


Alejandro Jodorowsky, el teatro fuera del teatro

Angélica García

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro, UNAM,
Investigadora del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/
INBA/ CENART, México, D.F.



Alejandro Jodorowsky llegó a México en 1960. Durante su estancia, que se prolongó a lo largo de toda la década, realizó una amplia producción escénica, convirtiéndose en una de las figuras representativas del teatro experimental mexicano.

En los años sesentas, la ciudad de México vivía un efervescente movimiento de renovación teatral encabezado por el teatro universitario. El grupo Poesía en Voz Alta (1956-1963), auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e integrado por un grupo de destacados artistas e intelectuales como Octavio

Paz, Juan José Arreola, Leonora Carrington y Juan Soriano,

impulsó la transformación de la escena mexicana contemporánea. Realizaba montajes de textos clásicos del teatro español

con una original concepción

escénica enmarcada por un estilizado diseño de vestuario y escenografía, en donde

lo musical se integraba con una actuación lúdica alejada de los vicios declamatorios, herencia del teatro español finisecular.

La generación de directores influenciada por las propuestas de Poesía en Voz Alta fue también motivada

Resumen

Breve semblanza de la intensa actividad escénica realizada por Alejandro Jodorowsky en ciudad de México durante la década de 1960. Se destacan su reflexión teórica, su propuesta de *efímeros pánicos* y algunos de sus más controvertidos montajes.

por los acontecimientos culturales que se vivían en Europa y Estados Unidos. En los montajes realizados por estos directores fue evidente la búsqueda de un lenguaje propio alejado de las gastadas convenciones del realismo costumbrista y del nacionalismo ramplón que asfixiaba la cultura nacional. De este impulso de búsqueda destacaron las propuestas de directores como Héctor Mendoza, Juan Ibáñez y el controvertido *infante terrible* del teatro mexicano, Juan José Gurrola.

En este contexto llegó Jodorowsky procedente de París, en donde se había formado como mimo al lado de Etienne Decroux y Marcel Marceau. De hecho, durante algunos años Alejandro trabajó al lado del famoso mimo francés escribiendo para él varias pantomimas que Marceau convirtió en piezas clásicas de la mima corporal como **El fabricante de máscaras** y **La jaula**.

Sin embargo, a pesar de los logros obtenidos, Alejandro supo que en Europa no encontraría las condiciones de vida para desarrollar sus proyectos, así que abandonó a Marceau y se instaló en la ciudad de México como maestro de pantomima en la Escuela de Arte Teatral (EAT) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Poseedor de una excéntrica personalidad e inigualable promotor de sí mismo, Jodorowsky creó desde su llegada cierta expectativa en el medio teatral, con lo cual ganó un lugar

Jodorowsky vivió en México una de sus etapas más creativas: escribió cuentos, publicó libros y cómics, dirigió teatro.



privilegiado en la prensa especializada, que, ávida de novedades, registraba puntualmente las actividades del polémico director chileno, quien muy pronto escandalizaría con sus bizarras propuestas a los grupos más conservadores de la sociedad mexicana, apoyados por la *oficina de espectáculos*, organismo encargado de supervisar que las expresiones artísticas no atentaran contra la moral y las buenas costumbres. Muy pronto el escándalo se convirtió en el mejor aliado de Alejandro, llevándolo a convertirse en un artista de culto del siglo XX.

Incansable generador de ideas, Alejandro vivió en México una de sus etapas más creativas: escribió cuentos, publicó libros y cómics, dirigió teatro, participó, junto con Fernando Arrabal y Roland Topor, en la creación del movimiento pánico, creó los efímeros pánicos e incursionó

en el cine.

En lo que respecta al arte escénico, durante su estancia en México dirigió más de cincuenta montajes, entre los que se cuentan espectáculos teatrales, pantomimas, musicales y marionetas. También realizó numerosos efímeros pánicos de los cuales no se tiene un registro exacto dada la naturaleza de estos sucesos. Alejandro buscaba con su propuesta escénica romper con las estructuras formales del teatro y crear una especie de terapia que liberara al individuo de los traumas y frustraciones impuestos por la sociedad.

Los supuestos teóricos bajo los que Jodorowsky trabajó fueron publicados en 1965 bajo el título de **Hacia el efímero pánico o ¿sacar al teatro del teatro!**¹. En este texto, Alejandro desarrolló una detallada explicación de su propuesta teatral. Las tesis expuestas en dicho texto parten de los fundamentos del movimiento pánico²: terror, humor

1. Alejandro Jodorowsky (1965), **Teatro pánico**, México: Era, Colección Alacena. Dibujos de José Luis Cuevas.

2. Creado en París en 1962 por Jodorowsky, Arrabal y Topor. Este movimiento retoma su nombre del dios Pan, dios de los bosques. Entre sus

y simultaneidad, y contemplan al efímero como la expresión máxima del teatro pánico.

Influenciado por Antonin Artaud y sus manifiestos del teatro de la crueldad, Jodorowsky asume la escena como un ritual en donde la violencia es necesaria para liberar al hombre de sus modales cotidianos y desarrollar la totalidad de su ser.

En poco más de ocho páginas, Alejandro expone detalladamente las características del movimiento pánico como propuesta de vida y del efímero como alternativa de renovación teatral.

Eliminando uno a uno los elementos formales del teatro, Jodorowsky plantea una propuesta de teatro terapéutico que llamó *fiesta espectáculo*, y declaró: *todas las actividades artísticas son fragmentos de la única verdadera manifestación pánica: la fiesta espectáculo*.

Retomando la esencia efímera y accidental del arte teatral, Jodorowsky planteó un teatro irrepetible; dijo: *El antiguo teatro, influido por la literatura y otras artes, con sus caducos deseos de perdurabilidad y composición, negaban su esencia misma: EL TEATRO ES EFÍMERO, nunca una representación puede ser igual a otra. Es un arte que se disuelve en el remoto pasado y en el momento mismo de crearse.*

Para llegar a la euforia pánica es preciso liberarse del edificio teatro, antes que nada, ya que estas estructuras arquitectónicas predisponen la relación del actor con el espacio. Eliminando al espectador en la fiesta pánica, se elimina automáticamente la butaca y la actuación ante una mirada inmóvil. El lugar donde se realiza el efímero es un espacio con límites ambiguos, de tal manera que no se sabe dónde comienza la escena y principia la realidad (...). Se puede realizar un efímero bajo el agua, en un avión, en un tren expreso, en un cementerio, en una maternidad, en un matadero de animales, en un asilo de ancianos, en una gruta prehistórica, en un bar de homosexuales, en un convento, durante un velorio.

El Efímero no finge problemas de

espacios y tiempos, el espacio mide lo que mide realmente y no simboliza: está siendo lo que es. Igualmente el tiempo: no hay problemas de edades figuradas y las acciones duran el tiempo que duran. En este tiempo real y espacio objetivo se mueve el ex-actor, (...) hombre pánico que no actúa y que ha eliminado totalmente al personaje, en el efímero este hombre pánico trata de llegar a la persona que está siendo. Es el camino inverso de las antiguas escuelas teatrales. En lugar de ir de la persona al personaje, como ilusoriamente creían hacerlo estas escuelas, el pánico trata de llegar del personaje que es (por la educación antipánica que ha recibido) hasta la persona que encierra. (...) El problema de ¿qué expresa este actor?, debemos aclararlo diciendo que el efímero no se plantea a priori el problema

La ópera del orden, 1962.



Foto: Kati Homa

múltiples características posee la cualidad de provocar terror y risa al mismo tiempo. Se puede consultar Fernando Arrabal (1973), *Le panique*, Francia: Union générales d'éditions, colección 1018. Compilación de escritos pánicos de Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky, Roland Topor y Dominique Sevrain.

de qué expresar. No intenta desarrollar problemas filosóficos, emocionales, morales, etc., ni antes de manifestarse ya posee un mensaje, ni desea a través de la fiesta espectáculo expresar lo que cree ser o lo que cree creer. La expresión pánica es y surge de las acciones improvisadas y no premeditadas.

El empleo de decorados y vestuario se substituirá por objetos activos, tan efímeros como la euforia del ex-actor. Estos objetos estarán allí en tanto que materia destructible y construible. La manifestación pánica resultará de una apasionada relación con dichos objetos. Los trajes serán materia transformable, rajable, extensible. Los actores entrarán en los objetos, los harán estallar, vestirán trajes colectivos, usarán motores, manejarán luces.

Para la realización del efímero se partirá de un esquema organizativo y luego en la fiesta espectáculo se improvisará ahondando en lo perecedero. El ex-actor usará su voz como resultante de un gesto corporal (...) la voz en tanto que voz y no como vehículo conceptual. La música realizada sobre instrumentos-esculturas será improvisada. (...) Los materiales usados serán de preferencia orgánicos, membranas, huevos, leche, arena, ropa vieja, madera, espuma, ratas, gallinas, puercos, carroña. Estos objetos servirán en tanto que materia, nunca simbolizando cosas que podrían ser. La apasionada acción del ex-actor pánico con estos objetos será acción real y no representación³.

Es pertinente señalar que las características formales del efímero pánico coincidieron históricamente

con el *happening* norteamericano que, a finales de los cincuenta, marcó una importante directriz en las artes plásticas y que, al igual que el efímero, surgió en oposición a las orientaciones estéticas tradicionales. Sin embargo, conceptualmente, ambas expresiones responden a necesidades distintas: mientras el *happening* surge en un ambiente de crítica y rechazo a la idea del arte como objeto de consumo, el efímero pánico persigue consolidarse como una terapia curativa.

En la práctica escénica, Alejandro recorrió un sinuoso camino antes y después de la presentación de sus primeros efímeros. Llevó a escena obras de autores clásicos y contemporáneos como Beckett, Ionesco, Strindberg, Schnitzler, Lorca y Ghelderode, entre otros, definiendo a lo largo de su trayectoria una estética que se distinguió por la construcción de escenas delirantes, abigarradas de símbolos sexuales, imágenes grotescas y provocadoras.

Durante el primer año de su estancia realizó un arduo trabajo. Estrenó ocho montajes entre los que destacaron **Acto sin palabras** y **Final de partida** de Samuel Beckett, **Las sillas** y **La lección** de Eugene Ionesco y **Crimen o suicidio** de Jean Tardieu; presentó también varios programas de pantomima y fundó la Compañía de Mimos Mexicanos. La mayoría de estos trabajos fueron reseñados por la prensa que, en general, fue benévola, salvo algunas excepciones de críticos ingenuos que no perdían oportunidad de desacreditar su trabajo comparándolo con el de Marcel Marceau.



Explotando al máximo su discurso escénico-liberador, Alejandro se asumió como maestro espiritual del teatro y pronto se hizo de un grupo de seguidores dispuesto a cumplir con las extravagantes exigencias del maestro y tomar parte activa en los proyectos de montaje, a pesar de las adversas condiciones de producción. Para salvar estos límites económicos, Alejandro, entre otras actividades, trabajó para la dramaturga y empresaria mexicana Margarita Urueta, llevando a escena los textos de la escritora y negociando con ella para reutilizar las escenografías. Gracias a este acuerdo Jodorowsky pudo realizar varios de sus montajes.

En 1961 formó la compañía Teatro de Vanguardia (que en 1962 cambiaría su nombre a Teatro Pánico) y presentó **La sonata de los espectros** de August Strindberg. La obra fue suspendida después del estreno por la *oficina de espectáculos*, y Alejandro

3. Teatro pánico, op. cit., p. 14-18.

Fotos de *Sonata de los espectros*, 1961.

Fotos: Kati Horna

y dos de sus actores fueron multados por faltas a la moral. Sin embargo en el medio artístico la respuesta fue distinta, la comunidad apoyó su trabajo y en la prensa se publicaron varias notas de rechazo a la impertinente decisión de las autoridades.

Para tener una visión más cercana de la mecánica de su trabajo y de las propuestas estéticas que realizó, citamos a continuación fragmentos de una nota publicada por Jorge Ibarguengoitia a propósito de *La sonata de los espectros*. Ibarguengoitia asistió a un ensayo de la compañía y sobre esta experiencia escribió:

El grupo lo forman cerca de veinte actores y actrices jóvenes de los cuales, ninguno de los hombres es especialmente desagradable, y las mujeres, todas, son muy bellas, (...) a diferencia de los jóvenes que segregan las varias escuelas de teatro que hay en la ciudad, ninguno tiene la voz aterciopelada, vibrante o acariciadora, y el cincuenta por ciento, cuando menos,

de entre ellos, tienen experiencia como mimos o bailarines, lo cual le abre a este grupo posibilidades que los demás no tienen. Como suele suceder en las empresas económicamente desahuciadas, el ritmo de trabajo es muy intenso y la disciplina cuidadosamente observada. La clasificación funesta de primera dama, galán joven, actor de carácter, etc. no existe y la persona que tiene un primer papel en una obra puede hacer uno insignificante en la siguiente. (...) El teatro de Alejandro puede calificarse como 'teatro de agresión': se trata de mostrarle al espectador algo que no quiere ver; ahora bien, a diferencia de la mayoría de las personas que se dedican a escandalizar a los demás y que generalmente resultan los únicos escandalizados, Alejandro logra en sus producciones lo que pretende. (...) Dados los antecedentes, la primera impresión de los ensayos es francamente alarmante, pues Alejandro no sólo es capaz de escoger una obra, traducirla y conseguir de la nada dinero para montarla, sino

que, como buen actor y mimo que es, también puede marcarle a cada actor los movimientos y la expresión exactos que espera de él, y luego exigirselos hasta lo último. Para un tímido, el panorama es terrible, pues el grupo está dirigido por un individuo que piensa que toda obra de arte lleva implícita una agresión, y que no tiene empacho en agredir, no sólo al público, sino al autor de la obra que está montando y a los actores de su compañía.

Al abrirse el telón del teatro de la Esfera nos encontramos con que todas aquellas gentes guapísimas han hecho hasta lo imposible por verse espantosas, y lo han conseguido. Con unos costales viejos, unas cajas de jitomate, y un collage, (Manuel) Felguérez hizo una escenografía que ofrece un espacio escénico que para lograrlo López Mancera hubiera necesitado el estadio de CU. Durante los siguientes minutos presenciamos 'horst texte' el derrumbe del edificio a que se refiere el estudiante en el sexto



Foto: Kati Horna

La ópera del orden, 1962.

parlamento, su diálogo con la aparición, y otra vez 'horst texte' el avance de los mendigos que son rechazados por la portera (que es un ave), y que culmina con la violación a 'due' de la dama de negro; alguien padece un ataque epiléptico, un muerto en su sudario cruza la escena, el derrumbe del edificio se repite como en 'flash back', hay un rito vudú, y por fin el acto termina. (...) El espectáculo, que tiene una unidad y una fuerza extraordinarias, es el resultado de un esfuerzo titánico de conjunto, en que ninguna inteligencia primó sobre las demás, sino que cada una, puesta en libertad, produjo una parte del efecto general, que milagrosamente armoniza con las demás. (Raúl) Cossio por ejemplo, compuso especialmente para la obra una música expresiva, adecuada, y de un sabor muy personal; (Manuel) Felguérez demostró que la labor del escenógrafo no es hacer diseñitos en acuarela sobre un estirador, sino construir efectivamente aparatos bellos que funcionen escénicamente; Lilia Carrillo diseñó un vestuario que no está hecho para que las actrices luzcan más apetitosas, sino para realzar el ambiente y la expresión de la obra (dicho sea entre paréntesis, esta puesta en escena es la antítesis de lo cursi, y recuerda (...) la frase que dice que los estúpidos son aquellos que encuentran la belleza sólo en las cosas bellas). En cuanto a la dirección y la actuación, hay que tomar en cuenta que Alejandro tiene un grupo de actores, que, salvo dos o tres excepciones, saben actuar decorosamente. El reparto es en general un acierto, y sólo pudo hacerse con un conocimiento de la personalidad, las posibilidades y las especiales limitaciones de cada uno de los actores. (...) En general puede decirse que la mayor

VIVA ESTE HOGAR BENAVENTE SURREALISMO
 TAKEPEA- ES NO DEBIO TRASNOCCHADO
 ACADEMICO DE MORIR

*virtud de esta representación está en que los efectos siempre se consiguen: el muerto es espantoso, los mendigos asquerosos, el estudiante puro, la mujer sexual es puerca, etc.*⁴

En este montaje, Jodorowsky experimentó sobre todo en la actuación, proponiendo a sus actores trabajar los personajes bajo la forma de animales. Esta premisa sirvió también para trabajar la voz: los actores permitieron que las posturas corporales influyeran en la emisión sonora; como resultado, el significado semántico del texto se diluía frente a la emisión vocal. Al respecto, la dramaturga Josefina Hernández escribió:

Al año siguiente Jodorowsky presentó **La ópera del orden**, obra escrita por él mismo y que marcó la transición entre teatro y efímero y también el segundo gran escándalo, al ser clausurada antes del estreno por agresiones a la iglesia. Esta vez el escándalo ejerció una gran presión sobre Alejandro, ya que vio amenazada su estancia en el país dado que algunos grupos de extrema derecha buscaban expulsarlo. Jodorowsky se retiró por un tiempo de los escenarios, haciendo esporádicas presentaciones y reapareció al año siguiente para presentar un deslumbrante efímero pánico, **Canto al océano**, con motivo de la inauguración del balneario

redactado por un amigo de Alejandro que firma como Rafael.

En la galería que desde el primer piso rodea al patio, personas de pie: lo mismo en cuanto lugar disponible hubiera. En el escenario, desde punto de mira del público: a la extrema izquierda, un conjunto de botes de todos tamaños, cuidadosamente pintados de negro opaco y dispuestos a manera de batería; un poco más atrás un piano de cola café, viejo pero hermoso; la pared hasta más o menos la mitad del escenario, adornada con tortillas que la cubrían íntegramente: luego un panel de bolillos sujetos por medio de clavos y, después un lienzo de madera pintado de blanco. Frente a él, ya en la extrema derecha, un extra-

Jodorowsky realizó una numerosa producción de efímeros, ...como la ruptura de un piano transmitida por la televisión.

*(...) el director ideó una serie de actitudes animalescas acompañadas de sonidos que substituyen a la palabra. Aquí en las meras formas orales de expresión, es donde aparecen cosas molestas: los personajes aúllan, silban, gimen, chillan y gritan en general, pero los gritos se repiten, no hasta volverse obsesivos, sino desagradables a secas y por lo mismo ya sin efecto. (...) El texto termina por no importar y no ser escuchado. Lo que se dice podría llegar a ser eliminado sin mayor esfuerzo y casi con los mismos resultados. La imagen y la actitud hablan por sí solas (...)*⁵.

Bahía. A partir de ese momento Jodorowsky realizó una numerosa producción de efímeros, algunos de carácter privado, como los realizados en los museos efímeros⁶, hasta los más publicitados, como la ruptura de un piano transmitida por la televisión (1967).

De las pocas reseñas que existen sobre los efímeros que se presentaron en la ciudad de México, citaremos a continuación una de las más detalladas que narra lo sucedido el 24 de octubre de 1963 en la escuela de pintura de San Carlos. Documento

ñísimo instrumento de hojalata, hecho de tubos que normalmente se emplean para el desagiüe, con cuerdas de alambre imitando un arpa. No hay más. De pronto Alejandro, con un traje de piel de tiburón y una camisa con pechera de encajes, sube al estrado. Chiflidos y gritos de joto. Camina unos pasos, se enfrenta al auditorio y lo increpa duramente: "soy un artista —dice— no alguien que venga a enseñarles el trasero. Si quieren decir algo, vengan aquí a la luz." Se hace el silencio y lee un breve discurso (...) contra el teatro tradicional y acabó presentando al grupo Pánico: cuatro o cinco mucha-

4. Revista de la Universidad, México, abril 1961, pp. 30-31.

5. El Novedades, **México en la cultura**, México, 9 de abril de 1961, p. 1.

6. Estos museos efímeros se realizaban en casas particulares que abrían sus puertas por un día para presentar exhibiciones de arte, y su principal promotor fue el arquitecto Manuel Larrosa.

chas, casi todas muy guapas, y seis o siete muchachos. Ellas, o en mallas ajustadísimas o en corsé y medias oscuras; ellos con capas, colmillos, instrumentos de tortura, el torso desnudo, etc. Todos hacían las manos como garras y rugían amenazadoramente (...) música concreta de fondo. Al final de la presentación, salió un tipo al que aludieron como el Monstruo-monstruo: lo cubría una piel de perro y llevaba un casco con cuernos; en la mano una paloma blanca que batía desesperadamente las alas. Caminó hasta el centro del escenario y ahí, a mordidas, mató al animalito y luego lo descuartizó (a mordidas), con la boca ensangrentada, profería ruidos de bestia: al fondo el resto de la compañía bailaba un twist estridente. Se retiraron todos y quedó de nuevo Alejandro solo, quien presentó a un poeta de nombre extraño que realizaría un poema concreto. Primero un espejo: el narcisismo del poeta tradicional y, luego, un garrafón de vidrio lleno de corazones y vísceras sanguinolentas: los sentimientos expresados por la poesía tradicional. Con el torso desnudo y llevando un zapapico "realizó" su poema: recargó el espejo en el botellón y, de un furibundo y preparado golpe, los destrozó. (...) A partir de ahí el ritmo aumentó considerablemente de tal manera que a la vez sucedían varias cosas en la escena: una mujer de larga cabellera rubia, vistiendo mallas negras adornadas en las pantorrillas con collares de perlas y cuentas de colores, salió apoyada en unas muletas y gritando a voz en cuello: ¡soy inocente! Un baterista empezó a hacer un escándalo infernal golpeando los botes mientras un arpista hacía otro tanto en el instrumento de alambres. Todo esto mientras la mujer seguía gritando su inocencia y sacándose

de entre los pechos trozos de carne cruda que arrojaba al público y (un) sujeto se bañaba en leche y recitaba con ademanes de fiesta escolar un interminable poema (...) Atrás otro clavaba una muchacha en el panel blanco a la derecha del escenario y empezaba a pintarla, tanto en la ropa como en la cara, ella inmóvil (...) entretanto la muchacha del "yo no soy culpable" se sentó en una sillita y un peluquero profesional, asustadísimo, empezó a cortarle el cabello (...) a la par una guapa muchacha vestida de novia, era llevada por un muchacho vestido de frac hacia una tina: ella se resistía, él la acariciaba (...) Él le tocaba los pechos, las caderas y las piernas y, finalmente acababa arrojándola a la tina que estaba llena de sangre. En ella le dio un lavado restregándola con un pulpo que, como tuvimos oportunidad de comprobar después, era definitivamente real. (...) la función terminó con todos los actores arrojándole al público las tortillas y panes que estaban clavados al fondo del escenario. En medio de esa lluvia de proyectiles, Alejandro caminó al centro de la escena y dijo que así como no se sabía cuándo empezaba un efímero, no se sabía tampoco cuándo terminaba y que aquel bien podía darse ahí por terminado. El auditorio no supo si aplaudir o qué, y en un extraño griterío, mezclado con aplausos, empezó a desfilar hacia la salida mientras (...) una gran cantidad de niños pobres del barrio se disputaban los restos de pollo, pan y pescado que había en el escenario. (...) Lo más extraordinario, quizá, fue la reacción del público –tan interesante como lo que tenía lugar en la escena– (...) si no era cara de franco susto, era un rostro de interrogación profunda y sorprendida. Yo mismo no sé

qué decir sobre mis emociones: hay asco, disgusto, horror, risa y, en fin, tantas cosas encontradas. Quizá si digo que en general me gustó, no se entienda lo que eso quiere decir. Es un gusto, casi diría, empleado fuera de contexto, no es el gusto usual, es una concordancia más bien intelectual con lo que sin duda resulta un símbolo adecuado y representativo de nuestro tiempo, en el que las viejas respuestas no bastan y no encontramos aún alguna de qué agarrarnos⁷.

Hacia finales de la década de los sesentas y principios de los setentas, Alejandro se involucró en el cine, alejándose paulatinamente del teatro. A partir de la filmación de **El topo** (1970), su producción escénica se redujo a lo mínimo y para 1972, año en que filmó **La montaña sagrada**, su estancia en México se limitó a cortas temporadas. Finalmente se instaló en París en donde radica actualmente, y en donde ha dedicado gran parte de su tiempo a la práctica de una disciplina terapéutica, creada por él, y llamada *psicomagia*. Esta disciplina surgió como resultado de su experimentación escénica desarrollada en México; después del efímero pánico, el acto psicomágico, el arte asumido como terapia curativa, el teatro fuera del teatro. Si bien en México esta escuela de teatro terapéutico no obtuvo eco entre los teatreros cercanos a él, su actitud provocadora sí enriqueció el panorama de propuestas contestatarias que surgieron en los años setentas. ●

7. **Teatro pánico**, op. cit., p. 73-80.