuna, son principalmente Luis y Carlitos quienes evocan más a los felinos al mostrarse en todo momento lascivos y perezosos. También se habla de Polo como el “gato nuevo” del edificio, imagen que él refrenda al regresar al refugio donde puede comer y dormir sin demasiado esfuerzo, y donde se abre la posibilidad de conseguir placer sexual. Por su parte, Coni ejerce el poder mediante estrategias soterradas, como las mascotas gatunas que, siendo animales salvajes, conquistan a sus amos con ronroneos y afecto. Finalmente, Vera se rendirá ante la seducción sinuosa de Darío, mostrándose ambos como felinos acomodaticios.

En síntesis, la intriga de *Los gatos* ilustra una visión pesimista de la especie humana en que los hombres se dejan subyugar por sus impulsos primordiales y regresan a su conducta animal. La escenificación de las cuatro pulsiones básicas y la minimización de los rasgos propiamente antropomorfos muestran la cara oscura del ser humano, la de su irracionalidad.

Representación teatral de *Los gatos*

La Corte de los Milagros, compañía teatral dirigida por Víctor Carpinteiro, ha escenificado *Los gatos* en el Foro Víctor Hugo Rascón Banda del Círculo Teatral a lo largo de tres años, de 2012 a 2014. La dirección escénica de Carpinteiro se enfocó a desarrollar la corporalidad de los actores, su voluptuosidad y flexibilidad, para consolidar la propuesta dramática: una intriga en que hombres y mujeres mimetizan animales, específicamente gatos. Revisaré en particular la caracterización de los actores y la configuración del espacio y la visión dramática del montaje.

La caracterización de Coni (Marisela García) se apoyó en la sensualidad de los movimientos de la actriz y en signos de rebeldía, como su cabellera rizada y alborotada o su mirada inquisitiva e intimidatoria. La primacía de su personaje concebido como hembra alfa del territorio se destacó por medio de un vestuario colorido, ya que ella desprecia la vida “en blanco y negro”: tacones altos, joyas, guantes y accesorios vistosos. La actitud de García era la de reina de la tribu. A su voz, ronca como el ronroneo del gato, se añadieron suaves rugidos. Sus manos dibujaban zarpazos y su gestualidad evocó en todo momento la voluptuosidad gatuna.

Carpinteiro escindió el personaje de David, hombre de confianza de Coni, en la interpretación de dos actores: Vicente Ferrer y Armani Cabrera, quie-

nes ejecutaban movimientos casi idénticos e ilustraban una multiplicidad de posturas sexuales requeridas para satisfacer a la hembra alfa. La presencia de estos dos Daríos facilitó la escenificación de la promiscuidad. La flexibilidad del movimiento gatuno fue encarnada también por los jóvenes intérpretes de Luis (Misael Martínez) y Carlitos (Iván Torrentera), inmersos en una expresión instintiva e irracional. Aunque se trataba de actores juveniles, se enfatizó su actitud infantil en el jugueteo inocente que, de pronto, se transforma en seducción homoerótica. Los actores transitaban así de la pureza a la perversidad, de la domesticidad a la fiereza. Como gatos, Martínez y Torrentera rodaban y se arrastraban por el suelo. Así, lograron convencer a Polo (Juan de Dios Mastachi) de abandonar su aislamiento y penetrar a la oscura zona de confort que les proporcionaba su oficio, la prostitución homosexual. Para interpretar a este niño Mastachi enfatizó una actitud caprichosa y titubeante y desplegó movimientos lúdicos como saltar y gritar.

La interpretación más dura fue la de Vera (Andrómeda Mejía), actriz madura quien representó a una niña frágil, humillada y vejada. Se requería a una actriz adulta porque Vera debe soportar los manoseos de Darío y posar desnuda para la revista de Coni. En el texto dramático, el dramaturgo lleva al personaje a mostrar solamente los senos; en la representación teatral, el director estructuró una escena mucho más cruda que ilustra la verdadera violencia sexual que sufre la niña. La iluminación disminuyó y la penumbra ayudó a suavizar las eróticas posturas que mostraban la seducción de Vera y su transformación en objeto sexual.

La escenografía de este montaje era mínima ya que el espacio del Foro Rascón Banda es muy reducido. Por lo tanto, el espacio destinado a la escena estaba simplemente enmarcado por un telón de fondo que reproducía páginas de periódicos propios del puesto de revistas. La distancia mínima que propicia la ilusión teatral se rompía al leer los titulares de los periódicos. El espectador se enfrenta a una crítica de la realidad al reparar en títulos como “Ningún retorno al pasado”, afirmación atribuida al Presidente de México, o bien “Pan comido”, palabras que aluden a la pobreza y el hambre del pueblo. Algunas planas dedicadas a la nota roja mostraban cuerpos destrozados; otras exhibían la piel desnuda. La iluminación nos sumerge en la trama al enfocar la acción principal. Sin embargo, la intensidad de la luz disminuye cuando se representan acciones eróticas o violentas.

El reducido espacio del foro conlleva la proximidad entre público e intérpretes. Este fenómeno propicia la percepción de todos los detalles de la corporalidad actoral, lo cual configura una distancia máxima o extrañamien-

to que rompe con la ilusión teatral. Desde la butaca, es imposible evadir la tensión que provocan cuerpos desnudos y movimientos sexuales realizados a pocos centímetros de distancia. Menos aun se puede ignorar el olor de los actores que sudan y se desgastan en cada escena. El organismo animal de los miembros de la audiencia reacciona ante tales estímulos. Sus sentidos se exaltan, su conciencia se alerta; presenciamos una intriga teatral de ficción, pero a la vez participamos de una experiencia real. Así, el conflicto que se escenifica en el montaje duplica las preocupaciones cotidianas del espectador, inmerso en una sociedad que padece la trata de personas, la esclavitud sexual, la extendida miseria, la indolencia de los poderosos, la frivolidad del público. Además, los titulares periodísticos evocan las tragedias que diariamente ocurren en México y que afectan especialmente a niños (migrantes) o jóvenes (normalistas), acosados, extorsionados y asesinados. Los setenta minutos de la obra transcurren con lentitud. La evasión es imposible, ya que la intriga teatral y los personajes inciden en los problemas que acechan afuera de la sala teatral. La obra incomoda; el espacio pequeño es asfixiante pero no sólo por las condiciones físicas de la sala sino por la historia que se escenifica ahí y que duplica nuestras preocupaciones como mexicanos. La obra no ha perdido vigencia; la historia y los personajes que el autor plasmó hace más de 40 años se mantienen vivos hasta el día de hoy.

Conclusiones

La representación de rasgos zoomorfos en los personajes de *Los gatos* sustenta la postura crítica del dramaturgo ante la autocomplacencia y la abyección del ciudadano actual que suele ignorar los problemas que le rodean. La denuncia de las zonas de confort de unos cuantos que persisten en medio de la miseria económica y moral generalizada es una de las preocupaciones más claras de González Dávila. El ser humano enfrenta problemas cuya solución no está en sus manos, como la pobreza o la opresión de los poderosos, pero se adapta con comodidad animalesca a situaciones que él mismo propicia, como la corrupción o la promiscuidad.

Los personajes de *Los gatos* muestran que las pulsiones del organismo animal pueden predominar sobre los rasgos antropomorfos. La hembra dominante, Coni, desarrolla una estrategia seductora que excluye la agresividad y exalta una sensualidad animal que consolida su poder absoluto. Por contraparte, el personaje de Vera enaltece la espiritualidad y la solidaridad, rasgos propiamente antropomorfos que encienden la luz roja en el mundo degradado pues rompen con la desesperanza y abyección de los demás. Por su parte, el

icónico Polo, personaje que aparece también en otras obras del autor³ y que evoca la inocencia perdida de la infancia, escenifica la ambigüedad del libre albedrío, que oscila entre el bien y el mal.

La escenificación de un mundo en que prevalecen las conductas pulsionales y se atenúan los rasgos antropomorfos, cuestiona la racionalidad humana. La territorialidad, el hambre y la huida prevalecen sobre la inteligencia y la solidaridad. González Dávila visualiza así la regresión a una estructura grupal primitiva y pre humana, donde gobierna el más fuerte. *Los gatos* muestra las posibilidades de acción con que cuentan las personas marginadas, señalando que existen inteligencia y sensibilidad en los niños de la calle. Sin embargo, también escenifica los mecanismos por los cuales estos rasgos antropomorfos son desarticulados para dejar al desnudo la conducta pulsional. Aunque la etología nos informa que hay una mezcla de elementos innatos y aprendidos en la conducta humana, la postura del autor se decanta por demostrar que las pulsiones pueden desterrar el aprendizaje social para degradar al hombre.

La propuesta artística de *Los gatos* cobra sentido en el entorno social y político actual de México debido a que denuncia un despiadado modelo de corrupción de menores. Los criminales manipulan las necesidades básicas del pueblo como el hambre y la seguridad económica pero también se enfocan a estimular el hedonismo y la autocomplacencia. Algunas víctimas de este modelo perverso son los niños, especialmente aquellos que carecen de estructura familiar como en el caso de los sicarios⁴ que perpetran asesinatos antes de cumplir la mayoría de edad, animados por la promesa de una vida ostentosa y excitante. Sin embargo, lejos de crear un melodrama sórdido o una obra de teatro documental, Jesús González Dávila desarrolla un drama simbólico que ilustra la condición humana envilecida por las exigencias propias del organismo animal.

Tecnológico de Monterrey–Campus Ciudad de México

Notas

¹ La Nueva Dramaturgia Mexicana agrupa a autores como Víctor Hugo Rascón Banda, Leonor Azcárate, Sabina Berman y Jesús González Dávila, que consolidaron su obra en la década de los 80 del siglo XX; aunque ellos mismos declararon que “no existió ningún grupo orgánico que manifestara una postura contra o ante la dramaturgia de entonces” (Escobar 15).

² *Los gatos* fue una de las primeras obras escritas por González Dávila, quien dirigió un montaje amateur de este texto en 1970 (Escobar 43). Mijares consigna como fecha de terminación de la obra el año de 1972 (“Diálogo” 231). En el volumen *Teatro joven de México*, compilado por Emilio Carballido

y donde se publica *La fábrica de los juguetes*, se incluye un currículum de González Dávila en que se precisa que *Los gatos* fue publicado en 1973, en el libro *Teatro joven* de Organización Editorial Novaro (Carballido 346). Finalmente, el autor reescribió una nueva versión en 1999 publicada en *Teatro de frontera 6* (Durango: Espacio Vacío, 2000) y luego en *Diálogo incorrupto* (Saltillo: ICOCULT, 2008). Esta última versión “es de tal modo consistente que actualiza el tema y la estructura, al grado de ubicar *Los gatos* al lado de sus mejores y más acabadas obras postreras” (Mijares, “Diálogo” 34).

³ El personaje de Polo aparece también en otras obras del autor como *Polo pelota amarilla*, *El verdadero pájaro Caripocápote*, *Pastel de zarzamora*, *El jardín de las delicias* y *Las perlas de la virgen*. Mijares señala que se trata de un personaje recurrente, “prolongación o conciencia suya, elemento de juicio, acaso su alter ego, Polo poblará sistemática, sólidamente el universo de este autor” (“Diálogo” 33). Polo resiente la ausencia del padre y experimenta en distintas etapas de su vida, infancia y juventud, violencia, intimidación y acoso sexual.

⁴ En el contexto latinoamericano, esta propuesta teatral de Jesús González Dávila puede equipararse a la del controvertido novelista colombiano Fernando Vallejo cuya literatura enfoca también la corrupción de menores, la prostitución y la criminalidad de los adolescentes en títulos como *La virgen de los sicarios* (Alfaguara, 1994). La mirada incisiva de ambos escritores evita la evasión de una realidad hasta hoy no resuelta: la vulnerabilidad de la infancia en México y en América Latina ante el embate de la pobreza y el crimen.

Trabajos citados

- Bentley, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós, 1998. Impreso.
- Berthold, Margot. *Historia social del teatro I*. Madrid: Guadarrama, 1974. Impreso.
- Cabrera, Ángel et al. *Historia natural, vida de los animales, de las plantas y de la tierra, Zoología, vertebrados*. Barcelona: Gallach, 1972. Impreso.
- Carballido, Emilio. *Teatro joven de México*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1989. Impreso.
- De Waal, Frans. *El mono que llevamos dentro*. Barcelona: Tusquets, 2007. Impreso.
- Escobar Delgado, Antonio. *Hacia una poética teatral de Jesús González Dávila*. México: INBA, 2010. Impreso.
- Gámez, Silvia Isabel. “Murió y nadie volvió”. *Reforma*. 21 jun. 2008. Sección Cultura 4C. Impreso.
- Gómez Barrios, Armín. *Zoomorfismo en tres textos dramáticos de Hugo Argüelles*. México: UNAM, 2008. Tesis doctoral inédita. Impreso.
- González Dávila, Jesús. “Los gatos”. *Diálogo incorrupto. Obras completas, tomo I*. Saltillo: Instituto Coahuilense de Cultura, 2008. 231-66. Impreso.
- _____. “La rana”. *Diálogo incorrupto. Obras completas, tomo I*. Saltillo: Instituto Coahuilense de Cultura, 2008. 97-129. Impreso.
- Leñero, Estela. “Aniversario de Jesús González Dávila”. *Proceso*. 22 jun. 2013. Web. 11 sept. 2013. <http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=345569&rl=wh>.
- Lorenz, Konrad. *Sobre la agresión, el pretendido mal*. México: FCE, 1986. Impreso.

- Mainardi, Danilo. *Dizionario di etologia*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1992. Impreso.
- Marchesini, Roberto y Sabrina Tonutti. *Animales mágicos. Símbolos, tradiciones e interpretaciones*. Barcelona: De Vecchi, 2002. Impreso.
- Martínez, Alegría. “Jesús González Dávila, buzo inconforme de la oscuridad humana”. *Así es el teatro*. México: CONACULTA, 1995. 177-84. Impreso.
- Mijares, Enrique. “Diálogo incorrupto, Jesús vive”. Prólogo. *Diálogo incorrupto. Obras completas*. Saltillo: Instituto Coahuilense de Cultura, 2008. 13-96. Impreso.
- _____. *La realidad virtual del teatro mexicano*. Durango: Fondo Municipal para la Cultura y las Artes de Durango, 1999. 71-83. Impreso.
- Morris, Desmond. *El mono desnudo*. 1^{era} ed. 1967. Barcelona: De Bolsillo, 2004. Impreso.
- Pineda, Miguel Ángel. “Jesús González Dávila, *El jardín de las delicias*”. *Temas de teatro*. México: CONACULTA, 1995. 79-94. Impreso.
- Sabido, Miguel. *El tono. Andanzas teóricas, aventuras prácticas, el entretenimiento con beneficio social*. México: UNAM, 2002. Impreso.