

## **Poner al sol las heridas: memorias inquietas y resignificación testimonial en *Cachorro de León* de Conchi León**

**Venur Isabel Hernández Olivier**  
**Universidad Veracruzana**  
**México**

Ponencia presentada en el 2° *Coloquio de Posgrados de Investigación en las Artes Escénicas y Performatividad*, llevado a cabo los días 08, 09 y 10 de junio de 2026. Universidad Veracruzana. Xalapa, México.

### *Introducción*

Cuando hablamos de “poéticas teatrales de lo real” o “dramaturgias del yo”, ¿qué es lo primero que pensamos? Generalmente, el biodrama; este género que suele englobar las prácticas de la autoficción, el teatro documento y el teatro testimonial. Pensamos en las historias pequeñas e íntimas: aquello que no se cuenta por miedo a la repercusión social; los silencios paradójicamente ensordecedores.

Cuando inicié esta investigación, tenía la claridad de hablar sobre un tema que me atraviesa: las memorias de familiares de alcohólicos e indagar lo que las artes escénicas han aportado con respecto a esta problemática social; tomando como referencia al teatro, entendido históricamente como cobijo y espacio de restauración para diversas comunidades, así como respuesta ética y política ante memorias silenciadas como, por ejemplo, de mujeres afrodescendientes, víctimas de violencia, migrantes, prisioneras, etc.

A través de la recopilación de archivo, fue posible observar el vacío temático que existía ante este dilema social, hasta que llegó a mis manos *La Nostalgia de los Sentidos: Manual de dramaturgia testimonial*, en el cual se encontraba *Cachorro de León: Casi todo sobre mi padre*, de la creadora escénica yucateca Conchi León. A través del teatro testimonial, Conchi León abordó la problemática del alcoholismo de su padre desde una dimensión autobiográfica y performativa; mostrando de manera contundente una realidad que fue la de ella, pero que podría ser la misma historia de otros mexicanos o mexicanas.

En esta toma de agencia, Conchi León da cuenta de que sí existen metodologías éticas dentro de las que me parece más pertinente nombrar como “prácticas escénicas testimoniales”, las cuales son cruciales para dignificar las memorias ficcionadas de los familiares de alcoholicos, sin dar lugar a la revictimización, ni culparlos, pues son quienes han habitado las consecuencias del alcoholismo sin ser nombrados como sujetos centrales del problema.

Aunado a lo anterior, un eje fundamental sobre las prácticas escénicas testimoniales es precisamente la ética y la dignificación con la que se abordan los relatos; esto, para no causar un dolor innecesario, ni para el creador/a escénico/a, ni para el espectador. Es así como se abre la pregunta: ¿Cómo en la obra *Cachorro de León: Casi todo sobre mi padre de Conchi León* se resignifican las memorias familiares de alcoholicos?

A partir de una aproximación teórico-conceptual, sustentada en nociones fundadas en los estudios del performance, como memorias inquietas, memoria corporeizada, conducta restaurada y conducta rememorada, la presente ponencia propone analizar cómo la conducta rememorada, presente en las prácticas escénicas testimoniales, como puente para la resignificación de las memorias familiares, están atravesadas por el alcoholismo.

### *La dimensión ética del cuerpo como archivo de memoria*

En su libro, Conchi expresa su amor por los recuerdos puesto que “no aspiran a la verdad o a la perfección; los recuerdos son como cada uno de nosotros los conserva en la memoria” (León 62); continúa aludiendo la relevancia de la memoria de los sentidos como material dramático y, por ende, objeto de una posible distorsión conforme se decida *cómo* recordar.

Enrique Mijares reseñó este libro e hizo lo que me parece la síntesis más completa de lo que se trata *Cachorro de León*:

*Cachorro de León: casi todo sobre mi padre* es un exhaustivo sondeo de los recuerdos familiares; la historia del padre es colocada en la mesa quirúrgica para una minuciosa vivisección, en la cual los factores fisiológicos, psicosociales, incluso patológicos, son realzados hasta los extremos cáusticos y los ejemplos clásicos del

humor negro, con tal de exponer al objeto de estudio en su dimensión patética.  
(22)

La memoria familiar aparece entonces como un recorrido por una genealogía fracturada y por un deseo inapelable de supervivencia construido desde la concientización. La memoria no puede entenderse únicamente como un depósito de acontecimientos pasados, sino como una práctica viva que se transforma constantemente en el presente. Ricoeur se refirió a esta condición al mencionar una "despreocupada memoria en el horizonte de la preocupada memoria, alma común a la olvidadiza y a la no-olvidadiza memoria" (657), subrayando así el carácter dinámico y complejo de los procesos de rememoración. La memoria oscila entre el recuerdo y el olvido, entre aquello que permanece y aquello que se resignifica, por lo que resulta pertinente abordarla desde su dimensión performática; es decir, como una práctica que se actualiza a través del cuerpo y de la acción.

La plenitud de la memoria se encuentra en esta tensión: una memoria que recuerda con responsabilidad, pero sin quedar prisionera del recuerdo. Es a través de este reconocimiento que el recuerdo de la creadora escénica se configura como una manifestación intangible y a su vez moldeable. Material e inmaterial. Memoria que no sólo se narra, sino que se inscribe y activa en el cuerpo.

La memoria corporeizada puede entenderse como un entramado de experiencias, sensaciones y afectos que, lejos de permanecer en el plano abstracto, se manifiestan a través de la presencia física del sujeto en escena; en palabras de Conchi sería a través de los sentidos, sobre los cuales ahondaré más adelante.

Ante la definición anterior, se podría caer en el error de comprender la memoria corporeizada como un recuerdo individual aislado; sin embargo, se trata de una experiencia compartida que habita en los cuerpos a partir de condiciones sociales e históricas específicas. Una memoria que no necesariamente se evoca de una manera consciente, pero que se activa sensorialmente en determinadas circunstancias, evidenciando su carácter colectivo y situado.

En *Cachorro de León*, Conchi relata la violencia intrafamiliar que presencié a causa del alcoholismo de su padre, "Aunque hay que decir que a nosotras nunca nos golpeó. Siempre iba por mamá... y de alguna manera, cuando soltaba su puño sobre mamá, éste hacía un eco

muy fuerte adentro de nosotras.” (León 158); es claro que, a pesar de no haber sido agredida físicamente, no elimina la sensación de un cuerpo perturbado en el momento del ataque, aún más, por tratarse de una acción recurrente. “Recordar es volver a vivir” versa un dicho popular, y recordar en escena es volver a vivir con la intensidad de la memoria corporeizada.

Como público, no escapamos de la colectividad de la memoria, que abre la puerta a los recuerdos de violencia física, psicológica o emocional, proveniente de quién sea, pero que retumba en la cabeza, causa rigidez en las extremidades y contiene el aire en el pecho.

Como mencioné con anterioridad, los sentidos impregnan la memoria corporeizada, idea que dialoga con el “fondo poético común” propuesto por Jacques Lecoq, quien lo describe como un acervo de experiencias sensoriales acumuladas. Continúa afirmando que “Estos elementos se acumulan en nosotros a partir de nuestras diversas experiencias, de nuestras sensaciones, de todo lo que hemos mirado, escuchado, tocado, saboreado. Todo eso queda en nuestro cuerpo y constituye el fondo común” (Lecoq 75), si bien se refiere principalmente a un reservorio que detona la creación escénica, dado a que su perspectiva es pedagógica, su planteamiento permite ampliar la comprensión de la memoria corporeizada como un campo en el que convergen percepción, experiencia y acción.

### *Repertorio y transmisión de la memoria*

Desde este ángulo, Conchi profundizó en sus recuerdos, los cuales fueron tratados bajo un filtro de decisiones poéticas para construir la puesta en escena. Al ser actriz, me resulta trascendental la afirmación de Butler sobre que “el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades” (6); reconozco que el enfoque de la autora es la performatividad del género, pero no deja de ser aplicable cuando se refiere a un cuerpo en escena que performa sus vivencias comprendiéndose como testigo del trauma.

En lo que podríamos interpretar como “binomio” entre la materialidad e inmaterialidad de la memoria, Diana Taylor propone una distinción fundamental entre archivo y repertorio. Mientras el archivo se relaciona con documentos, fotografías, textos y registros materiales que preservan ciertos acontecimientos (Taylor 154), el repertorio remite a aquellas formas de conocimiento que sobreviven corporalmente mediante gestos, movimientos,

acciones, rituales y prácticas encarnadas (Taylor 155). En este sentido, la memoria no permanece únicamente almacenada en objetos o documentos, sino que continúa transmitiéndose a través de los cuerpos que la actualizan y la ponen en circulación.

Esta perspectiva resulta particularmente significativa para comprender las prácticas escénicas testimoniales. En ellas, la experiencia vivida no se limita a ser narrada o documentada, sino que reaparece mediante la presencia física de quien testimonia. El cuerpo se convierte en un archivo vivo capaz de transmitir afectos, sensaciones y huellas de experiencias que difícilmente podrían ser comunicadas exclusivamente mediante el lenguaje verbal.

Sin embargo, Taylor advierte que archivo y repertorio no constituyen categorías opuestas ni excluyentes. Por el contrario, ambos se encuentran permanentemente articulados en los procesos de transmisión cultural. Como señala la autora, “los modos de transmisión de conocimiento son muchos y están mezclados y mediatizados” (Taylor 157); esta observación resulta particularmente pertinente para el teatro testimonial, donde documentos, recuerdos, relatos familiares y experiencias corporales convergen en un mismo acontecimiento escénico. Lejos de sustituirse mutuamente, archivo y repertorio dialogan para producir nuevas formas de memoria compartida.

En *Cachorro de León*, la memoria se construye precisamente en esta “tensión” de los límites que se exceden entre archivo y repertorio. Por una parte, la obra surge de recuerdos familiares, relatos y acontecimientos biográficos; por otra, esos materiales son reactivados escénicamente mediante la voz, el gesto, la presencia y la corporalidad de Conchi León. La experiencia autobiográfica deja de ser un recuerdo privado para transformarse en acontecimiento compartido.

Taylor señala que el repertorio permite que determinadas experiencias permanezcan activas en el presente, produciendo conocimiento a través de la ejecución misma; la memoria no funciona como una recuperación exacta del pasado, sino como una práctica de actualización. Cada vez que la actriz recuerda, narra o performa una experiencia vinculada a la violencia familiar, no sólo evoca un acontecimiento previo, sino que produce una nueva relación con él.

Es a través de este reconocimiento que el recuerdo de la creadora escénica se configura como una manifestación simultáneamente material e inmaterial. Material, porque se expresa mediante acciones concretas, gestos y corporalidades; e inmaterial, porque remite a afectos, sensaciones y huellas que continúan transformándose con el paso del tiempo. La memoria no sólo se narra: se encarna, se activa y se comparte.

Desde los estudios del performance, se puede analizar como en *Cachorro de León: Casi todo sobre mi padre*, la protagonista evidencia cómo ciertas experiencias permanecen inscritas en el cuerpo incluso en la adultez: “Aún ahora duermo con la televisión encendida / O la luz encendida / O la radio encendida. Aún ahora duermo así, por aquella noche... en la que tengo cinco años... y está el silencio... y mamá no está” (León 157). La conducta corporal persiste como eco del trauma vivido en la infancia, revelando que la memoria se activa más allá del relato consciente.

La repetición involuntaria de estas acciones revela que el cuerpo conserva y reactiva fragmentos de la experiencia traumática, incluso muchos años después, tal vez con un nuevo significado. Ahora bien, la memoria corporeizada adquiere una dimensión performativa y performática; performativa, en tanto que la activación transforma la percepción del pasado y reconfigura los sentidos del presente; y performática, en cuanto se materializa en la acción escénica a través del cuerpo de la actriz (Prieto Stambaugh 209). Así, el cuerpo no sólo representa la memoria, sino que la produce y la transmite en el acto mismo de la representación, funcionando como un vehículo testimonial que articula lo íntimo con lo colectivo.

### *La inquietud de la memoria performática*

Cuando las instituciones acallan, se muestran pasivas ante las circunstancias de quienes deberían proteger, cuando fallan constantemente sin justificación válida, ¿cómo se puede dar voz para calmar la rabia? El teatro testimonial tiene una respuesta tajante: ficcionar. Conchi, en la propuesta de *Cachorro de León*, aprovecha la escena para dar voz no sólo a su historia, sino también a la de su madre y hermanas ante la adicción de su padre que mantenía a la familia en una espiral sin descanso.

En el apartado de “El Monstruo”, Conchi relata como su padre llegó a la cárcel a causa de su madre, que ya no podía más con los golpes y humillaciones por parte de su marido; el colmo para ella fue que llegó a golpear a sus hijas, no pensaba dejar que saliera, sin embargo “Todos decían que era mejor sacar al viejo, mamá sentía que todo se volvió peor por su culpa... ya no pudo más, le otorgó el perdón y el viejo salió a seguir jodiendo” (León 160); la familia, como institución, falló en preservar la estabilidad; la policía, como fuerza del Estado, se mostró pasiva al no ahondar en el caso.

El anterior fue un ejemplo de las diferentes anécdotas cargadas de violencia que narra Conchi León a lo largo de la obra, mezcladas con momentos de canto y convivencia con el público; es inevitable percibir un sentimiento de familiaridad y extrañeza a la vez. No puedo no mencionar que estas estructuras dramáticas surgen de parte de una generación de teatro de denuncia con énfasis en la narraturgia, misma a la que pertenece Conchi León, como exponente del teatro testimonial, y Edgar Chías, el cual no considero casualidad que sus temáticas también abordan y denuncian el fenómeno adictivo.

Es por ello que comprendo a *Cachorro de León* desde la óptica de las memorias inquietas, las cuales

son relatos del universo personal del creador que descolocan o sacan al espectador de su quietud, y a la vez inquietan o sacuden la amnesia institucional que se encarga de ocultar ciertos hechos que no caben en el guion de la historia oficial, o de invisibilizar sujetos sociales inconvenientes al poder dominante, ya sea patriarcal o nacionalista. (Prieto Stambaugh 209)

Ante la figura de un padre alcohólico queda en evidencia el patriarcado como poder dominante; no obstante, la inquietud de la memoria no surge únicamente de la violencia explícita, sino de la contradicción afectiva que atraviesa constantemente el relato. Conchi León no construye la figura paterna desde una lógica unidimensional del victimario, sino desde la complejidad emocional de quien ama, teme, recuerda y confronta simultáneamente.

La progresión del conflicto escénico conduce al espectador a transitar junto con la protagonista la tensión entre el rencor, la culpa y la posibilidad del perdón, manteniendo una tensión escénica que impide permanecer en una lectura estable del pasado.

Es precisamente en esta oscilación donde la memoria performática adquiere su potencia crítica: la escena no busca fijar una verdad definitiva sobre el recuerdo, sino exponer su inestabilidad, desde la perspectiva de Antonio Prieto en escena podemos observar

que el cuerpo está atravesado por discursos e ideologías, que lo personal es siempre colectivo, que la realidad de nuestros cuerpos, de nuestras historias personales y de la historia oficial depende de la interpretación, así como de la representación que se les dé. (207)

La memoria corporeizada es un cuerpo que recuerda desde diversas aristas tanto de lo público como lo personal, permitiendo que la verdad sea algo que se construye y que, como León explica, es parte de los recuerdos que quedan grabados en la memoria a través de los sentidos, porque “los malos recuerdos no vinieron solos, se abrieron como nubes amorosas para dejar ver el sol y salieron viejos recuerdos, donde mi padre, con su sentido del humor único, me hacía reír” (León 171); la memoria inquieta desacomoda porque obliga al espectador a habitar emociones contradictorias y reconocer, dentro de la experiencia autobiográfica, estructuras familiares y sociales profundamente normalizadas.

La escena testimonial puede comprenderse también desde la noción de “conducta restaurada” propuesta por Richard Schechner, quien entiende el performance como un “comportamiento ejecutado dos veces” (*twice-behaved behavior*), es decir, acciones que han sido separadas de su contexto original para ser reorganizadas en un nuevo marco de sentido, “es simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívoca mente” (Schechner 108). Sumando la dimensión de memoria corporeizada, esto implica que aquello que se activa en escena no es únicamente un recuerdo narrado, sino una experiencia que ha dejado huella en el cuerpo y que puede ser modificada a través de la repetición.

No obstante, en el caso de prácticas escénicas que trabajan con materiales autobiográficos o testimoniales como lo es *Cachorro de León* en esta investigación, la restauración de la conducta no supone una producción literal del pasado, no observamos a Conchi calcando con exactitud cada capítulo de las vivencias que tuvo junto a su padre. Por el contrario, se trata de procesos de rememoración en los que las experiencias vividas son reorganizadas dentro de una estructura escénica que les otorga nuevos sentidos, es decir, se resignifica.

Es aquí donde propongo comprender “la conducta rememorada” (Prieto Stambaugh 225) como un mecanismo que articula memoria y representación: el cuerpo, atravesado por experiencias previas, selecciona, transforma y vuelve a ejecutar ciertos comportamientos en función del contexto escénico, como lo explica Schechner

yo portándose como si fuera otro” o “como si estuviera ‘fuera de mí’”, o “yo ‘como si no fuera yo mismo’”, como en el trance. Pero ese “otro” puede también ser “yo sintiéndome o siendo de otro modo”, como si hubiera múltiples “yos” en cada persona. (109)

De este modo, la conducta rememorada en *Cachorro de León* no opera como una reconstrucción fiel del pasado, sino como una práctica escénica que reorganiza la experiencia autobiográfica desde el presente. Como señala Prieto, este tipo de propuestas no buscan “restaurar” el pasado a su estado original, sino producir una “re/memoración problemática, parcial, incompleta” (225), donde las memorias personales se entrecruzan con procedimientos ficcionales y performáticos. La memoria performática inquieta precisamente porque no clausura la herida ni estabiliza el recuerdo, sino que expone sus contradicciones, sus vacíos y sus afectos persistentes. En ello radica también su dimensión ética: recordar no para permanecer atrapada en el trauma, sino para resignificarlo mediante el acontecimiento escénico.

### *Poner a secar las heridas*

Hago hincapié en el análisis de la poética testimonial de la creadora escénica y retomo la popularidad del biodrama para descartar la poética de Conchi como parte de la familia del biodrama. El término “biodrama” fue acuñado por Vivi Tellas para denominar un tipo de teatro apegado a la intimidad, en la “torpeza” de la improvisación, su eje no es el trauma en ninguna de sus dimensiones; ella busca tensar la ficción con la realidad.

No obstante, el archivo data estas prácticas teatrales documentales (e inherentemente políticas) desde el período de entreguerras con Piscator y Brecht y Pierre Perrault con el teleteatro (Castro 40); además, coincido con la afirmación de Elka Fediuk de que en el

biodrama de Tellas “No había ni lo bio de ‘vital’ ni lo ‘drama’ de dramático”<sup>1</sup>, un teatro sin conflicto aparente y con cuerpos (no-actores) que probablemente no estén entrenados para expresar.

Me parece que la poética testimonial de Conchi desborda los márgenes que enmarcan el biodrama y es más sutil que un teatro de denuncia, o teatro explícitamente político; aun así, es visible una responsabilidad social y una necesidad de cuidado en su teatro. Zavel Castro menciona en su prólogo la postura de Conchi frente al teatro testimonial, la cual describe como:

un compromiso de proteger los recuerdos que le comparten, alguien que tiene la sabiduría de entender que cuando alguien le cuenta una historia está entregando un pedazo de su alma, que está abriendo una herida para que ella pueda explorarla, sentirla y convertirla en teatro, que eso es algo sagrado y por ello demanda una retribución justa con la creación de obras que estén al nivel de ese acto de amor (18).

La dimensión ética del teatro testimonial adquiere una relevancia particular cuando el material escénico surge de experiencias marcadas por el dolor, la violencia o la vulnerabilidad. Trabajar con memorias personales implica asumir una responsabilidad que trasciende la elaboración estética de la obra, pues el creador no sólo organiza acontecimientos dramáticos, sino que interviene sobre experiencias que continúan afectando la vida de quienes las vivieron.

El testimonio no puede reducirse a un recurso narrativo; constituye un acto de confianza mediante el cual una persona expone fragmentos de su historia para que sean transformados en experiencia compartida. Se puede afirmar que la ética testimonial no se limita a preguntarse qué historias pueden contarse, sino también *cómo* son contadas.

La dignificación de la memoria depende tanto de la visibilización de la experiencia como de las estrategias mediante las cuales esta es representada. La práctica escénica testimonial se convierte entonces en un ejercicio de cuidado que busca evitar la

---

<sup>1</sup> Comentario realizado por la Dra. Elka Fediuk durante el seminario *Poéticas Escénicas y Actorales* de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, febrero de 2026.

espectacularización del sufrimiento y generar condiciones para que la memoria pueda ser compartida sin reproducir las dinámicas de violencia que originalmente la atravesaron.

En *Cachorro de León*, la memoria no aparece como un archivo expuesto de manera inmediata, sino como un material sensible que atraviesa un proceso de curaduría, selección y construcción escénica. La propia autora afirma que “no basta con tener una historia”, sino que resulta necesario “darle un tratamiento, pulirla, separar las pequeñas piedras que la rodean para llegar a la diminuta semilla de oro” (León 51); puesto que, el acontecimiento testimonial no depende únicamente de la veracidad de la experiencia narrada, sino de las decisiones poéticas pensadas desde principios éticos, permitiendo la transformación a una experiencia escénica compartida.

Esta operación de selección y construcción dramaturgica permite comprender que el testimonio escénico no consiste en trasladar la experiencia directamente al escenario. Entre el acontecimiento vivido y su representación existe un proceso de elaboración que reorganiza afectos, recuerdos y significados. La escena se convierte así en un espacio de mediación donde la experiencia autobiográfica adquiere nuevas posibilidades de lectura.

Desde los estudios del performance, este proceso puede entenderse como una forma de producción de conocimiento encarnado: la memoria deja de ser únicamente un contenido que se comunica y se transforma en una práctica que produce sentido a través de la acción. Lo relevante no es únicamente aquello que se recuerda, sino la manera en que el acto de recordar modifica la relación que se mantiene con el pasado. En este desplazamiento, la experiencia traumática deja de presentarse como una herida inmóvil para convertirse en una materia susceptible de reinterpretación y resignificación.

Es precisamente ahí donde radica la fuerza de su teatro. La memoria performática en *Cachorro de León* no busca restaurar el pasado ni clausurar la herida, sino resignificarla desde la escena para hacerla visible, buscando dignificar la memoria. A través del humor que la caracteriza, la contradicción afectiva, la rememoración corporal y la convivencia con el público, la obra articula una práctica escénica donde lo íntimo adquiere una dimensión colectiva, convirtiéndose en un espacio de identificación y escucha.

La resignificación que ocurre en el teatro testimonial no se agota en la experiencia de quien recuerda, pues al trasladar la memoria al espacio escénico, el acontecimiento autobiográfico entra en relación con las experiencias de quienes observan. La escena abre una zona de encuentro donde recuerdos, afectos y vivencias distintas pueden reconocerse mutuamente sin necesidad de haber compartido una misma historia.

El valor del testimonio no radica únicamente en narrar un hecho ocurrido, sino en la posibilidad de generar procesos de identificación que permitan reflexionar sobre experiencias que, aunque particulares, poseen una dimensión social más amplia. Como en este caso en específico, la experiencia del alcoholismo familiar que atraviesa *Cachorro de León* constituye un ejemplo de ello. Puesto que, aunque la obra parte de la historia específica de Conchi León, la escena desborda lo autobiográfico para poner en circulación preguntas relacionadas con la violencia intrafamiliar, el silencio, la culpa y la supervivencia afectiva. La memoria personal se convierte así en una vía de acceso a problemáticas colectivas que frecuentemente permanecen ocultas en el ámbito privado.

No resulta casual que Conchi León describa el teatro como “el lugar perfecto para poner a secar las heridas” (62), una imagen profundamente significativa, pues poner a secar implica exponer al aire aquello que permanecía húmedo, oculto o contenido, permitiendo que la herida respire sin negar su existencia. Más aún, León añade que “en una de esas, la herida es colectiva y el espectador expone la suya propia con nosotros” (62), tomando al teatro testimonial no sólo como un dispositivo de representación, sino como un espacio ético de acompañamiento, resignificación y memoria compartida.

### *Conclusiones*

La pregunta que me permitió orientar esta reflexión fue analizar cómo las memorias familiares atravesadas por el alcoholismo pueden resignificarse mediante las prácticas escénicas testimoniales, y es a partir de la aproximación teórico-conceptual realizada, que fue posible observar que la potencia de *Cachorro de León* no radica únicamente en la exposición de una experiencia autobiográfica, sino en los procedimientos performativos mediante los cuales dicha experiencia es transformada en acontecimiento escénico.

Los estudios del performance permitieron identificar que la memoria, lejos de constituir un archivo estático del pasado, opera como una práctica viva que se actualiza constantemente a través del cuerpo. La noción de memoria corporeizada hizo visible la permanencia de ciertas huellas afectivas inscritas en la experiencia cotidiana; mientras que la relación entre archivo y repertorio permitió comprender cómo esas memorias continúan transmitiéndose más allá de los documentos, encontrando en la presencia corporal una vía de actualización y circulación.

Asimismo, el concepto de memorias inquietas posibilitó reconocer el potencial crítico del testimonio escénico para cuestionar formas de violencia que suelen permanecer normalizadas dentro del ámbito familiar. En el caso de *Cachorro de León*, la memoria no aparece como una reconstrucción transparente del pasado, sino como una práctica que tensiona el recuerdo, el afecto y la contradicción. La figura paterna oscila constantemente entre la violencia y el cariño, impidiendo una lectura unívoca de la experiencia y evidenciando la complejidad emocional que caracteriza a muchas historias familiares atravesadas por el alcoholismo.

Finalmente, la noción de conducta rememorada permitió comprender que la resignificación no ocurre por la simple evocación de los acontecimientos vividos, sino por la posibilidad de reorganizarlos escénicamente desde el presente. La escena testimonial aparece así como un espacio donde la memoria puede ser revisitada sin quedar fijada al trauma, generando nuevas formas de relación con aquello que fue vivido.

Es así como *Cachorro de León* puede comprenderse como una práctica escénica testimonial donde la memoria no sólo se recuerda, sino que se performa, se comparte y se resignifica. Más que restaurar el pasado, la obra pone en circulación una experiencia íntima para convertirla en una reflexión colectiva sobre la violencia, la supervivencia afectiva y la dignidad de quienes han habitado las consecuencias del alcoholismo desde los márgenes de la narrativa pública.

## *Bibliografía*

- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.” *Debate Feminista*, vol. 18, 1998, pp. 296–314.
- Castro, Zavel. “Prólogo.” *La nostalgia de los sentidos: Manual de dramaturgia testimonial*, por Conchi León, Paso de Gato, 2022, pp. 13–18.
- Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. Traducido por Jorge Hinojosa y María del Mar Navarro, 2.ª ed., Alba Editorial, 2004.
- León, Conchi. *La nostalgia de los sentidos: Manual de dramaturgia testimonial*. Paso de Gato, 2022.
- Mijares, Enrique. “La nostalgia de los sentidos. Manual de dramaturgia testimonial.” *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 11, no. 18, 2020, pp. 227–233. DOI: 10.25009/it.v11i18.2642.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil.” *Corporalidades escénicas: Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, editado por Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, Universidad Veracruzana, 2016, pp. 207–232.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Schechner, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas, 2000.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.