

Dossier

De máscaras y máquinas miméticas: el performance de la autorepresentación en *Lázaro*, de Lagartijas Tiradas al Sol

Of masks and mimetic machines: the performance of self-representation in *Lázaro*, by Lagartijas Tiradas al Sol

Antonio Prieto Stambaugh

Universidad Veracruzana, México

anprieto@uv.mx

 <https://orcid.org/0000-0001-8981-2563>

Laura Estefanía Castro Cruz

Universidad Veracruzana, México

lacastrc.84@gmail.com

Cuadernos del CILHA núm. 35 1 30
2021

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Recepción: 03 Agosto 2021
Aprobación: 24 Octubre 2021

Resumen: El colectivo escénico mexicano Lagartijas Tiradas al Sol presentó *Lázaro* en plataformas digitales durante 2020. La obra plantea un ejercicio de autoficción en el que el creador, Lázaro Gabino Rodríguez, narra el proceso de transformación emprendido mediante una intervención quirúrgica que alteró su rostro. El montaje yuxtapuso materiales de archivo personal con testimonios escritos de personas cercanas que hablan de un Gabino que ha dejado de existir para convertirse en Lázaro. Con esta obra, Lagartijas Tiradas al Sol escenificó una reflexión sobre la identidad como una mascarada sometida a categorías clasistas y racistas de las relaciones sociales en México. Con base en los planteamientos de F. Guattari y S. Rolnik, abordamos la dimensión micropolítica de *Lázaro*, indagando sus maneras de poner en tensión un proceso de singularización personal con la producción *maquinica* de la subjetividad en el contexto capitalista. Argumentamos que la obra plantea una crítica a la construcción biotecnológica de la persona; se vale de la escenificación del rostro como máscara performativa para interrogar las prácticas de la autorepresentación y las políticas de la mirada.

Palabras clave: Realidad, Autoficción, Post-identidad, Palimpsesto, México.

Abstract: The Mexican theatre group Lagartijas Tiradas al Sol presented their latest production, *Lázaro*, by means of digital platforms during the year 2020. The play is a work of “self-fiction” in which actor and director Lázaro Gabino Rodríguez narrates the process of transformation he underwent when he decided to change his name and undergo a plastic surgery to alter his face. *Lázaro* exercised an audio-visual montage, juxtaposing personal archive materials (family pictures, film clips in which Rodríguez acts) with the written testimonies of people who are close to the performer and talk about how Gabino has ceased to exist in order to become Lázaro. With this production, Lagartijas Tiradas al Sol staged a reflection about identity as a masquerade subject to discriminatory social relations in Mexico. Following theorizations posed by F. Guattary and S. Rolnik, we discuss the micropolitical dimensions of *Lázaro*, the way this play exposes the tensions between a personal process of singularization with the “machinical” production of subjectivity in capitalist societies. We argue that the play articulates a critique of the biotechnological construction of personhood and that, by staging the face as a performative mask, it interrogates practices of self-representation and the politics of the gaze.

Keywords: Reality, Self-fiction, Post-identity, Palimpsest, Mexico.

Lázaro es una reciente obra del grupo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol que estrenó en junio de 2020 mediante plataformas digitales en el marco del ciclo My Documents, producido en Alemania con curaduría de la creadora argentina Lola Arias durante los primeros meses de la pandemia del Covid-19. La obra reestrenó el 12 de diciembre del mismo año en el Festival de Unipersonales Área 51 Foro Teatral, de Xalapa, Veracruz^[1]. El protagonista es el actor y creador escénico Lázaro Gabino Rodríguez y la narradora es Luisa Pardo, quien expuso cómo el año anterior Rodríguez --con quien fundó el grupo-- tuvo “el deseo de ser otra persona”. Este deseo lo condujo a cambiarse de nombre, alterar ligeramente su rostro mediante una operación cosmética y, como explica el protagonista, “cambiar el relato de mis recuerdos”^[2].

El colectivo Lagartijas Tiradas al Sol es conocido por puestas en escena que cuestionan la construcción de la verdad histórica de la nación mexicana y los relatos autobiográficos de los integrantes del grupo^[3]. Con Lázaro, Rodríguez y Pardo pusieron en escena digital una reflexión sobre la identidad como una mascarada sometida a las categorías clasistas y racistas de las relaciones sociales en México. Tomando como base teórica los planteamientos filosóficos de Félix Guattari y Suley Rolnik (2006), abordamos en el presente trabajo la dimensión micropolítica de Lázaro, obra en la que sus creadores investigan nuevas formas de confrontar el proceso de singularización del individuo con la producción en cadena o maquínica de la subjetividad en el contexto capitalista. Discutiremos cómo Lázaro plantea la construcción de una post-identidad al margen de los cánones establecidos, entendiendo el rostro --y la identidad misma-- como máscara performativa.

Lázaro escenificó una historia muy personal con recursos tanto teatrales como videográficos y performativos. Como señala la dramaturga y crítica Estela Leñero, se trató de “[u]na pieza en la que se salta la línea divisoria entre lo personal y lo ficticio, como si fuera una cuerda que gira y gira y a la que entramos y salimos sin dejar de brincar” (Leñero, 2020 s/p). Dos aspectos teatrales en este trabajo son la máscara y el coro. La reflexión sobre cómo el rostro es la superficie que revela y oculta la subjetividad de la persona, y la manera en que su alteración quirúrgica desestabiliza la identidad, hace eco con el manejo que desde la remota antigüedad han hecho los actores de la máscara como recurso para transformarse en el personaje. La dramaturgia de Lázaro se construyó con una multiplicidad de voces: por un lado, las de la narradora y el enigmático protagonista y, por el otro, las de un ‘coro’ conformado por la sucesión de citas textuales de 18 personas que dieron testimonio de su particular valoración sobre quién era Gabino, la persona que se había rebautizado con el nombre que dio título a la obra.

Como más adelante detallaremos desde la perspectiva de los estudios del performance, el relato de la transformación del protagonista se relaciona con las teorías de la restauración de la conducta (Schechner, 2006 y 2011) y de la identidad producida por actuaciones reiteradas (Butler, 1998, 2011). Construida mediante un amplio archivo de fotografías y clips cinematográficos, la autorreferencialidad del discurso de Rodríguez y su mutante corporalidad son aspectos adicionales que hacen patente el giro performativo de Lázaro.

El discurso escénico de Lázaro se encaminó a despertar en sus espectadores el deseo voyerista de saber quién es realmente esa persona que --según dicen quienes en la obra dan de ello testimonio-- se cambió de rostro e identidad. Al final, el juego desembocó en un aparente desenmascaramiento del personaje. Pero nuestro deseo de saber quién estaba detrás de la máscara se vio diferido por un particular manejo visual, gestual y acústico de Rodríguez, que abordaremos páginas abajo. Antes de profundizar sobre estos y otros aspectos de la obra, conviene exponer el contexto biográfico-profesional de su protagonista y cocreador, así como las líneas de trabajo del colectivo Lagartijas Tiradas al Sol.

De los creadores y el proyecto

En una entrevista concedida a Laura Castro en febrero de 2021, Lázaro Gabino Rodríguez dialogó sobre algunos aspectos de su historia de vida y aquello que lo motivó a emprender un proceso de autotransformación^[4]. Rodríguez nació en 1983 en la ciudad de Durango, al noroeste México, hijo de padre mexicano y madre costarricense. La familia se mudó a la capital del país cuando Rodríguez tenía dos años de edad. Pocos años más tarde, su madre --antropóloga de profesión-- falleció a causa del cáncer, evento que lo dejó profundamente marcado, como mencionó en un momento de la obra Lázaro cuando, a propósito de su baja autoestima, el protagonista afirmó: “Desde que perdí a mi madre, siempre pensé que no era merecedor de lo que tenía”.

Según expuso en la entrevista, Rodríguez actuó desde niño en varias películas gracias al ambiente en el que se movía su padre, quien trabajaba como productor de cine independiente. Llegada la adolescencia, no pensó que la actuación fuera una profesión viable, por lo que ingresó a la carrera de biología en la Universidad Nacional Autónoma de México. De forma casi accidental, a los 17 años de edad se empezó a interesar en el arte teatral cuando vio *De monstruos y prodigios* (2000), obra dirigida por Claudio Valdés Kuri. Este interés se vio reforzado por Clarissa Malheiros, creadora de origen brasileño y colaboradora de la compañía La Máquina del Teatro, en México. Malheiros invitó al joven Rodríguez a ver cómo trabajaba en algunos proyectos escénicos y después lo impulsó a ingresar al Centro

Universitario de Teatro de la UNAM, en donde conoció a Luisa Pardo, estudiante de su misma edad, nacida en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Muy pronto tanto Rodríguez como Pardo se sintieron hermanos en su rechazo por el teatro que les enseñaban en la escuela. Según expuso Rodríguez en la entrevista: “para mí el teatro en ese momento --tal vez lo siga siendo-- tenía que ver con un espacio de construcción personal. [...] yo tenía mucho interés de hablar, de decir [en escena] lo que me preocupaba, había un impulso muy fuerte, sobre todo cuando conocí a Luisa”^[5].

A partir de este interés compartido, en 2003 Rodríguez y Pardo fundaron Lagartijas Tiradas al Sol, colectivo que incluye a otros actores como Francisco Barreiro y Mariana Villegas. Esta autodenominada “bandada de artistas” emprendió desde entonces proyectos de investigación-creación escénica en torno a la “autobiografía”, la “historia-archivo” y, en años recientes, reflexiones sobre “el presente” (Lagartijas, s/f, “Carpeta Lagartijas”, p. 4). En su carpeta de proyectos se explica: “Nuestro trabajo busca crear narrativas sobre eventos de la realidad. No tiene que ver con el entretenimiento; es un espacio para pensar, articular, dislocar y desentrañar lo que la cotidianidad fusiona, pasa por alto y nos presenta como dado” (p. 2).

Como señala la investigadora Julie Anne Ward (2019, p. 3), las obras de Lagartijas se pueden ubicar entre los proyectos escénicos a nivel internacional que giran en torno a lo que Carol Martin denomina “teatro de lo real”, a saber, “prácticas teatrales que reciclan la realidad, sea ésta personal, social, política o histórica” (Martin cit. en Ward, 2019, p. 3, traducción de los autores)^[6]. Dicho reciclaje implica, en el caso de este colectivo, una reescritura de narrativas personales a menudo entrecruzadas con historias de movimientos sociales y políticos en México. Un aspecto fundamental en sus trabajos escénicos es el de cuestionar las fronteras entre la realidad y la ficción, entre lo verdadero y lo falso. En un comunicado sobre su proyecto La invención de nuestros padres, se afirma:

[L]o que queremos es centrar la atención en el proceso mediante el cual reorganizamos nuestra historia y en el mecanismo de construcción de subjetividad, de interpretación e interpelación con la realidad. No es realidad lo que acabaremos contando, pero tampoco es ficción. No es ni la una ni la otra. Es ambas a la vez (Lagartijas Tiradas al Sol, p. 1).

Ward sostiene que Lagartijas ejerce “epistemologías teatrales” que apuntan a cómo toda realidad está mediada (2019, p. 53). Sus investigaciones se encaminan a examinar la construcción de la realidad valiéndose de dos lentes: la lente interna, que reúne la memoria, la experiencia y la herencia, y la lente externa, que abarca la nación, la generación y la familia. Esta doble mirada analítica, según Ward, permite reaccionar a lo político a partir de afectos en el plano de lo personal (2019, p. 22).

Los performers del grupo generalmente se dirigen frontalmente al público a la manera de conferencias performativas que nos interpelan a nivel emocional e intelectual. El estilo actoral evita la elaboración técnica y emocional, lo cual crea un efecto de naturalidad y franqueza en la exposición. En este estilo expositivo y “no matizado” de actuación reside gran parte del juego planteado por Lagartijas, ya que la aparente naturalidad con la que se nos presentan los testimonios produce un efecto de verdad gracias al cual el espectador fácilmente puede llegar a creer que lo escenificado sucedió tal cual se dice^[7]. No obstante, como ha señalado Rodríguez en entrevista, estos testimonios se presentan con recursos claramente teatrales, valiéndose, por ejemplo, de sencillas máscaras de cartulina y utilería reciclada: “La idea de poner momentos teatrales en algo que parece confesional es para generar una especie de extrañamiento. Si el público ve a alguien actuando con una máscara, quizás se pregunte sobre qué tan cierto es lo que está viendo” (Rodríguez, citado en Prieto Stambaugh, 2016, p. 223).

El proyecto de Lagartijas no consiste en engañar al público sino en problematizar nuestro deseo por lo real y, a partir de allí, invitarnos a ejercer una mirada crítica a las formas en que construimos las historias personales, familiares y nacionales, así como a los posicionamientos políticos y afectivos que sostenemos frente a dichas historias. Para Ward, el trabajo de Lagartijas logra un efecto cercano a la magia alquímica en su manera de desdibujar las fronteras de lo verdadero y lo falso, lo personal y lo nacional, generando en su público una sensación de duda frente al material presentado. Esta duda, sostiene Ward, atrae y mantiene la atención de los espectadores, posibilitando que consideremos la verdad como un entretejido de experiencias vividas y compartidas (2019, p. 21).



IMAGEN 1

Gabino Rodríguez en *Montserrat*, de Lagartijas Tiradas al Sol (2014).

Foto de Nacho Ponce

El grupo de Lagartijas identifica su primera etapa como autobiográfica, escribiendo la palabra con un guión que sugiere un quiebre con los convencionalismos del género (ver Lagartijas, s/f “Carpeta”). Sin embargo, consideramos que autoficción es el término que mejor se adecúa a las obras realizadas en esta etapa, debido a que en la autobiografía “es necesario que coincidan la identidad del ‘autor’, la del ‘narrador’ y la del ‘personaje’” (Lejeune, 1991, p. 48). Aunque en las obras del grupo hay instancias en las que se produce esta coincidencia autor-narrador-personaje, los hechos vividos se entretajan con narrativas ficcionales o apócrifas. Un ejemplo de este procedimiento se encuentra en *Montserrat*, obra que pertenece a la serie *La invención de nuestros padres* [8]. En dicha pieza unipersonal, Rodríguez relata —con apoyo de un archivo de objetos personales— cómo emprendió la investigación en torno a la historia de vida de su madre, fallecida cuando él era niño. La pesquisa escenificada en *Montserrat* adopta un tono detectivesco cuando Rodríguez enuncia su sospecha que de que en realidad su madre abandonó la familia para irse a vivir a Centroamérica, cosa que lo lleva a realizar un viaje para buscarla (ver Imagen 1). Estos hechos narrados en escena no ocurrieron de facto, son creación dramática, aunque no hay forma de que los espectadores puedan distinguir entre lo que sucedió realmente

y lo que fue fabricado para la obra (ver un análisis más detallado en Prieto, 2016, pp. 221-226). El dramaturgo uruguayo Sergio Blanco sostiene que la autoficción es una “ingeniería del yo” en la que la autorrepresentación se entreteteje con “múltiples fabricaciones” basadas no en “verdades científicas” sino “en especulaciones oscuras, confusas y caóticas que han ido surgiendo de experiencias inminentemente subjetivas” (Blanco, 2019, p. 55). El grupo de Lagartijas realiza obras que siguen algunos procedimientos de la autoficción en las que la persona que escribe, protagoniza y representa el relato no necesariamente vivió los eventos que rememora en escena.

Patrice Pavis argumenta que, tanto en el caso de la autoficción como en el de la autobiografía teatral, estamos ante un ‘autoperformance’:

En la autoperformance 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 (2016, pp. 44-45).

Si el bagaje para la creación dramaturgica se nutre de la historia personal, en el proceso de recordar, escribir y editar inevitablemente habrá episodios en los que el performer alterará eventos de su historia^[9]. Como señala Beatriz Trastoy:

El autor/actor que narra su propia vida sobre el escenario está allí para hablarnos de sí mismo; pero la impúdica y ambigua teatralidad de ese gesto exhibicionista, está allí para hablarnos también de otra cosa. Porque contar la propia historia sobre el escenario es una forma de iconizar el drama de la existencia humana, es poner en escena el flujo narrativo de la vida que un único silencio detiene, el de la inefable experiencia de la muerte (2008, s/p).

Para Gabino Rodríguez y Luisa Pardo, este “hablar de sí mismos” representaba --en esta etapa de su trayectoria-- asumir la responsabilidad total de aquello que enunciaban sobre el escenario. Desde un principio plantearon una postura crítica respecto de los modos de producción habituales en el teatro mexicano. Como nos relató Rodríguez:

Había una cosa del sistema de producción que nos molestaba: ¿por qué actrices y actores están diciendo lo que dicen los “directores” (que eran sobre todo hombres en esa época) [y/o lo que] los dramaturgos [dicen] que hay que decir? Desde entonces sostuvimos que el teatro tiene que ir en contra de eso, el teatro tiene que ser algo donde quien tú ves en el escenario sea la persona responsable. No podíamos desligarnos de quién escribía, de quién dirigía, de quién actuaba. No importa que [estuviera] bien o mal, lo que importa es que, quien esté ahí, concentre la responsabilidad del discurso y su enunciación. Que esa persona esté diciendo lo que esa persona quiere decir^[10].

Rodríguez explicó que ese impulso inicial que tuvieron él y Pardo de hablar de la vida propia “de alguna manera se agotó. Fue cuando salimos a buscar en la historia [...] un material que pudiera englobar esas vidas”^[11]. De allí que pasaron a la etapa que llaman “historia-archivo”, con obras que problematizan la construcción de la historia nacional desde la fundación de Tenochtitlan hasta la actualidad^[12]. La etapa más reciente --dentro del ciclo *La democracia en México*-- gira en torno a la idea de “el presente” que, según nos explicó el creador, entienden como la vida que “está pasando ahora, lo contrario que entenderíamos por historia”. El ciclo incluye obras que llevan por título los nombres de diversas localidades de la República Mexicana (al menos una de ellas ficticia): Tijuana (2016, unipersonal de Rodríguez), Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa (2016, unipersonal de Pardo), Santiago Amoukalli (2016, en la que actúan Rodríguez y Pardo), y Tiburón (2020, unipersonal de Rodríguez).

Según Rodríguez, “siempre hay una especie de contaminación” entre las piezas creadas por Lagartijas, elementos en común entre una etapa y otra, gracias a lo cual sus creaciones se ubican en el marco de diferentes procesos que, como grupo artístico y como individuos, han sorteado. La exploración ‘auto-biográfica’ continuó siendo de interés para los integrantes de Lagartijas en piezas como *Este cuerpo es mío*, unipersonal de Mariana Villegas (2016). En esa obra, Villegas se propuso realizar un trabajo de tono confesional sobre el sufrimiento que le causa vivir en una sociedad obsesionada por categorías de belleza que marginan a personas con cuerpo voluminoso como el suyo. Aunque la temática pareciera banal, Ward (2019) destaca de esta obra el trabajo físico de la actriz y su abordaje de las políticas de la mirada, cuestionando cómo el espectador contempla y valora el cuerpo escenificado (pp. 109-110). Esta es una perspectiva crítica retomada más recientemente con *Lázaro*.

Cuerpo palimpsesto y singularización posidentitaria

Con *Lázaro*, Lagartijas volvió a sus indagaciones autobiográficas gracias a una invitación que la creadora argentina Lola Arias le hizo al grupo para participar en el proyecto *My Documents Online*. Fue así como surgió la primera puesta en escena digital del grupo. Según nos explicó Rodríguez, la decisión de participar en *My Documents* con un proyecto que abordara su cirugía facial surgió de conversaciones sostenidas entre Luisa Pardo y él con Lola Arias. Si bien *Lázaro* pareciera tener parentesco con las modificaciones corporales de la performer francesa Orlan, Rodríguez afirma que no realizó la cirugía con el propósito de llevar esa historia a la escena: “Yo [desde tiempo atrás] tenía el propósito de cambiarme la identidad, eso es algo que he seguido haciendo, pero eso era independiente a la obra. [Fue] un

proceso que no considero como un proyecto artístico, sino como un proceso personal”^[13].

La idea rectora de Lázaro giró en torno a interrogar en qué consiste la identidad personal. Según nos expuso Rodríguez:

Mis preguntas iniciales eran: ¿cómo puedo dejar de ser yo mismo? y ¿qué hace que yo sea yo? [Se señala el rostro] Por lo tanto, si esto [el rostro] hace que yo sea yo, tengo que cambiar esto. Es un poco como el trabajo de quienes actuamos: dejar de ser uno para convertirse en otra cosa, algo que me gusta mucho, me parece muy hermoso. Y nos preguntábamos ¿qué pasaría si alguien dejara de ser alguien de manera un poco más permanente^[14]?

Además de alterar su rostro, Rodríguez modificó su nombre al agregar Lázaro antes de Gabino y adoptó una religión no cristiana tras haberse considerado ateo durante toda su vida. Según nos dijo, en parte esta autotransformación obedeció a “un malestar” en su persona, un auténtico deseo de cambio que en la obra se expuso como una crisis surgida de haberse representado a sí mismo, o bien a personajes con su mismo nombre, en incontables obras teatrales y cinematográficas. Como expresó el protagonista de Lázaro durante la obra:

Por razones misteriosas [...] hice 16 películas y ocho obras de teatro en las que el personaje se llamaba Gabino; 24 Gabinos distintos. Pero había algo muy peligroso porque, como el personaje se llamaba Gabino y era igual a mí, se me empezó a dificultar diferenciarme [...] Mi vida se empezó a confundir, de alguna manera, con las representaciones que hacía de ella, aunque a la vez, esas representaciones eran parte de mi vida.

Preguntamos a Rodríguez si la operación se había hecho por alguna recomendación médica, a lo que contestó que sí, ya que desde su niñez venía arrastrando un problema dental. Desde hace tiempo se le había recomendado una intervención para reacomodar la mandíbula y realinear los dientes (“nunca me llevaron al dentista”, nos confió). Sin embargo, la motivación primordial, según afirmó, fue “hacer todo lo posible por dejar de ser yo”^[15]. Para la puesta en escena, Pardo y él decidieron construir la dramaturgia a partir de testimonios de amigos, y colegas profesionales recordando a ese Gabino que ya dejó de existir. “La idea de Luisa [fue la de] quitarnos la palabra y esta capacidad de amoldar cualquier relato a la conveniencia de uno, [y así dejar] que otras personas hablaran sobre ‘quién había sido Gabino’”^[16].



IMAGEN 2

Luisa Pardo como la narradora en *Lázaro*, de Lagartijas Tiradas al Sol.
Captura de pantalla de la presentación hecha para My Documents Online, junio de 2020.

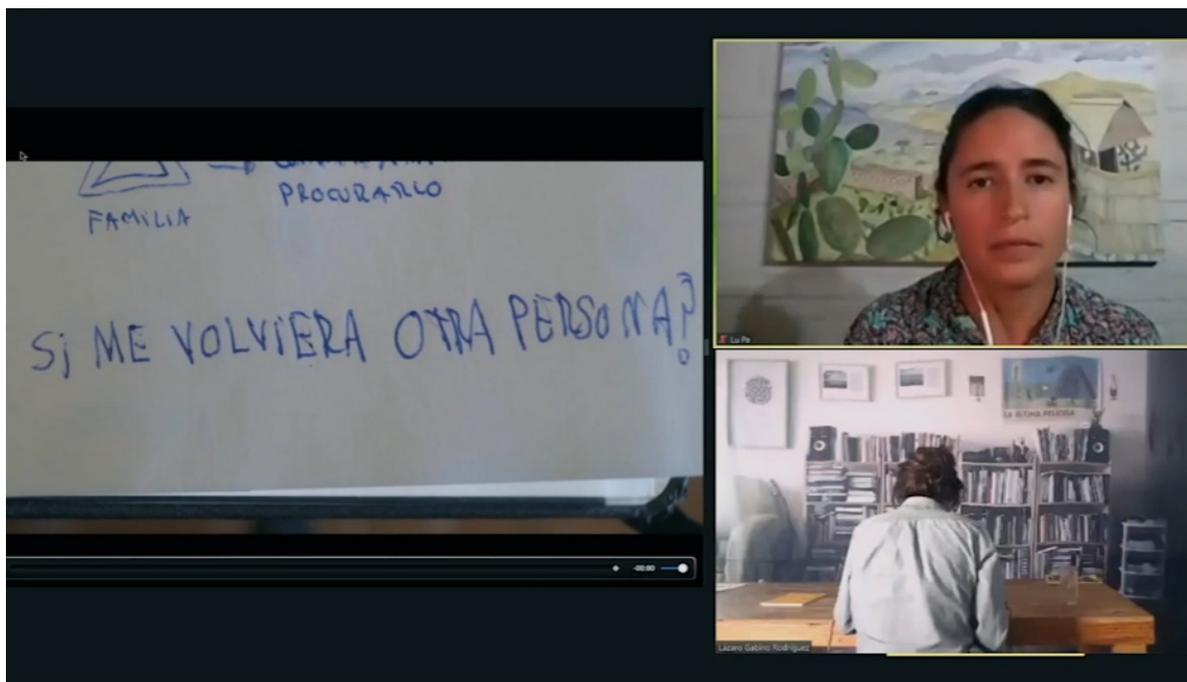


IMAGEN 3

Arriba a la derecha, Luisa Pardo, abajo a la derecha, Lázaro Gabino Rodríguez.
Captura de pantalla de la presentación en el 6o Festival de Unipersonales Virtual Xalapa, Área 51 Foro Teatral,
diciembre de 2020.

La obra comenzó con la narración de Luisa Pardo. Se veía su rostro en primer plano mientras leía de un texto en la pantalla de la

computadora para decir: “Esta es la historia del actor Gabino Rodríguez Lines y su deseo de ser alguien más, su deseo de ser alguien que no era” (ver Imagen 2 y 3). Pardo habló de Gabino en tiempo pretérito “fue mi hermano, mi mejor amigo, mi compañero escénico”. Explicó que, debido a su escepticismo sobre las explicaciones que había dado sobre aquello que lo motivó a transformarse, optó por preguntar a personas cercanas al actor: “¿quién fue Gabino Rodríguez?”. A partir de testimonios de 18 personas obtenidos por correo electrónico y de sus propios recuerdos, Pardo construyó un retrato de su compañero escénico. La narración estuvo desprovista de inflexiones dramáticas, podría decirse que era monótona. Había momentos de silencio mientras se proyectaban los fragmentos de testimonios de personas como Clarissa Malheiros y David Gaitán, creadores conocidos en el medio teatral mexicano, así como el padre de Rodríguez (apodado Rolo) y la antropóloga Luisa Riley, amiga de la familia, al igual que ex novias y otras amistades cercanas. Estos textos tenían como fondo paisajes abstractos pintados al óleo con brochazos en diferentes tonalidades de azul, en ocasiones con alguna lejana figura que sugería una persona nadando en medio del océano. Aunque en la obra no se hizo mención de ello, son detalles de pinturas del mismo Lázaro Gabino Rodríguez, quien ha publicado una serie de estos cuadros en su perfil de Instagram.

El coro de citas testimoniales contiene valoraciones a veces contradictorias de una personalidad compleja y escurridiza. En cuanto a su apariencia, por ejemplo, leemos que Gabino era un “tipo latinoamericano”, “el más moreno en una escuela de güeros fresas”. En lo que se refiere a sus atributos personales, era “irreverente”, “tierno y malicioso”, “un ser muy racional, parecía estar en control de sus emociones”, era “trabajador”, “talentoso”, “arrogante”, “disfrutábamos hablar mal de los demás y hacer bromas homofóbicas”, “era la persona más mentirosa que he conocido pero, curiosamente, también la más honorable, leal y generosa”, “un provocador”, “su esencia era la de un payaso, pero al mismo tiempo era trágica como de héroe”. El mismo Lázaro, cuya narración se escuchaba mayoritariamente como voz en off mientras se proyectaban fotos y fragmentos de videos, hizo su propia autovaloración: “Siendo Gabino siempre me consideré indigno, mentiroso y feo”.

En el conversatorio posterior a la presentación en México de Lázaro, Pardo habló sobre la selección de testimonios usados en la obra:

Lo que es muy honorable de la ficción es que podemos construir las posibilidades, nuestros ideales [...] La verdad es que las entrevistas eran maravillosas y a mí me develaron un Gabino que yo no conocía. De pronto fue un trabajo arduo escoger qué fragmentos de esas entrevistas [seleccionar] en pos de la dramaturgia [...] fue reivindicar o construir un nuevo personaje a partir de lo que no queríamos del anterior. En ese sentido, quizá escogimos

dramáticamente esos momentos o esas partes de Gabino que no nos eran ideales (Área 51, 2020).

A diferencia de Pardo, quien durante el desarrollo de la pieza siempre habló en primer plano mirando a la pantalla, Rodríguez apareció en escena de espaldas al público, sentado frente a un escritorio donde se ubicaba su laptop, en un espacio que parecía ser un estudio, con un librero al fondo. El actor se puso de pie hacia la mitad de la obra para retirar lo que resultó ser una enorme fotografía del estudio de fondo, que se corría como cortina para revelar una cocina en la que estaba colgado un letrero en el que se leía con grandes letras rojas sobre fondo blanco: “LA VERDAD TAMBIÉN SE INVENTA” (ver Imagen 4)^[17].



IMAGEN 4

Lázaro Gabino Rodríguez retira la cortina de la escenografía.

Captura de pantalla de la presentación en el 6o Festival de Unipersonales Virtual Xalapa, Área 51 Foro Teatral, diciembre de 2020.

Hecho esto, el performer se acercó a la cámara y mostró la portada de una revista de National Geographic (versión en español) en la que se apreciaba el perfil de un deformado rostro femenino, acompañado del título “Historia de una cara”. Explicó que Luisa le había regalado la revista unos días después de su operación. Volvió a sentarse frente al escritorio con su espalda hacia el público y comenzó una narración acompañada de imágenes en PowerPoint sobre la historia de esa mujer de la portada quien, tras un fallido intento de suicidarse con un rifle, fue sometida a una cirugía para construir un nuevo rostro. Tras preguntarse “qué tanto esa mujer había dejado de ser ella” gracias a la

mudanza de rostro, continuó con una reflexión sobre personas de diversos ámbitos públicos que también han alterado su apariencia, empezando por Michael Jackson. Dijo estar pensando, a propósito de esto, en Paul B. Preciado “y la radicalidad del gesto de las personas trans”, así como en personas que han cambiado sus nombres e identidades, como el Subcomandante Marcos (ver Imagen 5). Su referencia al trabajo de Preciado es pertinente si consideramos que la autora de Testo Yonqui estaba en un proceso de autotransformación de género cuando escribió el libro que da testimonio crítico del proceso. La (ahora el) autor/a teoriza sobre el surgimiento de un “régimen posindustrial, global y mediático” que llama “farmacopornográfico” debido a su gestión de “los procesos de gobierno biomolecular (fármaco-) y semiótico-técnico (-porno) de la subjetividad sexual” (2008, p. 32). Como abordaremos páginas adelante, la narrativa de Lázaro apunta de forma implícita a la construcción performativa de la masculinidad a través de medios escénicos, audiovisuales y quirúrgicos, lo que conduce, en términos de Preciado, al “tecnocuerpo” que oscila entre lo orgánico y maquínico (p. 39).

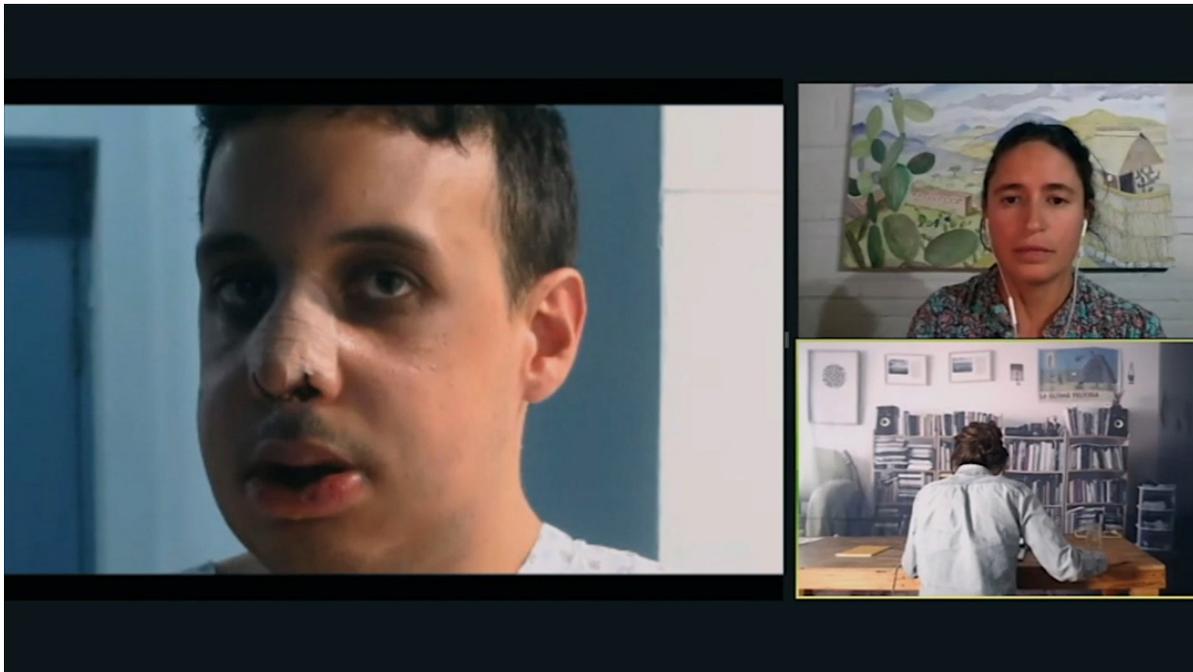


IMAGEN 5

De izquierda a derecha: Lázaro en proceso de recuperación, arriba Luisa Pardo y abajo, Lázaro Gabino Rodríguez.

Captura de pantalla de la presentación hecha para “My Documents Online”, junio de 2020.

Al igual que la mujer de la National Geographic, Lázaro elaboró su propia historia de la cara. En el proceso, criticó una forma de discriminación social cada vez más presente en la era de las redes sociales: la marginación de la gente fea. Como afirma Umberto Eco, la

atribución de belleza o fealdad a menudo se ha hecho “atendiendo no a criterios estéticos, sino a criterios políticos y sociales”, en los que el poder económico juega un papel importante (2007, p. 12). Rodríguez y Pardo nos señalaron que un libro importante en el proceso de investigación para esta obra fue *Beauty and the Beast*, del antropólogo Michael Taussig^[18]. En dicho estudio, Taussig indaga las conexiones subterráneas que existen entre prácticas de “embellecimiento” (cirugías plásticas, alteraciones corporales, etc.) con prácticas de terror (desmembramientos, torturas) realizadas por el crimen organizado en Colombia. El autor amplía su campo de reflexión para argumentar que, en el mundo contemporáneo, el imaginario del cuerpo estéticamente perfecto, así como el boom multimillonario de tecnologías cosméticas “habla del cuerpo como emblema y vehículo de una forma de ser que ha desplazado el trabajo y la disciplina a favor del estilo, la transgresión y el exceso erótico” (Taussig, 2012, p. 58). El ideal de la belleza, afirma Taussig, no es una obsesión confinada a las revistas de modas sino una fuerza que moldea las relaciones de poder en la sociedad (p. 3). En consonancia con este análisis, el protagonista de Lázaro expuso la siguiente reflexión: “En un mundo plagado de injusticias, no hay injusticia mayor que aquello que llamamos belleza física. [...] Hablamos tanto de democracia y de igualdad, mientras sufrimos en silencio la tiranía de la belleza. [...] No la cuestionamos, porque no cuestionamos lo que se desea”.

Lázaro articuló una crítica de la economía del deseo sometida a dictámenes de la sociedad capitalista, como la planteada por Guattari y Rolnik en su análisis de la producción de subjetividades contemporáneas en el mundo occidental (2006). Estos autores hablan de “una subjetividad de naturaleza industrial, maquínica, esto es, esencialmente fabricada, recibida, consumida” (p. 39). Conciben al individuo como “el resultado de una producción en masa. El individuo es serializado, registrado y modelado” (p. 46). La subjetivación, por su parte, se genera “en el registro de lo social”; es un proceso que descentraliza al individuo, en tanto que éste establece una relación con su entorno y ejerce una acción:

De repente, hay señales que requieren nuevamente la intervención de la persona entera (en el caso de las señales de peligro). Está claro que siempre se reencuentra el cuerpo del individuo en esos diferentes componentes de subjetivación; siempre se reencuentra el nombre propio del individuo, siempre existe la pretensión del ego de afirmarse en una continuidad y en un poder. Pero la producción del habla, de las imágenes, de la sensibilidad, la producción del deseo no se ajustan en absoluto a esa representación del individuo. Esa producción es adyacente a una multiplicidad de agenciamientos sociales (Guattari y Rolnik, 2006, p. 46).

Lázaro pareciera apuntar a esa “intervención de la persona entera” que intenta reencontrarse —en este caso mediante un proceso de

reinención— con su propio cuerpo y nombre. Dicho reencuentro está mediado por tecnologías de la representación (fotográficas, cinematográficas, teatrales, digitales), por lo que el deseo de consolidar una identidad queda siempre diferido. Lázaro vincula la construcción del yo social con la construcción del personaje teatral cuando, hacia el final de la obra, el performer cita un fragmento de su “panfleto para actores”:

Algunos pasamos mucho tiempo construyendo un personaje para la vida, con el que intentamos desenvolvemos en sociedad, pero cuando uno hace el balance de los daños, se da cuenta que las personas leen en nosotros cosas absolutamente distintas de las que buscamos proyectar, que lo que intentamos ocultar es más potente de lo que pretendemos demostrar, que no somos lo que imaginamos, que no sabemos lo que somos. ¿Por qué un personaje habría que ser distinto? Si no sabemos quiénes somos ¿por qué los personajes habrían que saberlo? (Rodríguez, 2018, p. 16).

Según Ward, Lagartijas subvierte las expectativas del teatro documental como escenario de “lo real” al representar al cuerpo como “evidencia” (p. 17). ¿De qué es evidencia el cuerpo de Lázaro? La obra problematiza la suposición de que el cuerpo es un lienzo en el que podemos leer lo que una persona realmente es. El cuerpo de Lázaro es mutante, su identidad se disemina a lo largo de centenares de materiales de archivo. La investigadora Ruth Hellier-Tinoco publicó recientemente un libro en el que analiza ejemplos de la escena mexicana, en particular el de la compañía La Máquina del Teatro, que trabaja el cuerpo del performer en relación con narrativas de la historia y la memoria colectiva (Hellier-Tinoco, 2019). En dicho estudio, la autora argumenta que en este tipo de teatro se realiza un performance de “cuerpos palimpsesto”. La definición que hace de este tipo de corporalidad multidimensional es útil para pensar lo que escenifica Lagartijas Tiradas al Sol en Lázaro:

Los palimpsestos son inherentemente transtemporales, contienen retazos de existencias previas que se experimentan en el momento presente. Los palimpsestos se forman mediante movimientos a través del tiempo, mediante la sedimentación de múltiples capas, a través de una serie de arreglos complejos, saltos e iteraciones acumuladas. Los palimpsestos contienen una pluralidad de fragmentos efímeros que existen de forma simultánea y yuxtapuesta. Los palimpsestos ofrecen evidencia de una multiplicidad de viajes, historias y entornos a través de una narrativa temporal que a menudo es ambigua. Los palimpsestos involucran estrategias de reciclaje en los que las huellas persisten —a veces apenas palpables, a veces fantasmales— pero siempre en estado de permanencia (Hellier-Tinoco, 2019, p. 5, traducción de los autores).

A lo largo de los 45 minutos que dura la obra, Lázaro nos presenta una multiplicidad de imágenes y voces yuxtapuestas que van construyendo al complejo “cuerpo palimpsesto” del protagonista, al grado que nos resulta inútil la tentativa de identificar su verdadero yo. Cuando finalmente el performer nos muestra su rostro

postoperatorio, luce extraño, intervenido e irreal. Es como si, al quitarse la máscara de Gabino, nos mostrara en su lugar otra máscara. En su estudio sobre prácticas de desfiguración en culturas tradicionales y contemporáneas, Taussig señala cómo la destrucción de los rostros de estatuas e iconos a lo largo de la historia ha tenido la intención de desacralizar y borrar la memoria de religiones o de gobiernos (Taussig, 1999). A su vez, las máscaras (materiales o simbólicas) buscan proteger el secreto de su portador; aquello que el público no puede ver genera un aura de misterio y temor, otorgándole poder a quien lleva la máscara. De allí que arrancar la máscara es otro acto de desfiguración que pretende con ello dominar al sujeto desenmascarado. Sin embargo, como señala el antropólogo, en ocasiones este procedimiento no hace más que darle más poder al desenmascarado, como sucedió cuando a inicios de 1995 el gobierno mexicano convocó a una rueda de prensa para realizar el acto simbólico de “quitarle la máscara” al Subcomandante Marcos, líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. En este pretendido performance del poder realizado para las cámaras de los periodistas, un funcionario retiró la fotografía de Marcos con pasamontañas para revelar el rostro de un joven barbado de nombre Rafael Sebastián Vicente, quien se anunció no era más que un docente de ciencias sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana. La rueda de prensa generó una respuesta popular que el poder no anticipó: al día siguiente miles de ciudadanos realizaron una demostración masiva de solidaridad con el EZLN, tomando el Zócalo de la Ciudad de México para gritar a coro una y otra vez: “¡Todos somos Marcos!” (Taussig, 1999, pp. 236-246).

Así, Lázaro Gabino se quitó una máscara para revelar otra, generando duda en los espectadores sobre si el actor se maquilló o usaba peluca. En esta escena final, la gestualidad del performer se desenvolvió de forma tentativa adoptando, con un dejo de ironía, poses estilo influencer. Con este Lázaro postoperatorio, la obra representó a una persona que ha emprendido un doloroso proceso de singularización posidentitaria mediado por diversas biotecnologías que condicionan su performatividad.

Guattari y Rolnik afirman que la identidad es un constructo reaccionario de la maquinaria capitalista productora de subjetividades identificables: “la identidad es aquello que hace pasar la singularidad de las diferentes maneras de existir por un solo y mismo cuadro de referencia identificable” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 86, cursivas en el original). Para evitar caer en la “trampa de la identidad”, los autores hacen un llamado a emprender procesos de singularización, siempre vinculados con agenciamientos de expresión social (p. 89). La clave para lograr que la singularización no sea recapturada por la maquinaria hegemónica es actuar a partir de un constante devenir, como el que plantean las minorías en resistencia, cuyos movimientos sociales apuntan hacia, por ejemplo, el devenir-mujer, devenir-

homosexual, devenir-negro (p. 91). Dichos devenires pueden conducir, en términos de Guattari, a una revolución molecular en la que la economía del deseo es liberada de los imperativos de producción y reproducción social (p. 95).

Lázaro se ubica de forma ambivalente entre la performatividad de la maquinaria capitalista y la de una singularización en resistencia. La obra sugiere una crítica de las políticas de representación encaminadas a fijar la identidad tanto de las personas como de los personajes escénicos. El protagonista no está en busca de su verdadera identidad; más bien emprende un proceso atravesado por el mimetismo y la alteridad, un juego de máscaras en el que la refiguración quirúrgica y reinención de la memoria quizás le ayuden a liberarse de su identidad devorada por la maquinaria de representación cinematográfica y teatral. Como afirma el protagonista de Lázaro: “Hasta ahora me doy cuenta claramente que fue actuar a Gabino lo que acabó por consumirme. La ficción, aunque a veces lo olvidemos, es peligrosa”. Al ser presentada mediante las plataformas Zoom, Facebook y YouTube, la obra realizaba un paradójico metacomentario, valiéndose de maquinarias de representación y videovigilancia capitalista para criticarlas.

Juego de autorrepresentación y mimetismo irónico

En lo que se refiere al estilo de actuación de Lagartijas, Ward señala: “the actors play themselves” (p. 18); los performers se representan y a la vez juegan a sí mismos, apuntando hacia el carácter lúdico no sólo de la construcción actoral, sino de la construcción de uno/a mismo/a. Para Rodríguez, este juego de actuarse a sí mismo está acompañado de una consideración crítica sobre las políticas de la (auto) representación y la esencia misma del yo. Podemos recurrir aquí a la noción planteada por Schechner sobre la actuación social y estética como un ejercicio de comportamientos restaurados o “dos veces comportados” (twice-behaved behavior) (Schechner, 2006, p. 28). La forma como este autor explica la teoría de la conducta restaurada evoca justamente el tipo de dramaturgia que se utilizó en Lázaro:

La conducta restaurada es la conducta en ejecución tratada de la misma manera en que el director de una película trata una cinta cinematográfica. Estas secuencias de conducta pueden reordenarse o reconstruirse y son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos) que les dieron origen; incluso podríamos decir que tienen vida propia, pues la “verdad” original o la “fuente” de la conducta puede perderse, ignorarse o contradecirse (Schechner, 2011, p. 35).

Más adelante, Schechner señala que la conducta restaurada “se puede usar como una máscara o una vestimenta; su forma puede verse desde el exterior y puede modificarse” (p. 37). Esta construcción

actoral implica un proceso autorreflexivo en el campo de lo simbólico (Schechner, 2006, p. 28), que en Lázaro conduce a la interrogante de hasta qué punto podemos cambiar nuestro yo al ponernos un nuevo rostro. La obra pretende dar respuesta a preguntas como: ¿es verdaderamente posible cambiar la memoria? Y, en ese caso, ¿hasta qué punto se puede cambiar? Según menciona Lázaro en la obra: “pensé que si cambiaba mi cuerpo, ni nombre y mis recuerdos, podría dejar de ser yo”, a lo que agregó Luisa en otro momento: “leí que recordar implica un fuerte proceso de mitocreación; recordar satisface nuestro impulso secreto de crear mitos sobre nosotros mismos y sobre los otros.”

Podríamos decir que Lázaro es una puesta en escena digital que demuestra la facultad mimética del ser humano, a saber: “la compulsión que tiene el hombre, desde tiempos arcaicos, por convertirse y comportarse como algo diferente” (Benjamin, cit. en Taussig, 1993, p. 19). Taussig argumenta que la facultad mimética tiene un potencial de subversión epistemológica al borrar la frontera entre lo real/original con lo ficticio/copiado. Como en el caso de los muñecos usados en conjuros mágicos, la copia llega a adoptar la fuerza del original, ejerciendo poder sobre éste. Así, el personaje de Lázaro pone en cuestión no sólo la factibilidad de Gabino, sino la existencia misma de una identidad original, fija o estable.

La aprehensión de la realidad, afirma Taussig en relación a las teorizaciones de Walter Benjamin, encuentra un nuevo potencial gracias a las máquinas de reproducción fotográfica, que llevaron la antigua facultad mimética a niveles antes insospechados. Esta tecnología hace posible un “conocimiento fisionómico” del mundo visual, una aprehensión cercana a lo táctil y, por lo tanto, corpóreo, dada su capacidad de revelar los detalles de “las cosas más pequeñas” (Taussig, 1993, pp. 24-26). La cámara es un ojo, como dijera el director de cine ruso Dziga Vertov, que posibilita una transgresión epistémica que consiste, según Benjamin, en despertar el “inconsciente óptico” y estar en condiciones de penetrar la realidad, como la mano del cirujano introduciéndose en el cuerpo del paciente. Concluye Taussig, en relación a estas metáforas, que “una nueva violencia de la percepción nace de las máquinas con capacidad mimética” (p. 32).

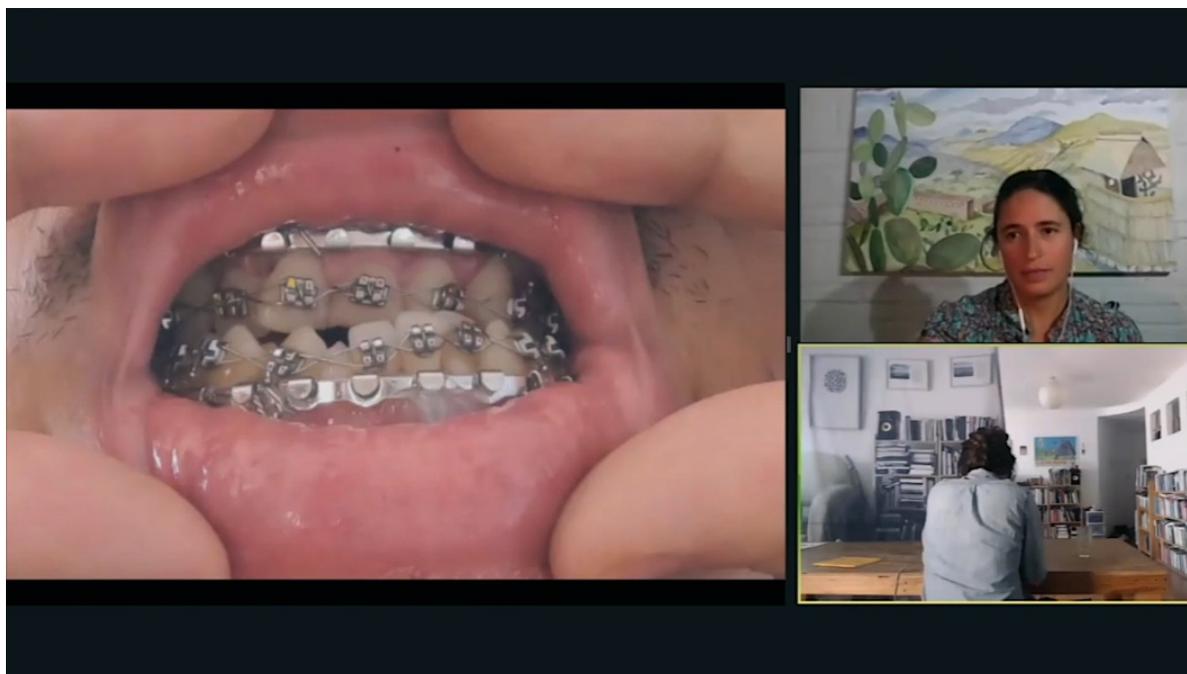


IMAGEN 6

De izquierda a derecha: el tratamiento ortodóntico de Lázaro Gabino Rodríguez, Luisa Pardo como narradora y Lázaro Gabino Rodríguez.

Captura de pantalla de la presentación hecha para “My Documents Online”, junio de 2020.

En Lázaro el relato fue construido mediante “secuencias de conducta” (Schechner 2011, p. 35) tanto biográficas como teatrales y cinematográficas. Como espectadores vemos todo a través de una multiplicidad de lentes organizados por la dramaturgia de los creadores y mediados por la sala de videoconferencias. Nuestra mirada, deseosa de aprehender aquello que realmente le pasó al rostro de Gabino, se topa de golpe con imágenes en primerísimo plano de sus dientes operados, sus ojos irritados, sus injertos de cabello (ver Imagen 6). La cámara invade el cuerpo del performer y, gracias a ella, nuestra mirada se introduce en él como la mano del cirujano imaginada por Benjamin.

En la escena final, no obstante, se produjo una inversión de miradas. Lázaro se levantó del escritorio y se dirigió al fondo de la cocina, retiró el pendón con la frase de Machado y abrió la puerta del gabinete sobre el fregadero. Detrás de esa puerta se filtró una potente luz, sugiriendo una ventana que dejaba entrar los rayos del sol. Enseguida, Lázaro volteó lentamente su cuerpo y rostro hacia la cámara, siguiendo el ritmo de un melancólico tema musical. Usaba anteojos de alambre estilo vintage y lucía un delgado bigote. Se desplazó lentamente hacia la cámara, haciendo dos o tres pausas para adoptar distintas poses (ver Imagen 7). Finalmente, se sentó frente a la pantalla, pasando del medio al primer plano y realizando nuevas poses para terminar con el rostro casi pegado a la lente, creando una

toma de incómoda cercanía a sus ojos que devolvían nuestra mirada, escudriñando al público voyerista.



IMAGEN 7

Lázaro Gabino Rodríguez en el momento final de *Lázaro*, de *Lagartijas Tiradas al Sol*.

Captura de pantalla de la presentación hecha para “My Documents Online”, junio de 2020.

A lo largo de la obra, Lázaro corporizó una transformación atravesada por categorías de género, nacionalidad y clase social. La masculinidad de Gabino, su aspecto un tanto rudo, de hombre “latinoamericano” clase trabajadora destacados en el palimpsesto de imágenes de archivo y las citas del coro testimonial fueron reemplazados en Lázaro por un rostro y corporalidad más suaves. Gracias en parte al fondo musical, el protagonista proyectaba un aura de cantante indie-pop proveniente de Seattle, EE.UU., no de Durango, México. Se asomó en esta escena final una corporalidad ambivalente que diluye las fronteras de lo masculino y lo femenino. La obra concluyó con un performance de travestismo quirúrgico, cosmético y gestual. Subyace al acto una autorreflexión irónica que cuestiona no sólo nuestra mirada, sino los efectos tecnobiopolíticos de una cultura mediática saturada de poses de las multitudes influencer. Para el público que conoce al actor antes llamado Gabino, la gradual revelación del nuevo rostro produce un inquietante efecto Unheimliche en el instante en que vemos a alguien que nos resulta a la vez familiar y extraño^[19]. La reescritura del “relato de mis recuerdos”, así como de la fisonomía del actor, inquieta nuestra memoria,

desestabilizando las bases sobre las que creemos fincar nuestra propia identidad^[20].

El fondo musical de esta secuencia, según nos explicó Rodríguez, es la canción *Movies* (2019), de la joven cantante y compositora estadounidense Weyes Blood. Se trata de un tema del género folk psicodélico, con una base electrónica compuesta de arpeggios oscilantes que dan un efecto hipnótico^[21]. Preguntamos a Rodríguez sobre la decisión de utilizar aquel tema en particular, a lo que respondió: “Nos gustaba esta canción desde siempre y creo que tuvo que ver con [concluir la obra] con algo que volviera al cine como idea, ya que de alguna manera [Lázaro] estaba muy cerca de prescribirse como película”^[22].

El fondo musical y la gestualidad de Rodríguez en esta secuencia final contrastaba radicalmente con las que se usaron en la primera imagen que se presentó del protagonista durante la introducción de Luisa Pardo. En aquella escena, se veía a Gabino bailando despreocupadamente, de espalda hacia la cámara, mirando hacia una ventana de lo que parecía ser una humilde vivienda hecha con bloques de concreto hueco. El actor se podía ver de cuerpo entero, vestido únicamente con un holgado short, la piel de la espalda brillando a causa del sudor, a diferencia de la secuencia final en la que estaba vestido con pantalones largos kaki y una camisa semiformal de manga larga, abotonada hasta el cuello ^[23]. El enigmático protagonista de Lázaro se desplazó por este palimpsesto intertextual de referencias derivadas del cine y la música contemporánea. Su mudanza facial pasó de la desfiguración a la refiguración, de una corporalidad masculina y latinoamericana a otra que se podría caracterizar como metrosexual y global. La búsqueda de Gabino por convertirse en “otro” lo condujo a un estado de posidentidad en el que la performatividad tanto personal como teatral juega un papel fundamental.

Conclusión

Lázaro reitera escénicamente lo que hace ya tiempo teorizó Judith Butler sobre la cualidad performativa de la identidad de género, en particular su afirmación de que la identidad se instituye mediante “una repetición estilizada de actos” (1998, p. 297). La autora argumenta que es en el proceso mismo de la repetición que el sujeto tiene oportunidad de intervenir, modificar o interrumpir la actuación (hetero)normativa. Como performer, Rodríguez se posicionó escénicamente en un lugar ambivalente: demostró su capacidad de autotransformación, aunque ésta dependió en parte de tecnologías quirúrgicas. Irónicamente, a pesar de las dolorosas operaciones, el personaje al final no lucía libre, sino constreñido por procedimientos que lo llevaron a una corporalidad globalizada. Si tomamos en cuenta que en otras obras de Lagartijas Tiradas al Sol se enuncia una crítica a

la construcción de la historia y de la nación mexicana, aquí tenemos una crítica a la construcción biotecnológica de la persona, a tono con la que articula Paul B. Preciado (2008, p. 140). La mirada en primerísimo plano que Lázaro lanzó al público a través de la pantalla al final de la obra puede relacionarse con el desafío que lanza Preciado al final de su libro, donde afirma que todos sus lectores estamos “tentados por la misma deriva química” de la farmacopornografía: “Vosotros, todos, sois también el monstruo que la testosterona despierta en mí” (2008, p. 285). Así, el espectador que podría extrañarse con la pretensión del actor por mudar quirúrgicamente la identidad, tendría de considerar todos los procedimientos performativos, farmacéuticos y mediáticos que realiza cotidianamente para construir la ilusión de un yo estable.

Referencias

- Área 51 Foro Teatral (2020, diciembre). *Desmontaje Lázaro*. [página de Facebook]. <https://www.facebook.com/329039667200134/videos/301303804578055>
- Blanco, S. (2019, enero-marzo). Autoficción. *Paso de Gato*. 18 (76), 54-55.
- Butler, J. (2011). Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'. En D. Taylor y M. Fuentes (comp.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 51-89). Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género, *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Guattari, F. y S. Rolnik. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Hellier-Tinoco, R. (2019). *Performing Palimpsest Bodies. Postmemory Theatre Experiments in Mexico*. Intellect Books, The University of Chicago Press.
- Johnson, A., Díaz Cruz, R. y Guzmán, A. (2019). *Extrañezas íntimas: inquietudes en torno a Das Unheimliche en la sociedad y el arte*. Gedisa, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lagartijas Tiradas al Sol (s/f). *Carpeta Lagartijas*. [manuscrito no publicado] Archivo de la compañía. Documento en formato PDF.
- Lagartijas Tiradas al Sol (s/f). *Lagartijas Tiradas al Sol*. <http://lagartijastiradasalsol.com/>
- Lagartijas Tiradas al Sol (s/f). *La invención de nuestros padres*. www.lagartijastiradasalsol.blogspot.com/2012/02/la-invencion-de-nuestros-padres.html
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthopos*, 29, 47-61.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Preciado, B. P. (2008). *Testo Yonqui*. Editorial Espasa Calpe.
- Prieto Stambaugh, A. (2016). Memorias inquietas. Testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil. En E. Fediuk y A. Prieto Stambaugh (eds.), *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (págs. 215-249). Universidad Veracruzana.

- Rodríguez, G. (2018). Estamos hechos para el sueño. No tenemos órganos adecuados para la vida (apuntes sobre la actuación en el cine para jóvenes poetas). *Cinema 23*. <https://cinema23.com/cuaderno/somos-feitos-para-o-sonho-na%CC%83o-temos-orga%CC%83os-adequados-para-a-vida-notas-sobre-a-atuac%CC%A7a%CC%83o-no-cinema-para-jovens-poetas/>
- Rodríguez Lines, L. G. (2020, junio). *Lázaro*. [manuscrito no publicado]. Registro realizado para “My Documents Online”.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (comps.), *Estudios avanzados de performance* (págs. 31-49). Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Serrano, A. y Área 51 Foro Teatral (2020, diciembre). [manuscrito no publicado]. *Lázaro*. Registro realizado para el 6º Festival de Unipersonales.
- Taussig, M. (2012). *Beauty and the Beast*. The University of Chicago Press [versión Kindle].
- Taussig, M. (1999). *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford University Press.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity*. Routledge.
- Trastoy, Beatriz (2008). La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo. *Archivo ARTEA, Artes vivas - artes escénicas*. www.archivoartea.uclm.es/textos/la-dramaturgia-autobiografica-en-el-teatro-argentino-contemporaneo
- Ward, J. A. (2019). *A Shared Truth. The Theatre of Lagartijas Tiradas al Sol*. University of Pittsburgh Press.

Notas

- [1] En la versión para el ciclo My Documents se presentaron dos funciones en inglés, y en Área 51 se presentó la versión en español. Acerca del desafío de presentarla en dos idiomas, Rodríguez dijo en un conversatorio: “Hicimos la obra en español, luego se la dimos a Salvador Amores, que la tradujo al inglés. [Hubo un] proceso de extrañamiento, que de pronto no le venía mal a la obra, siendo tan personal, no [estuvo] mal hablarla en un idioma ajeno” (Rodríguez, Desmontaje).

- [2] Todas las citas de la obra Lázaro se transcribieron de un registro amablemente proporcionado por Alejandra Serrano, de Área 51 Foro Teatral.
- [3] Ver el sitio web del grupo: <http://lagartijastiradasalsol.com>
- [4] Las entrevistas inéditas a Lázaro Gabino Rodríguez citadas en este trabajo fueron realizadas por los autores de este artículo mediante videoconferencias y correo electrónico.
- [5] L. G. Rodríguez, entrevistado por L. Castro, 16 de febrero, 2021.
- [6] Ver también el libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, de José A. Sánchez (2012).
- [7] Antonio Prieto aborda el estilo de actuación de Gabino Rodríguez en la obra *Montserrat*, apoyándose en los planteamientos del teórico Michael Kriby para señalar que el performer trabaja con una gestualidad “no matrizada”, es decir, aparentemente desprovista de técnica actoral (Prieto Stambaugh, 2016, p. 223).
- [8] El ciclo *La invención de nuestros padres*, de Lagartijas Tiradas al Sol, se presentó en la Ciudad de México en el Teatro El Milagro durante 2012. En ese ciclo se presentaron también las obras *Se rompen las olas* y *El rumor del incendio*. Otras obras de la etapa auto-biográfica son *Esta es la historia de un niño que creció y todavía se acuerda de algunas cosas* (2003), *Pía* (2005), *Noviembre* (2005) y *Catalina* (2010).
- [9] Pavis pone en duda la fidelidad de la narración de la experiencia al indicar: “ese yo narrador inevitablemente inventa algo al recordar” (p. 44).
- [10] Rodríguez, entrevistado por L. Castro, 12 de abril de 2021.
- [11] Rodríguez, entrevistado por L. Castro, 12 de abril de 2021.
- [12] Las obras realizadas en esta etapa fueron: *Asalto al agua transparente* (2006), *El rumor del incendio* (2010), *Se rompen las olas* (2012), *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013) y *Está escrita en sus campos* (2014).
- [13] Rodríguez, entrevistado por L. Castro, 16 de febrero de 2021.
- [14] Rodríguez, entrevistado por L. Castro, 16 de febrero de 2021.
- [15] Rodríguez, entrevistado por L. Castro, 16 de febrero de 2021.
- [16] Rodríguez, entrevistado por L. Castro, 16 de febrero de 2021.
- [17] Se trata de un fragmento del poema *Proverbios y cantares I*, de Antonio Machado: “Se miente más que de la cuenta / por falta de fantasía: / la verdad también se inventa”, al que Rodríguez también hace referencia en su panfleto sobre la actuación (Rodríguez 2018, p. 14).
- [18] L. G. Rodríguez y L. Pardo, comunicación por correo electrónico con A. Prieto, 10 de julio de 2021.

- [19] En los últimos años se han publicado diversas reflexiones sobre la categoría freudiana Das Unheimliche en el campo de la cultura y las artes (ver, por ejemplo, Johnson, et. al. 2019).
- [20] Antonio Prieto analiza la producción de “memorias inquietas” en obras de teatro testimonial de Lagartijas Tiradas al Sol y otros grupos de México y Brasil (Prieto Stambaugh, 2016).
- [21] Agradecemos al músico Luis Leandro Rey su ayuda para identificar el género musical de este tema, así como el recurso electrónico que utiliza.
- [22] Rodríguez, comunicación por mensaje electrónico con A. Prieto, 19 de julio de 2021.
- [23] Según nos dijo Rodríguez, la escena inicial fue extraída de la película Los ausentes, de Nicolás Pereda, director con el que ha trabajado en varias cintas en las que el nombre de los personajes coinciden con los de los actores. El fondo musical que acompaña aquella secuencia no es el de la película original, sino que fue seleccionado para Lázaro. Se trata de RITMO (Bad Boys for Life) del cantante colombiano J. Balvin (2019), quien hace un remix en género reguetón del clásico pop The Rhythm of the Night, del grupo italiano Corona (1995). Rodríguez señaló que este último tema es significativo para él porque aparece al final de la película Beau Travail, de Claire Denis (1999), en la que el protagonista es interpretado por el actor francés Denis Lavant, quien “de muchas maneras ha sido un referente para mi idea del actor de cine” (1999).



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181777848010>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Antonio Prieto Stambaugh, Laura Estefanía Castro Cruz
**De máscaras y máquinas miméticas: el performance de la
autorepresentación en Lázaro, de Lagartijas Tiradas al
Sol**

Of masks and mimetic machines: the performance of self-
representation in Lázaro, by Lagartijas Tiradas al Sol

Cuadernos del CILHA

núm. 35, p. 1 - 30, 2021

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

cuadernosdelcilha@ffyl.uncu.edu.ar

ISSN: 1515-6125 / **ISSN-E:** 1852-9615

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.034>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0
Internacional.**