



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

LA EXPECTACIÓN DE LO DOCUMENTAL

La incidencia de lo documental en la aproximación que tienen los espectadores
con lo real y lo ficcional: *Tijuana*, de Lagartijas Tiradas al Sol

T E S I S

Que para obtener el título de
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

María Guadalupe Sánchez Martínez

Director:

Mtro. Luis Abdallan Conde Flores

Sinodales:

Dra. Didanwy Kent

Lic. Tania Mayrén

Mtro. Diego Cristian Saldaña

Lic. Luis Mario Moncada

Ciudad Universitaria, CD. MX. 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

...Para mi hermano Miguel

AGRADECIMIENTOS

A Dios

A Maricela Martínez Ramírez, mi mamá, por todo el amor y el apoyo en esta etapa de mi vida, por estar y ser conmigo de mujer a mujer.

A Melquiades Sánchez Trejo, mi papá, por ser siempre mi mejor amigo.

A Miguel Ángel Sánchez, mi hermano, por inspirarme con su dedicación y alentarme cada día a ser mejor en lo que amamos.

Al Mtro. Luis Conde, mi asesor, por su paciencia, su honestidad, y su profesionalismo brindado a lo largo de este proceso.

Al Dr. José Antonio Sánchez por el valioso apoyo brindado en la lectura y análisis de esta investigación. Por el compromiso y la paciencia que me permitió su persona.

A la Dra. Didanwy Kent por animarme a darle valor a mis ideas. Sin ella, este escrito jamás hubiera sido posible.

A todos mis maestros de la carrera de teatro, en especial a:

Carmen Mastache, Ximena Sánchez de la Cruz, Didanwy Kent, Joaquín Hernández, Emilio Savinni, Benjamín Gavarre, Edith Ibarra, Madeleine Sierra, Pilar Villanueva, Andrés Castuera-Micher, Rosa María Gómez, Rafael Pimentel y Yoalli Malpica. Porque en cada uno de ellos encontré siempre y en todo momento un soporte, una guía sincera y sobre todo humana. A ellos les debo parte del camino emprendido.

A mis sinodales por tomarse el tiempo de leerme y sobre todo por apoyar este proyecto desde su gran profesionalismo.

A la Dra. Didanwy Kent

Al Lic. Luis Mario Moncada

A la Lic. Tania Yabel Mayrén

Al Mtro. Diego Cristian Saldaña

A la compañía teatral Lagartijas Tiradas al Sol.

A Gabino Rodríguez, Mariana Villegas, Luisa Pardo, Sergio Viguera y Juan Leduc por su disposición y amabilidad para permitirme adentrar en el proyecto *Tijuana*.

A toda la generación 2014 del Colegio de Teatro.

A Maite Velásquez por el acompañamiento en este largo proceso, por sus consejos, y sobre todo por su amistad.

A Edwin D. Hernández por su acompañamiento y amistad, por las largas horas de discusión, de comprensión y sobre todo de debate acerca de nuestros procesos creativos y de escritura.

A Deborah Paola de la Cruz, por ser mi cómplice creadora, por estar al otro lado del teléfono en mis diversas crisis de tesista, por ayudarme a ver la vida desde la paz mental.

A Helen Cruz por ayudarme a procesar mis ideas desde la práctica escénica.

A los que me faltan, a Daniel Rosette, Berenice Reyes, Iliana Farías, Ale Anzorena, Paulina Bernaldez, Fabiola Martínez y Ricardo Pérez, porque de alguna u otra forma siempre estuvieron conmigo, en mi proceso que es también de ellos.

A Silvia Gutiérrez y Asunción Pineda por su ayuda incondicional en nuestros problemas académicos y administrativos.

A la vida, al cine y al teatro.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	2
CAPITULO I . CONFORMACIÓN DEL ESPACIO DE EXPECTACIÓN	8
I.1 Proximidad sujeto-sujeto.....	11
I.2 Proximidad sujeto-espacio	16
I.3 El espectador teatral desde adentro	24
I.4 ¿Quién dirige nuestra mirada?.....	27
I.5 Dispositivo escénico.....	30
CAPITULO II . LA TÉCNICA DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA DE APERTURA A LA FICCIÓN	33
II.1 La técnica documental como aproximación con lo real	35
II.2. El teatro con carácter documental.....	40
II.3. La influencia de la crisis representacional en la modificación de la expectativa documental	43
II.4. Las posibilidades que suscita el <i>habitar digital</i> como contexto, en el uso de recursos documentales en escena.....	46
CAPITULO III . LA EXPECTACIÓN DE LO DOCUMENTAL FICCIONADO. CASO ESPECÍFICO: TIJUANA DE LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL	54
Programa de mano	55
III.1 Descripción general de la pieza	56
III.2 Distribución del espacio	59
III.3 El espectador como testigo del testimonio	64

III.4 Recursos documentales en medios audiovisuales	66
III.5 La narración	71
III.6 Aproximación a lo documental desde el habitar digital	75
III.7 La apertura de la ficción desde la técnica documental	77
CONCLUSIONES	82
REFERENCIAS	87
BIBLIOGRAFÍA	95

ADVERTENCIA

Este proyecto apuesta por hacer énfasis en una forma de relación particular entre el espectador y la propuesta del artista con el objeto de ahondar y reflexionar en una de las tantas formas de *espectar* en nuestro teatro contemporáneo.

Propongo al lector adentrarnos al concepto de expectación y, de este modo, a los espectadores, desde un valor no cuantitativo sino, por el contrario, como alguna vez me señaló la doctora Didanwy Kent, desde otro ángulo que nos permita expandir nuestros métodos de investigación y aproximación a los espectadores.¹ Se trata valorar que la singularidad del espectador dentro de un acto teatral específico, nos concede (más allá de visibilizar una sala llena o vacía) la oportunidad de observar la interacción de quien se relaciona con él, es decir, el reconocimiento de uno mismo como espectador del otro. De esta manera, para comprender lo que en un principio puede parecernos ajeno, es necesario dejar de pensarnos como seres meramente útiles y efectivos. En otras palabras, propongo dirigir nuestro entendimiento tomando en cuenta que en variadas circunstancias habrá formas y relaciones que nuestros sentidos no pueden concebir claramente; sin embargo, no quiere decir que no se hallen dentro de la naturaleza humana si, por el contrario, se intuye su existencia.

¹ Didanwy Kent Trejo es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (2016). Licenciada en Lengua y Literatura Modernas Italianas y Licenciada en Artes Plásticas por la misma universidad. Docente de tiempo completo del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente dirige el Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP). A su vez, coordina el Aula del Espectador de Teatro UNAM junto con Rosa María Gómez y Luis Conde, seminario dirigido por Jorge Dubatti. Academia.edu, Didanwy Kent “Currículum vitae”, <https://unam1.academia.edu/DidanwyKentTrejo/CurrículumVitae> (Consultado el 7 de septiembre de 2017).

PRESENTACIÓN

El fenómeno teatral es un extenso mar de posibilidades para la investigación desde la práctica y la teoría. De manera particular, dentro de las propuestas contemporáneas hay un interés, quizá generacional, por intentar habitar un entramado liminal entre lo dramático y lo no dramático a consecuencia, entre muchos otros factores, de un malestar en la representación que se ha ido ampliando en estos últimos años. Por ello, las propuestas teatrales han comenzado a adquirir otras maneras de configurar sus creaciones las cuales surgen de una necesidad por integrar elementos que juegan liminalmente.² Ante esto, las propuestas parecen querer habitar “un sendero entre dos o más campos” que no debe confundirse con una lucha entre uno y otro. Se trata de una búsqueda constante por corresponder a un contexto en donde, como refirió Rubén Ortiz en su artículo “Autonomía, organización y secesión. Diario de viaje 2016”, escrito para la revista online *Efímera*: “la ficción parece no ser tan fuerte como para poder enunciar desde ahí una realidad desbordante del México contemporáneo”.³

En propuestas de grupos teatrales como Teatro Ojo, Teatro para el Fin del Mundo, Teatro Línea de Sombra, Lagartijas Tiradas al Sol, entre otros, se apuesta por hacer frente de alguna manera a una crisis que Ileana Diéguez y otros teóricos identifican como una *crisis representacional*, la cual pone de manifiesto la incapacidad del arte de corresponder al sistema dominante, en tanto éste no concibe al arte más que en su productividad mercantil.

² Me refiero a liminalidad como aquella tensión entre dos campos de los cuales es difícil situarlos desde fronteras.

³ Rubén Ortiz, “Autonomía, organización y secesión. Diario de viaje 2016”. *Efímera* revista 8, núm. 9 (2017): <http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/56> (Consultado el 20 de marzo 2018).

Asimismo, retomando el concepto de “implicación” referido por José A. Sánchez en la conferencia “Marcos para la investigación artística” celebrada en Guadalajara en 2016: “Implicarse significa ser responsable de la acción, significa dejarse afectar y ser consecuente con aquello que te afecta, no delegar la responsabilidad de la acción ni la del sentido [a otro]”.⁴ A partir de ello distingo que, la necesidad de implicación del arte, en específico del teatro, ante la degradación sistémica, cultural, económica y del tejido social, no tiene por qué devenir necesariamente en una acción política o perseguir un cambio radical, sino que está relacionada con las particularidades y las implicaciones que la naturaleza de cada propuesta escénica propicia en los espectadores inmersos en un tiempo y espacio específicos. Es decir, al estar inmersa frente a este contexto, se demanda un compromiso con lo que se dice y, por tanto, a quienes se dirige, sin pasar por alto las consecuencias que ello conlleva.

De este modo, me pregunto por la naturaleza del espectador, por la expectación y, en consecuencia, por mi lugar como espectadora. Específicamente como una *espectadora-tesista* que tiene ahora la oportunidad de aproximarse desde un lugar si bien, con un enfoque académico, también desde una posición que parte de las experiencias vividas como espectadora de teatro. Por ello, trato y trataré en la medida de lo posible pensarme más allá de una espectadora ideal que sabe relacionarse con lo que las propuestas escénicas le ofrecen. Es decir, me pensaré además, como sucede en muchos casos, como una espectadora que por curiosidad llegó al teatro.

⁴ Conferencia. “Marcos para la investigación artística”, video de Vimeo, 50:08, publicado el 5 de noviembre de 2016, <https://vimeo.com/190386209> (Consultado el 12 de mayo de 2017).

Asimismo, es pertinente preguntar ¿No es acaso el habitar parte de la esencia de un espectador? Considerando “habitar” en su connotación más simple: “ocupar”.⁵ Es decir, se habita un espacio porque puede ser ocupado y porque desde allí se puede enunciar.⁶ Asimismo, esta preocupación de ahondar en el espectador está intrínsecamente relacionada con la necesidad de profundizar sobre el lugar que éste puede ocupar en el teatro bajo las circunstancias actuales. Mi particular determinación de buscar la respuesta de las preguntas anteriores, la encuentro desde el estudio de la expectación, pues considero que, retomando las palabras de Ortega y Gasset: “el ojo no puede verse a sí mismo”.⁷

Este proyecto, es por tanto, un esfuerzo por asumir y dialogar los efectos teóricos y prácticos dentro del fenómeno teatral que suscita el estudio de la figura del espectador, pues no se puede dissociar la pertinencia de la práctica sobre la teoría y viceversa. Lo anterior, se aprecia desde la creación misma de las propuestas escénicas, ya que, todas las decisiones creativas idealizadas, ejecutadas o no realizadas, repercutirán finalmente en la relación de expectación y por ende en el espectador, porque el teatro es y ha sido un procedimiento por y para el otro, en otras palabras es un acontecimiento que necesita del otro para suceder. Desde esta perspectiva, es necesario tener en cuenta que, tanto nuestra relación con el espectador como con el concepto que lo nomina, parten de una reformulación que surge desde la práctica escénica. Por ello, en este trabajo me propongo atender y reflexionar especialmente los recursos y estrategias utilizadas con frecuencia en la creación escénica que parte de lo documental, con el objetivo de expandir el campo de visión entre los hacedores de teatro

⁵ Guido Gómez de Silva, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 336.

⁶ Gómez de Silva, *Breve Diccionario*, 423.

⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (España: Revista de Occidente en alianza editorial, 2004), 40.

respecto del fenómeno teatral dado que, en ciertas ocasiones, se requiere poner en tela de juicio ciertos discursos teóricos que parecen inamovibles.

Al respecto retomo la pieza escénica *Tijuana*, de la compañía mexicana Lagartijas Tiradas al Sol,⁸ con el objetivo de analizar las condiciones creativas que, en su escenificación, dejan al descubierto ciertos principios de relación con el espectador que parten de lo documental, pero con un especial enfoque ficcional. Es decir, esta relación permite ahondar en la dinámica expectatorial cuando se le presenta a los espectadores una escena en apariencia “documental”, pero que funge más como herramienta de apertura a la ficción.

Es por ello por lo que el concepto de expectación es una pieza fundamental para este trabajo, pues me acerca al posible estudio del habitar del espectador frente a propuestas que evidencian lo “real” desde el uso específico que se les da a los recursos documentales presentados desde dispositivos audiovisuales.

De esta manera, la hipótesis que propongo es que en la relación espectador-*documental ficcionado*, la técnica documental repercute en la aproximación que se tiene con lo real dentro de la escena, lo cual permite asentar una relación más íntima. De manera tal que, situando al espectador como testigo del testimonio, configura una disposición diferente dentro del hecho teatral,⁹ lo que nombraré luego como expectación de lo real-documental.

Es decir, el acercamiento, conocimiento y experiencias que se tienen hacia “lo documental”, bajo un contexto que se nombrará aquí como *habitar digital*, suscita una fricción que actúa como factor de apertura a la duda sobre lo que es real. En otras palabras se trata de vislumbrar

⁸ Me referiré de aquí en adelante a la temporada de *Tijuana* de mayo de 2018, presentada en el Teatro el Galeón Abraham Oceransky, del Centro Cultural del Bosque en la Ciudad de México.

⁹ Hablo de una “disposición diferente” no desde la fisicalidad de un cuerpo, sino más bien una disposición que parte de la convivencia misma que se le presenta.

cómo la utilización de recursos que parten de lo documental (imágenes fotográficas, objetos, secuencias de video, audios, entre otros) una vez asentados sobre su dispositivo técnico mediador (monitor, procesador o reproductor digital), moldea la expectación de lo real en concordancia con el dispositivo escénico.

Lo que busco al estudiar esta interacción es desarrollar una aproximación teórico-filosófica sobre las implicaciones que buscan tener los creadores con quienes asisten y participan en el hecho teatral, específicamente en la creación ubicada desde lo documental. De esta manera, lo que propongo, además de todo lo anterior, es reconocer la existencia de la relación entre la expectación y la técnica documental como una forma particular de investigar las dinámicas escénicas y el concepto mismo de espectador.

Pienso que es importante reflexionar desde lo que sucede en la escena no solo para contribuir al conocimiento general, sino también para corresponder al archivo de la historia teatral del México contemporáneo, que más que una responsabilidad o deber como actriz-investigadora, es para mí una suerte de agradecimiento por haberme encontrado con el arte.

Para finalizar esta breve presentación es preciso añadir que esta investigación se nutre de la lectura de diversas corrientes de pensamiento y reflexiones de varios autores; principalmente los estudios de Nicolas Bourriaud en *Estética Relacional*, para sostener el espacio que se sucede entre obra y espectador. Retomo también a Emmanuel Levinas en *El Humanismo del Otro Hombre* y *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, para explicar el concepto de proximidad y situar al *Otro* desde su alteridad imposible de aprehender, pero necesariamente existente en la relación con su semejante.¹⁰

¹⁰ Andrea Romani López, “Subjetividad y Alteridad en Emmanuel Levinas y Jaques Lacan” (tesis de maestría, UNAM, 2017), 27-29. <http://132.248.9.195/ptd2017/febrero/0755636/Index.html> (Consultado el 13 de julio de 2019).

Concedo especial importancia al pensamiento de Aristóteles en la *Poética* y la *Metafísica*, de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, María Zambrano en *El hombre y lo divino*, e Immanuel Kant en la *Crítica a la razón pura*, en donde se abordan conceptos tales como *ser, conciencia y conocimiento*, a partir de la relación primigenia que podemos situar del ser ante el mundo, siendo dichos conceptos oportunos para la indagación de nociones fundamentales como *espacio y tiempo* frente al ser humano y el arte.

En general, la teoría de esta investigación respecto al fenómeno teatral tiene como base los trabajos de José A. Sánchez en sus obras *Prácticas de lo real en la escena contemporánea, Ética y representación* y *El teatro en el campo expandido*, así como el pensamiento teórico de Jorge Dubatti y Jean Frédéric-Chevallier.

Como complemento, es preciso mencionar el fundamento en las obras de Jean-Louis Déotte *La época de los aparatos y ¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancière, así como diversos estudios de Óscar Cornago, como catalizadores del desarrollo de la hipótesis antes planteada. Así mismo, otras fuentes de consulta referidas al final de este trabajo tratan de conjuntar una visión que se teje entre la filosofía, la sociología, la antropología y la teatrología con el fin de proporcionar a usted lector, una investigación que complemente las prácticas artísticas actuales tomando en cuenta la articulación siempre cambiante del fenómeno teatral.

CAPITULO I

CONFORMACIÓN DEL ESPACIO DE EXPECTACIÓN

Antes de adentrarme de lleno al estudio de la expectación, quiero citar algunos aspectos que me parecen determinantes en la indagación de este particular concepto. Para comenzar, hablar de teatro, y en general del arte, es mencionar un fenómeno entre el ser y el mundo.¹¹

Es una relación que no puede ser posible sin una distancia, una separación reconocible al cuerpo que lo concibe, lo cual se ve plasmado específicamente en la descripción etimológica de la palabra teatro, proveniente del griego *théatron* que se traduce como “lugar desde donde se mira”.¹²

El verbo mirar encierra algo más que sólo observar, vislumbra una separación dada por la distinción, es decir, abre un espacio enigmático situado entre dos elementos: el ser consciente de sí y lo otro.

Por tanto, para estudiar cómo se conforma el espacio de expectación, es preciso iniciar por comprender la existencia de una necesidad de conocimiento *a priori* que, como señalaba Kant, parte de una primera conciencia llamada *apercepción* encausada desde la experiencia,¹³ admitiendo que existe un punto primario de relación que proporciona un panorama presente

¹¹ Es importante enfatizar que la existencia de esta relación tiene que ver en gran medida con la comprensión del espectador contemporáneo, en tanto que, el cuestionamiento mismo del arte se suscita en un espacio-tiempo específico. Me refiero al tiempo y el espacio como “estructuras del sujeto no de la realidad” esto es “el espacio y el tiempo como formas puras de nuestra sensibilidad [...] las condiciones de posibilidad de nuestra percepción.” Juan Carlos Gonzáles, *Diccionario de Filosofía* (España: Biblioteca EDAF, 2014), 56.

¹² Gómez de Silva, *Breve diccionario*, s. v. teatro.

¹³ Al respecto Kant señala: “La experiencia es, sin ninguna duda, el primer producto surgido de nuestro entendimiento al elaborar éste la materia bruta de las impresiones sensibles [...] Pues ¿Cómo podría ser despertada a actuar la facultad de conocer sino mediante objetos que afectan a nuestros sentidos y que ora producen por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento la capacidad del entendimiento [...]?” Immanuel Kant, *Crítica a la razón pura* (España: Alfaguara, 2014), 41.

constantemente en el ser, esto es una suerte de separación, pero que al mismo tiempo le está oculta.¹⁴

De esta manera, “mirar” es también un aprendizaje, una cualidad que también permite la separación, ejemplo de ello es la experiencia que luego pasa a ser conocimiento. Es en este punto donde parten las primeras preguntas por resolver, respecto al cómo y en qué medida este espacio resuena dentro del estudio del fenómeno teatral.¹⁵

Jacques Rancière escribía: “*el teatro es el lugar donde una acción es llevada a cabo por cuerpos vivientes delante de cuerpos vivientes.*”¹⁶ En definitiva lo anterior puede parecer obvio, pues el arte es una actividad voluntaria y, por tanto, su práctica no tiene sentido más que para la raza humana, sin embargo, considero que lo que Rancière hace evidente en esta frase es que puede no existir un lugar material en común, pero que se requiere ante todo de un mismo tiempo-espacio compartido. Un “cuerpo viviente” frente a otro “cuerpo viviente” es la esencia de toda teatralidad, pues revela una relación que es permitida por la presencia, es decir, por una disposición de afectación mutua. A pesar de que es el artista escénico quien

¹⁴ “...En su situación inicial el hombre no se siente solo. A su alrededor no hay “un espacio vital” libre [...] Lo que le rodea está lleno. Lleno y no sabe de qué. Más, podría no necesitar saber de qué está lleno eso que le rodea. Y si lo necesita es porque se siente diferente, extraño. No se lo pregunta tampoco; hasta llegar el momento en que pueda preguntar por lo que le rodea, aún le queda largo camino por recorrer; pues la realidad le desborda, le sobrepasa y no le basta. No es realidad, es visión lo que le falta. Su necesidad inmediata es ver. Que esa realidad desigual se dibuje en entidades, que lo continuo se dibuje en formas separadas, identificables. Al perseguir lo que le persigue, lo primero que necesita es identificarlo.” María Zambrano, *El hombre y lo divino* (México: Fondo de cultura económica, 1995), 28-29.

¹⁵ Sitúo al fenómeno teatral desde el siguiente argumento: “Si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético- expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio de convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir cuando no acontece.” Jorge Dubatti, *Principios de Filosofía del teatro* (México: Paso de Gato, 2017), 21.

¹⁶ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* en: Arquitecturas de la mirada, coord. Ana Buitrago (España: Universidad de Alcalá de Henares, 2009), 191.

es mayormente consciente de esta disposición, es el espectador el que proporciona la posibilidad de creación en su disponer.

En esta relación de disposición me refiero a *presencia* más allá del mero hecho físico. Es decir, quiero hacer evidente la línea temporal de correspondencia entre la voluntad del espectador y creador para lanzarse cada uno desde su posibilidad, al movimiento compartido que emana de la propuesta artística.

Para ser más específica, propongo examinar con mayor profundidad esta relación de reconocimiento partiendo desde la obra artística como elemento que aproxima al fenómeno teatral. Me referiré a *obra artística* de aquí en adelante retomando los estudios realizados por el Dr. García Bacca en la *Poética* de Aristóteles, pues es a partir de sus escritos, que identificamos la diferencia entre *poesía* y *poiesis*.¹⁷ Por mi parte, más allá de situar la obra como una forma establecida y creada por el *poeta*, parto de lo que Nicolas Bourriaud denomina “arte relacional” en donde la obra de arte encuentra su lugar en la esfera de las relaciones humanas.¹⁸ Pues, si “el sentido” es el producto de una interacción entre el artista y “el que mira”, la obra no puede ser concebida como un hecho constituido, sino como un

¹⁷*Poesía* referente al “arte de componer poemas” parte desde la *techne* como “un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a los que se impone un *orden especial*, no por ideas, sino por un valor del tipo de *belleza*.” Esto es, un cierto tipo de orden con respecto al arte que se da a una cosa. Por otro lado, se reconoce lo creado o producido como *poiesis*. Al respecto José Ramón Alcántara expone: “Lo que hoy llamamos artista se relaciona más con el término *poiesis*, ya que se refiere a quien, además de dominar la técnica, posee también la facultad de ver en su mente una manera particular de relacionar objetos, reales o mentales, para construir una forma que exprese y comunique algo que trasciende la forma misma. Esa manera de establecer relaciones que normalmente no existen es lo que Aristóteles llama metáfora, de tal suerte que *poiesis* es el establecimiento formal de tales relaciones y quien es capaz de verlas y darles forma con el empleo de la *techne* es llamado *poeta*.” José Ramón Alcántara, *Teatralidad y cultura: Hacia una estética de la representación* (México: Universidad Iberoamericana, 2002), 15.

¹⁸ “El arte relacional no es el “renacimiento” de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental –la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte-” Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 53.

movimiento que se regenera y se reproduce en la misma interacción entre uno y otro.¹⁹ Al respecto el autor francés escribe:

Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas.²⁰

La obra artística vista desde esta perspectiva enmarca el lugar desde el cual comentaré la relación entre el espectador y el hecho teatral, para ello propongo las siguientes preguntas que auxiliarán en la profundización del estudio y la comprensión de los elementos que conforman el espacio de expectación: ¿Es la expectación inamovible? ¿Es posible la modificación del espacio de expectación desde la implementación del uso de recursos audiovisuales? ¿Para qué nos sirve estudiar esta relación entre el espectador y el hecho teatral si es una relación tan difuminada?

I.1 Proximidad sujeto-sujeto

En la *Deshumanización del arte*, Ortega y Gasset reflexiona que no es posible para los seres humanos comprender nada y que, por tanto, no puede existir algo si no se convierte primero en imagen, concepto o idea, es decir, si no deja de ser lo que es.²¹ De esta manera, lo que se percibe o, en otras palabras, lo que los cuerpos vivientes reciben con los sentidos, no son más

¹⁹ Bourriaud, *Estética*, 102-103.

²⁰ Bourriaud, *Estética*, 53-54.

²¹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (España: Gredos, 2002), 65.

que representaciones percibidas por la sensibilidad; de acuerdo con Kant, lo que puedo hacer objeto de mi experiencia llega a mi como fenómeno, o sea apariencia, que no es la cosa en sí, sino el modo en que los objetos afectan mi sensibilidad.²²

Es así como la distancia proporciona las condiciones para el conocimiento del entorno respecto a lo que se recibe con los sentidos, no obstante, aquello que llega y que puedo ubicar desde mis sentidos, no deja nunca de ser apariencia; son “fenómenos” en la medida en que no me son accesibles por completo, puesto que se ubican fuera del sujeto.²³

Siguiendo a Kant, *la sensación* es la forma en la que los objetos se presentan ante el ser, los cuales a su vez, se recogen por medio de los sentidos y de esta forma “esta capacidad (receptividad) de recibir sensaciones, es llamada *sensibilidad*”.²⁴ De manera tal que, aquellas sensaciones que van quedándose constituyen la experiencia (del latín *experientia*), definida como el hecho de presenciar o conocer.²⁵ Así, Kant enuncia que la conciencia está conformada por experiencias que, en adelante, sostendrán las próximas intuiciones del ser y, finalmente, proporcionarán cierto conocimiento de un fenómeno.

Con base en lo anterior, el cuerpo del ser humano forma parte de una inevitable relación con lo que llega a su sensibilidad y se encuentra limitado a ser reconocida por ésta, razón por la que ningún objeto puede estar en relación si no existe antes un sujeto que esté ahí para darle sentido. Dicho de otro modo, el conocimiento no puede surgir sino desde la relación que se tiene con lo que está o le es dado, lo cual dará paso a la *experiencia*.²⁶ Sin embargo, esta relación supone también el reconocimiento de sí mismo como imagen a partir del encuentro

²² Juan C. González García, *Diccionario de Filosofía* (España: Biblioteca EDAF, 2004), 191.

²³ González, *Diccionario*, 190.

²⁴ Immanuel Kant, *Crítica a la razón pura* (España: Taurus/Alfaguara, 2014), 78.

²⁵ María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Segunda edición (España: Gredos, 2002), 1255.

²⁶ Emmanuel Levinas, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, 43.

con otro ser humano, ya que lo que lo sitúa como sujeto es lo que está separado de él. En consecuencia, la consciencia al iluminar por medio de la experiencia al objeto le otorga al ser inevitablemente la contraparte como sujeto.²⁷ Al respecto, Emmanuel Levinas expone: “La toma de conciencia está motivada por la presencia de un tercero al lado del prójimo buscado; también el tercero es buscado y la relación entre el prójimo y el tercero no puede ser indiferente al yo que se acerca”.²⁸

De acuerdo con este autor, el *Otro* supone la proximidad con la alteridad, la entidad que se circunscribe en el «entre» de dos o más seres.²⁹ De igual forma, sostiene la «socialidad» como “el deseo de *Otro*” que, sin embargo, no podría manifestarse sin la intervención de la presencia, es decir, del sujeto.³⁰ Dicho de otro modo, sin la intervención del *Otro* no habría un sujeto ni posibilidad de objeto en relación.

En principio, en la distancia entre lo *Otro* y el «yo pienso», inaugurado en la conciencia del sujeto, se sucede una imposibilidad de captar la alteridad en su totalidad a partir de la cual, el lenguaje se origina. De modo que la relación del sujeto y el objeto se enmarcará mediante la fórmula significante-significado; sin embargo, en tanto que signo, será inaprensible “el verdadero ser de cada cosa”, incluyendo el propio. De este modo, de acuerdo con Ortega y Gasset, si “la vida de cada cosa es su ser”, se dirá que se puede vislumbrar un engranaje en donde el ser de cada cosa y, por tanto, el propio, no puede ser capturado, pero puede ser comprendido desde la multiplicidad de relaciones mutuas con la alteridad.³¹

²⁷ Raffles Ignacio López Garandela, “La experiencia estética en el espectador de arte” (tesis de licenciatura, UNAM, 2011), 20. [132.248.9.195/ptd2012/mayo/0680284/Index.html](https://doi.org/10.132248.9.195/ptd2012/mayo/0680284/Index.html) (Consultado el 5 de abril de 2017).

²⁸ Emmanuel Levinas, *De existencia al existente* (España: Arena libros, 2000), 55.

²⁹ Levinas, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, 72.

³⁰ Levinas, *El humanismo*, 55.

³¹ Todas las citas en este párrafo: Ortega y Gasset, *La deshumanización*, 76-77.

Lo anterior, es fundamental en el desarrollo del llamado “arte relacional” el cual hemos citado y al que recurriré a lo largo de este trabajo. Por ahora, es importante ubicar en las interacciones humanas un espacio que inaugura un campo de acción en la conformación de la expectativa, es decir, un espacio subjetivo en el cual se inscribirá un flujo de relaciones que resonarán en el espectador como un espacio que comparte y no que le es individual (obra).

¿Cómo se conforma entonces una relación entre sujeto y sujeto? Entiendo *sujeto* desde la raíz latina de *subjetivo* (*subhipoivus*) que ejecuta, que tiende hacia,³² como aquel ser que motiva la acción, cualquiera que ésta sea, entendiendo *acción* a partir de *acto* que, de acuerdo con su etimología *actus*, refiere al “hecho o efecto de hacer”.³³ ¿Qué *hacer* (acción) se motiva entre sujeto y sujeto para propiciar su relación?

En primera instancia, cuando se habla de sujeto y sujeto se debe valorar que la relación entre un “ellos”, es diferente a la que se pueda tener con cualquier otro elemento de la naturaleza, ya que, dadas las condiciones de la conciencia humana, aquello que de esta manera motiva la proximidad con la alteridad (lo *Otro*) en la relación entre sujeto y sujeto se detona una oscuridad aún más profunda que la imposibilidad de acceso *al ser de cada cosa*, pues implica el ser consciente frente a otro (“un cuerpo viviente delante de otro cuerpo viviente”).

En otras palabras, la complejidad del *Yo*, paradójicamente, se hace visible pero imposible de aprehender. En el encuentro con su semejante, la aproximación entre ambos seres se da desde la vulnerabilidad de un cuerpo frente al otro. Entendiendo que la vulnerabilidad “es más (o menos) que la pasividad que recibe una forma o un impacto [...] Aproximación que no se

³² Gómez, *Breve Diccionario*, 653.

³³ Gómez, *Breve Diccionario*, 28.

reduce ni a la representación del otro, ni a la consciencia de la proximidad”, como refiere Levinas.³⁴ De esta manera, no se puede ubicar un estado más sincero que el de la vulnerabilidad de un cuerpo que sostiene semejanza con otro, ya que no tiene palabra y no la necesita porque ésta le antecede. Es una manifestación en donde el contacto bien podría decirse anterior al lenguaje, pero participa como su propio punto de partida.³⁵

Con respecto a lo anterior José A. Sánchez reflexiona a partir de Lacan: “La consciencia no derivaría, como en la metáfora cartesiana, del sujeto que se reconoce viendo, sino más bien del sujeto que se reconoce visto” pues es desde la vulnerabilidad como cualidad sensitiva del ser que se concibe el sujeto como sujeto.³⁶

La subjetividad es así un posicionamiento desde un espacio-tiempo irremplazable del cual no se puede despojar el ser, es decir, el sujeto.³⁷ La subjetividad, al igual que la visión, no se produce como un acto concreto desde un solo lugar, sino que es un proceso alineado al punto de referencia que se elija.

Así, se abre un panorama que refleja un interés por el *Otro* que, por un lado no llegaría a ser explorado si se estuviese solo y, por otra parte, lleva a reconocer también el peso que supone la presencia de los espectadores para el fenómeno teatral como semejantes en una relación subjetiva.

³⁴ Levinas, *El humanismo*, 123-124.

³⁵ Levinas, *El humanismo*, 31-55.

³⁶ José A. Sánchez, *Arquitecturas de la mirada*, coord. Ana Buitrago (España: Universidad de Alcalá, 2009), 25.

³⁷ Andrea Romani López, “Subjetividad y Alteridad en Emmanuel Levinas y Jaques Lacan” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 27. (Consultada el 17 de febrero de 2018).

Esta proximidad (*Otro*) será tomada a partir de aquí como una guía para la comprensión del sentido de realidad en la conformación del espectador desde su estado subjetivo y ubicación material (lugar).

I.2 Proximidad sujeto-espacio

“Coexistir es convivir, vivir una cosa de la otra”,³⁸ dice Ortega y Gasset refiriéndose al espacio como medio de coexistencia. El espacio es una posibilidad de existencia que pone de manifiesto, la capacidad de un sistema de relaciones de ponerse en juego con la palabra “convivio”; sin embargo, este último término citado es problemático cuando se le asocia una condición moral o una suerte de “deber ser” de acuerdo con una sociedad.

El convivio es aquella cualidad que dispone un lugar material por sí solo, que trastoca y reformula el coexistir entre sistemas de relaciones humanas, las cuales son, en su mayoría, desconocidas, pero que, a su vez, necesitan ser consideradas en la medida de que nos proporcionan un sentido respecto a nuestra posición en el mundo. Para referirme a cómo y de qué manera nos insertamos en un espacio de expectación, comenzaré por definir este concepto a mayor detalle.

Cuando Jorge Dubatti escribe que la expectación en el arte se conforma desde “la conciencia, al menos relativa o intuitiva, de la naturaleza otra del ente poético”;³⁹ no se puede dejar de pensar en Aristóteles cuando menciona que “sin lo artificial no es posible lo artístico,”⁴⁰

³⁸ Ortega y Gasset, *La deshumanización*, 83.

³⁹ Jorge Dubatti, “Distancia ontológica y actividad humana consciente”, en *Principios de Filosofía del teatro* (México: Paso de gato, 2017), 36.

⁴⁰ Aristóteles, *Poética*. trad. Juan David García Bacca. (México: UNAM 2da ed., 2000), cap. 2.

aclarando que, con *artificial* se refiere a la composición en tanto *techne*, es decir algo no *natural*, algo que se produce.⁴¹ El reconocimiento del *ente otro* poético es, primero que nada, el entendimiento de una composición que se desvincula de lo natural es decir “no nacen poesías o poemas como nacen árboles u hombres.”⁴² De aquí, que Dubatti retome el prefijo *ex*, el cual valida un “salto ontológico” de descubrirse desde fuera. Se puede decir que la conciencia misma de cada ser es la que permite este reconocimiento de estar frente a algo no *natural*; en otras palabras, la capacidad de diferenciación se sostiene por nuestra necesidad humana de entendimiento o por la fuerza desconocida, quizá voluntad, que impulsa el ser a la vida.⁴³

En los estudios sobre la *Poética* que realiza García Bacca encuentro que “lo artístico opera por tanto, una más radical desvinculación óptica que lo artificial, porque lo artístico hace que una cosa quede reducida a su pura presentación sin ser realmente lo que parece y sin hacer lo que según su ser debiera. [...] Lo artístico desvincula aparición y realidad. Ser y verdad.” De esta manera se entiende artístico como: “pura presencia aparental subsistente, en que las cosas parecen ser y no son, ni obran según lo que son.”⁴⁴ Así, queda más claro que en esta diferencia entre lo natural y lo poético existe una separación dada por la conciencia y el

⁴¹ “Ser natural. Según Aristóteles, una cosa será ser natural cuando “tenga en sí misma el principio de movimiento”, sea ella misma causa de comenzar a moverse y pararse con un cierto movimiento [y] posea como innato un cierto ímpetu o impulso de transformarse”. García Bacca en *Introducción a la Poética*, XXII.

⁴² García Bacca, *Poética*, XXVI.

⁴³ En los estudios que hace García Bacca de la poética de Aristóteles describe: “El origen de la poesía reconoce dos causas naturales, aparte de las artificiales y artísticas que son las propias, a saber: la *imitación* y el aprendizaje: y por la facultad extraordinaria de imitación se diferencia de los demás animales, mientras que el aprendizaje, aunque sea placer propio y sabrosísimo a los filósofos, también, en su tanto, lo gustan los demás hombres.” García Bacca, *Poética*, LXXXIII.

⁴⁴ García Bacca, *Poética*, XXXIII-XXXIV.

entendimiento poético,⁴⁵ fenómeno que se revela a partir de la *verosimilitud*. Aristóteles refiere en la *Poética*:

“Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble; y no se han de componer argumentos o tramas con partes inexplicables o inexplicadas; que no tengan, por el contrario, ninguna inexplicable o inexplicada, a no ser que caiga fuera de la trama.”⁴⁶

El reconocimiento del ente poético es en parte la conciencia de lo *Otro*, así que, para el proceso de reconocimiento se necesitan condiciones específicas y que la verosimilitud proporcione un modo particular de correspondencia. El concepto anterior no se debe confundir con la veracidad, ni con la verdad *per se*, debido a que, “verosimilitud” responde al oficio del poeta, el cual, para poder hacer ver la “presencia de lo artístico”, debe sobrepasar de alguna manera el empleo de la *tecnhe*.⁴⁷ De esta forma, la verosimilitud propone un camino de apertura al sentido, un puente de coherencia diferente al de la veracidad, pues mientras que ésta supone el compromiso del enunciante, la primera se ancla y se significa en lo creado y no por el contrario, en lo dado.

Y así puede suceder que lo posible convenza a la razón, y resulte increíble para el sentimiento y que, por el contrario, algunas cosas parezcan imposibles al entendimiento y que, con todo, resulten creíbles a ciertos afectos. Esta disyunción y separación entre *posible-imposible*, *creíble-increíble* –de modo que, contra las racionales exigencias, no vayan necesariamente unidos posible y creíble, imposible

⁴⁵ “El entendimiento poético o artífice opera una desvinculación en el natural complejo de las causas material y formal, porque separa, por las abstracciones, la forma, y le da el estado de la idea; separa pues, de cierta manera causa material y formal, siendo por tanto, las ideas en cuanto tales, invenciones y productos artificiales del hombre. De ahí que el entendimiento productor de tales efectos se llame entendimiento poético [...]” García Bacca, *Poética*, XXIX.

⁴⁶ García Bacca, *Poética*, 41.

⁴⁷ José Ramón Alcántara, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación* (México: Universidad iberoamericana, 2002), 15.

e increíble-, son los que aprovecha el sentimiento, puesto en plan de evadirse de lo real y de lo racional, para hacerse con un término medio, o dominio neutral frente a ontología, metafísica, lógica, ciencias [...] Lo verosímil se define por tanto en relación a los sentimientos purificados estéticamente, purgados de terror y conmiseración; es decir: libertados del peso de lo real.⁴⁸

Retomando la distancia de expectación a la cual se refiere Dubatti, se aclara la pertinencia del espacio material e inmaterial desde el cual se ubican los espectadores, por lo que, al hablar de la conformación del espacio de expectación, se deben considerar ciertos elementos que propician una *distancia expectatorial* particular, específica e irrepetible en cada hecho teatral, es decir, una distancia de reconocimiento que no se puede medir de manera lineal o con alguna metodología científica, sino que reclama ser considerada desde otra perspectiva de estudio. Cabe aclarar que el propósito de este trabajo no es adentrarme en la naturaleza de esta distancia, sin embargo es necesario exponerla, de manera tal que encamine a la comprensión de la incidencia de ciertos elementos presentes como el dispositivo escénico y los recursos creativos elegidos (por ejemplo archivos y documentos) que, finalmente, modifican el espacio de expectación y el habitar del espectador.

Esencialmente, concibo al espacio desde Kant en su *Crítica a la Razón Pura* en donde señala que: “El espacio es, pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación a priori en la que se basan necesariamente los fenómenos externos”,⁴⁹ los cuales no pueden determinar el espacio, no tienen la capacidad de concebir en nosotros aquella intuición que posibilita nuestro

⁴⁸ García Bacca, *Poética*, LXIII.

⁴⁹ Immanuel Kant, *Crítica a la Razón Pura* (España: Taurus/Alfaguara, 2014), 68.

conocimiento, sin embargo, las relaciones que se suceden entre los fenómenos sí repercuten en nuestra sensibilidad, ¿De qué manera?

El espacio, como la erosión en un desierto, distribuye su relieve a partir de otras capas que se han quedado debajo. La vulnerabilidad, mencionada anteriormente, propicia la interacción directa o indirecta de los individuos desde esta exposición corpórea que decanta en la *socialidad*. De esta manera, puedo referir que dentro de la noción de espacio se encuentra el lugar (del latín *logar*) como una posibilidad de ocupación.⁵⁰ En palabras de Kant, el espacio surge al limitarlo, más siempre es uno solo.⁵¹

Un lugar es un espacio material que asume una causa abierta a la ubicación. En esta especificidad, de acuerdo a Nicolas Bourriaud, los espacios están en constante cambio y, por tanto, en constante reconfiguración, porque es desde las interacciones humanas que estos lugares adquieren una cierta significación en tanto se transitan y se habitan.⁵² Por tanto, la conformación del espacio de expectación, no niega las posibilidades e implicaciones en los modos de habitar y, por tanto, de relacionarse.⁵³ Ejemplo de ello puede ser observado en el teatro de calle (como espacio abierto) o en el foro (como espacio cerrado). Ambos sugieren prácticas escénicas y, sin embargo, resultan en diferentes espacios de expectación.

Con base en lo anterior, percibo el término expectación como un *en-medio* resultante entre el espectador y la obra dentro de un espacio-tiempo particular. Partiendo de su raíz

⁵⁰ Gómez de Silva, *Breve Diccionario*, 423.

⁵¹ Kant, *Crítica a la Razón*, 82.

⁵² Juan Pedro Enrile Arrate, “Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 119. <https://eprints.ucm.es/39984/1/T37977.pdf> (Consultada el 3 de noviembre de 2018).

⁵³ “Los objetos y las instituciones, los horarios y las obras, son a la vez el resultado de las relaciones humanas –ya que concretan el trabajo social- y de los productores de relaciones, ya que, a cambio organizan modas para las relaciones sociales y regulan los encuentros humanos”. Bourriaud, *Estética Relacional*, 57.

etimológica, del latín *expectationem*, encontramos que la expectación se suscita en un sujeto como una posibilidad de relacionarse con expectativa es decir, “a la espera con algo”,⁵⁴ sin embargo, no se puede esperar nada sin haber determinado antes la posibilidad de que “algo” pueda suceder, de forma que, la expectación antepone un inicio consciente de permisividad a la afectación resultante dentro de las posibilidades puestas en el estado de expectativa. En otras palabras, es una relación con entrada y salida voluntarias.⁵⁵

Algunos estudios estéticos sugieren que: “La experiencia artística se basa en la cooperación de la percepción sensible, el sentimiento, la voluntad y el pensamiento sobre la base de una disponibilidad elevada frente a la realidad.”⁵⁶ Lo anterior ciertamente parece enajenar lo que se entiende por experiencia y la hace ver lejana porque es “artística” y, como tal, deriva en una connotación de inaccesibilidad. A pesar de ello, la expectación a la cual hago referencia, comparte con esta definición “la cooperación de la percepción sensible”, pero al contrario de ella, no para motivar una “disponibilidad elevada”, sino porque la relación que establece un sujeto con el arte, lo sitúa en una posibilidad abierta de un movimiento en retorno, proporcionada por el mismo sujeto pero motivado por la obra.⁵⁷ De este modo, interesa a esta investigación la expectación no como un estado resultante, sino como un elemento en potencia que puede establecer una relación más allá del mero goce estético, la cual se encuentra en constante cambio y, por tanto, está predispuesta a ser afectada por la misma realidad.

⁵⁴ Gómez de Silva, *Breve Diccionario*, 290.

⁵⁵ Cabe resaltar que el estudio del espectador es un hecho que ha tomado mayor importancia para los estudios teatrales desde mediados del siglo pasado, cuando la atención ha pasado de la escena únicamente a la interacción con los espectadores.

⁵⁶ Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter, coords., trad. Daniel Gamper y Begonya Saez, *Diccionario de Estética* (España: Crítica, 1998), 58.

⁵⁷ Levinas, *El humanismo*, 50.

Considero entonces, al sujeto y al *Otro* leviniano, como una analogía de la expectación, pues mientras el sujeto es motivado por el *Otro*, la expectación es motivadora de la conformación del espectador, lo que puede ser visto desde un marco aristotélico en donde el movimiento o cambio, es el tránsito de la potencia al acto como se plasma en las líneas del estagirita: “La potencia primera [acción] no es potente sino porque puede obrar. En este sentido es en el que yo he llamado constructor al que puede construir, dotado de vista al que puede ver, visible aquello que puede ser visto”.⁵⁸

Por tanto, se puede decir que la potencia primera (el espectador) al transitar hacia al acto (la expectación), obra.⁵⁹ Así, el espectador es quien puede ejercer la capacidad de espiar, deduciendo que, quien da sentido a la significación de espectador no es su definición en sí, sino que es resultado del acto de la expectación, en concreto, la expectación hace al espectador.

Partiendo de lo anterior, se comprende con mayor claridad que el espacio de expectación implica un espacio sensible de reunión, derivado una vez que la humanidad se instaura en sociedad desde la relación entre sujetos donde se conforman encuentros.⁶⁰ Enfatizo el encuentro en palabras de Bourriaud, que es, por definición, un intercambio que favorece “modos de accionar”.⁶¹ Muestra de ello es, por un lado, la delimitación del espacio físico

⁵⁸ Aristóteles, *Metafísica* (España: Gredos, 1994), 381.

⁵⁹ Aristóteles señala al respecto: “Y es que lo que es en acto se genera siempre de lo que es en potencia por la acción de algo que es en acto, por ejemplo, un hombre por la acción de un hombre, un músico por la acción de un músico, habiendo siempre algo que produce el inicio del movimiento. Y lo que produce el movimiento está ya en acto. En las exposiciones relativas a la entidad quedó dicho, por lo demás, que todo lo que llega a ser, llega a ser algo, a partir de algo y por la acción de algo, y que esto último es de la misma especie que aquello. Por lo cual es manifiestamente imposible que alguien sea constructor sin haber construido nada, o citarista sin haber tocado en absoluto la cítara.” Aristóteles, *Metafísica*, 382.

⁶⁰ “La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones...” Bourriaud, *Estética Relacional*, 23-24.

⁶¹ Bourriaud, *Estética Relacional*, 12.

teatral y, por otro, del espacio teatral como fenómeno, es decir, como relación sensible a los otros.

Es desde la reunión que se abre un espacio de expectación, a partir de un lugar material supuesto de coexistencia entre espectadores. Una reunión que se manifiesta desde la *socialidad* en el espacio erosionado al cual aludía Levinas como *Deseo de Otro* donde explica: “El Deseo de Otro –la socialidad– nace en un ser al que no le falta nada o, más exactamente nace más allá de todo lo que puede faltarle o satisfacerle [...] El Deseo del Otro que vivimos en la más trivial experiencia social es el movimiento fundamental, la pura transportación, la orientación absoluta, el sentido”.⁶²

Lo anterior es una antesala a la proximidad que, como resultado, suscita en el sujeto la incorporación a los demás, que lo posiciona como ser social. Y es bajo este estatuto, dentro de una sociedad, que el sujeto adquiere otra dimensión, en la cual debe cumplir ciertos valores morales que lo ubican como persona dentro de una comunidad que es anterior a él. Esto arroja luz con respecto al hecho de que las posibilidades de relación se configuran desde un lugar determinado, a partir de la organización geográfica y política de los cuerpos, pero también desde ciertos elementos específicos de cada época. Ahora bien, es preciso preguntar: ¿Cómo seguir pensándonos desde una única manera de interrelacionarnos socialmente, teniendo en cuenta las múltiples variables espacio -temporales? ¿Cómo atender a tan diversas formas de convivencia con respecto al fenómeno teatral?

⁶² Levinas, *El humanismo*, 55-56.

I.3 El espectador teatral desde adentro

Para entender desde qué punto se articulará el concepto de espectador teatral, definiré en primera instancia los términos “mirar” y “mirada” con relación a la expectación. José A. Sánchez menciona que: “El acto de visión no se produce en el globo ocular, no es un acto concreto, sino un proceso de pensamiento; el sujeto ve sólo cuando piensa que ve: el ojo que mira se convierte en ojo mirado y la visión se transforma en un verse ver”.⁶³

Si la mirada, como he referido, es un proceso de pensamiento es porque el ojo está acoplado al cuerpo, es decir, la visión se apoya en el ojo, así como los demás sentidos se apoyan en ciertos órganos. Por tanto, los sentidos nunca se desvinculan unos de los otros debido a su condición de estar encarnados;⁶⁴ mirar no necesariamente implica el uso de un solo sentido ya que, como proceso del pensamiento, intervienen otros mecanismos de la experiencia. Es por ello por lo que me referiré a la mirada como la integración de toda la sensibilidad puesta en juego, un proceso de pensamiento capaz de erigir un sentido a partir de la relación con lo que está. Se trata de valorar la mirada como una apertura para encaminar un posible acoplamiento hacia el entendimiento de lo que se presenta.

Considero así, que la mirada tiene diferentes dimensiones pues está supeditada al acomodo de ciertos elementos que, finalmente, formarán parte del proceso de pensamiento. La construcción del sentido se instaura desde lo que miramos y lo que nos mira, y esto último puede no tener necesariamente ojos, puede simplemente estar presente sin que nosotros lo veamos, es decir, como un espectro. Un ejemplo de lo anterior lo encuentro en el Dios

⁶³ José A. Sánchez, “Mirar y ser mirado,” en *Arquitecturas de la mirada* (España: Universidad de Alcalá, 2009), 16.

⁶⁴ Levinas, *El humanismo del otro hombre*, 27.

cristiano pues, ¿No sucede acaso que el ser consciente de la *mirada* de un Dios todopoderoso, y saberlo a su vez omnipotente, hace actuar a sus fieles de tal o cual manera, en la medida en que se le hace existir mediante la fe? El Dios cristiano convierte a sus fieles en el objeto de su mirada, que es por sí misma externa a ellos, de modo que, al sentirse observados, cambian su experiencia con respecto al mundo, pues suponen ya que no están solos.

Lo mismo ocurre en el teatro, la manera en cómo se instaura la obra, en cuanto a la relación, erige el proceso de pensamiento que configurará el sentido, de tal manera que, el rompimiento de la cuarta pared puso en evidencia la confrontación del ser que es mirado por aquello que le miraba. Esta ampliación en la relación entre la escena y el espectador construye otra mirada, una que se expone ante las demás. En consecuencia, la sensación de ser vistos produce otra dinámica de expectación.

Basándome en lo anterior, considero necesario ampliar nuestra forma de concebir al espectador teatral. El modo de acercarnos a él no debe partir necesariamente de un sólo significado, pues las especificidades de las prácticas exigen del lenguaje, casi siempre, nuevas consideraciones de enunciación. La problematización del concepto de espectador parte de su raíz latina *spectare* (mirar), palabra derivada de espectáculo (*spectaculum*), es decir, “lo que se ofrece a la mirada”. Por tanto, para que exista un espectador, del latín *spectator* (quien asiste a un espectáculo), debe haber antes un *spectaculum* “que ofrece, que da a la mirada”. Así, el concepto es susceptible a relacionarse con todo aquello que implique la mirada, razón por la cual “espectador” no discrimina su relación directa con “espectáculo”, pues parte, reitero, desde “lo que se da a la mirada”.⁶⁵

⁶⁵ Gómez de Silva, *Breve diccionario*, s. v. “espectáculo” y “espectador”.

No obstante, en el contexto del estudio del fenómeno teatral, esto conlleva un problema cuando el concepto “espectador” parece estar encapsulado en una estrecha significación que nos lleva a limitar al espectador de teatro, erróneamente, como un elemento pasivo-contemplativo. Como ya lo criticaba Rancière en *El espectador emancipado*: “se desprecia al espectador porque [en apariencia] no hace nada, mientras los actores en escena –o los trabajadores afuera– están haciendo algo con sus cuerpos.”⁶⁶ Sin embargo, queda claro que la contemplación no es una acción pasiva, por el contrario, el establecimiento de la relación con lo que se mira es lo que reformula la presencia del espectador.

Tengo en cuenta que el espectador como cuerpo en relación *con*, no siempre recae en el arte.⁶⁷ Muchas veces se inserta en otro tipo de relaciones que se ofrecen también al mirar (*specere*); espectáculos diversos como un concierto, un partido de fútbol, una fiesta, un mitin, entre otros, son fenómenos que contribuyen a la multiplicidad de teatralidades dentro del mismo fenómeno teatral, en la cual podemos observar también una diversidad de espectadores. En consecuencia, no se puede negar la existencia de diferentes *entres* y múltiples dimensiones de expectación.

La conformación del espectador implica siempre un cambio de significación a lo largo de la historia, la cual está ligada íntimamente al concepto de teatro en una u otra época. Ejemplo de ello se encuentra en el romanticismo alemán, donde el teatro asociado a la idea de comunidad basada en una revolución estética constituyó a los espectadores como cuerpos en acción. Un público insertado en la comunión contribuía, pues, como refiere Rancière, a “la

⁶⁶ Jaques Rancière, “El espectador emancipado”, en *Arquitecturas de la mirada*. (España: Universidad de Alcalá, 2009), 198.

⁶⁷ López Gandarela, “La Experiencia”, 8-10.

idea de una revolución que cambiaría no sólo las leyes y las instituciones sino las formas sensibles de la experiencia”.⁶⁸

En resumen, se puede decir que nuestra forma de mirar no está dada al azar, pues la disposición de los cuerpos espectadores como se ha estudiado enfatiza una dependencia al tiempo y al espacio desde el cual se posibilita la expectación.

I.4 ¿Quién dirige nuestra mirada?

Al hablar de *mirar* no me refiero exclusivamente a uno sólo de los sentidos “la visión”. No se puede negar la tradición que las instituciones han fundado en la configuración del sentido de realidad y, por consiguiente, en el modo de relacionarse con este verbo/acción desde una apropiación material-cientificista.⁶⁹ Cuando Marina Garcés se pregunta “¿Cómo sustraernos al imperio del ojo? ¿Cómo desarticular la jerarquía que ha puesto a la visión en la cima de nuestros sentidos y la han convertido en matriz de nuestra concepción de la verdad?”,⁷⁰ se pregunta de alguna manera por el peso que implica esta constitución de valores hegemónicos que definen la realidad y que, en su apropiación, articulan las acciones culturales y los modos en que éstas se revelan, entre ellas, el teatro.

Es posible entonces analizar que todos los objetos culturales dependerán de la incorporación espaciotemporal en donde esté inserta tal o cual comunidad, logrando que la proximidad que

⁶⁸ Jaques Rancière, “El espectador emancipado” en *Arquitecturas de la mirada* (España: Universidad de Alcalá, 2009), 192-193.

⁶⁹ En un contexto de modernidad, al acceso del conocimiento, se le ha dado más importancia a partir de vías como los llamados métodos de observación, derivados del impulso por la objetividad científica.

⁷⁰ Marina Garcés, “Visión periférica. Ojos para un mundo común” en *Arquitecturas de la mirada* (España: Universidad de Alcalá, 2009), 77.

motiva la *socialidad* se erija en cultura.⁷¹ Al respecto Levinas señala que: “La acción cultural no expresa un pensar previo sino al ser, encarnada, ya pertenece. La significación no puede inventariarse en la interioridad de un pensar. El pensar mismo se inserta en la cultura a través del gesto verbal del cuerpo que lo precede y lo supera”.⁷² Así, concluyo que la acción cultural es la distancia que, redirigida hacia lo *Otro*, revela una condición dada por la disposición a la *socialidad*, la cual no sólo nos hace responsables de las acciones culturales realizadas, sino además de cómo éstas se direccionan, ya sea que tengan un fin específico o no.

De este modo, como el resto del arte, el teatro es un constructo social que, instalado bajo un marco cultural legitimado, contribuye a la potencia cultural de un lugar. Al respecto, retomo lo que José A. Sánchez refiere como teatro:

En cuanto medio de producción simbólica, el teatro es un acto social que se define por la acotación de un tiempo durante el cual un grupo de personas presencia la actuación de otro grupo que propone al segundo un discurso formalizado y que implica la transformación de los integrantes del primer grupo en agentes de una situación que responde a leyes, normas o códigos diversos a los de la actividad cotidiana y crea un ámbito de realidad momentáneamente diferenciado.⁷³

Desde esta perspectiva, el fenómeno teatral se revela como una mediación entre la sociedad y el ser desde su cualidad como acción cultural, razón por la cual su significación siempre será ajustada de acuerdo con su tiempo y lugar. Así, esta interacción con la acción cultural da cabida al reconocimiento de las diversas teatralidades que conforman el fenómeno teatral.

⁷¹ Levinas, *El humanismo*, 30.

⁷² Levinas, *El humanismo*, 31.

⁷³ José A. Sánchez, *El teatro en el campo expandido* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008). <https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigar/publicacions/teatro-campo-expandido> (Consultado el 16 de octubre de 2019).

Por tanto, es importante distinguir que la configuración del espacio de expectación se introduce desde esta variabilidad, puesto que, a diferencia de otras artes, el teatro se suscita en una circunstancia compartida entre proximidades que se interesan por el beneficio de un tercero; es decir, lo que Jean-Frédéric Chevallier refiere como “el beneficio del sentido”.⁷⁴

Dicho lo anterior, hago notar que la forma de lo sensible como material artístico de creación derivará en relaciones afectivas y efectivas que finalmente erigirán el *sentido* en el espectador. Ya lo declaraba Henri Matisse cuando escribía que los sentidos: “tienen en cada época un grado de desarrollo que no es producto del ambiente circundante, sino de un momento de la civilización. Nacemos con la sensibilidad propia de un periodo histórico determinado”.⁷⁵

Ahora es posible preguntar con mayor exactitud ¿Quién decide la expectación del espectador? ¿Es la propuesta escénica la que se encarga de moldear la expectación o, por el contrario, ésta comienza antes?

⁷⁴ “Cuando siente que tiene sentido estar aquí y ahora viendo, escuchando o leyendo tal o cual obra, en ese preciso momento, el espectador da sentido a su estar [...] Dar sentido se vuelve deseo de habitar la apertura siempre más radical de lo real. Aquí dar sentido se vuelve propiamente pensamiento”. Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”. *Bdigital, Universidad Nacional de Colombia*, 13, núm. 1 (2011). <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/23648/38902> (Consultado el 5 de febrero de 2017).

⁷⁵ Henri Matisse, citado en *Materialismo filosófico y realismo artístico Jean Paul Sartre, Roger Garaudy y otros* (Argentina: Ed. Godot, 2012), 14.

I.5 Dispositivo escénico

A lo largo de la historia, el fenómeno teatral como acto social deviene en una convención voluntaria, es decir, de acuerdos que disponen a los sujetos al encuentro desde la delimitación física del recinto teatral o lugar de acontecimiento (abierto o cerrado), el establecimiento de un tiempo de inicio y un posible tiempo final, así como la distribución voluntaria que suscita la reunión. Circunstancias que, si bien parecen no cambiar a lo largo del tiempo, sí difieren respecto a la apropiación de aquellos elementos que conforman en sí un dispositivo.

De acuerdo con Foucault, un dispositivo es una estrategia que ejerce una función dominante, en donde existe una relación evidente entre saber y poder.⁷⁶ Estas “relaciones de fuerza” se utilizan para direccionar, ya que como observa Giorgio Agamben en *¿Qué es un dispositivo?*, éste tiene la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”.⁷⁷ Bajo todo este cúmulo de verbos es que se identifican las relaciones de fuerza en la medida en que estructuran, delimitan y organizan los comportamientos.

De acuerdo con el Diccionario de Autoridades, dispositivo, es lo que dispone, prepara, o pone en estado cualquier cosa.⁷⁸ Agamben, con relación al alemán *stellen*, expone la correspondencia a la raíz latina *ponere*, de la cual se circunscribe *dis-positio*, *disponere*.⁷⁹

⁷⁶ Foucault, *Vigilar*, 217.

⁷⁷ Giorgio Agamben, trad. Roberto J. Fuentes, “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, núm. 73 (2011), 257. <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103> (Consultado el 20 de marzo de 2018).

⁷⁸ Diccionario de autoridades., s. v. “dispositivo”.

⁷⁹ Agamben, “¿Qué es un dispositivo?”, 256.

Ejemplos de dispositivos son: instituciones como la escuela, las bibliotecas, la familia, las leyes, las cárceles, los hospitales y, en efecto, el teatro. La importancia de establecer al teatro como dispositivo me permite estudiarlo desde su capacidad de “modelar, controlar, asegurar gestos y conductas”. De alguna manera, esto expone la responsabilidad y la increíble capacidad del teatro, en tanto institución, en la conformación de una parte de la sensibilidad colectiva de una sociedad.⁸⁰

Lo anterior, muestra que dentro del espectro teatral se instalan varios dispositivos que buscan siempre un fin; es decir, podemos hablar de un dispositivo teatral, escenográfico o escénico. Este último desplegaría una estrategia, partiendo decididamente de su raíz *scenicus*, que separa de antemano el espacio entre los espectadores y el escenario.⁸¹ Esta separación física es también el establecimiento de condiciones que favorecen las dinámicas expectatoriales, es decir, la manera en la que el espectador es llevado a formar parte del acto teatral, “de la cotidianidad a la extra-cotidianidad”.⁸² En suma, la especificidad del concepto dispositivo escénico ayuda a analizar su funcionamiento respecto a la disposición que las estrategias proporcionan a los espectadores, lo cual, finalmente, contribuye a observar con mayor detenimiento que la expectación no está, del todo, dada al azar.

A partir de esta función del teatro como dispositivo se pueden reconocer los acuerdos y comportamientos históricamente aprendidos que se realizan dentro un recinto teatral. Existe

⁸⁰ “cualquier teatralidad es un dispositivo, en tanto ordena la realidad para su representación”. Juan Pedro Enrile Arrate, “Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 124. <https://eprints.ucm.es/39984/1/T37977.pdf> (Consultado el 3 de noviembre de 2018).

⁸¹ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro* (España: Paidós, 1998), 164.

⁸² En un estudio más extenso, Jorge Dubatti indica esta separación como abducción poética en donde “El espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio o la poiesis [...] el espectador puede ser “tomado”, incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación [...]” Jorge Dubatti, *Principios de Filosofía del teatro* (México: Paso de Gato, 2017), 37.

una serie de acciones que los espectadores se disponen a seguir, casi siempre, una vez instalados en el recinto teatral (permanecer sentados durante el acto, no hablar con otros espectadores mientras éste se lleva a cabo, guardar silencio, retirarse del recinto una vez se haya dado fin, entre otros).⁸³ En general, estos comportamientos son atribuidos a un teatro institucional o lo que comúnmente conocemos como teatro comercial, en donde se retoman ciertos estatutos como una única forma de creación teatral.

Sin embargo, como me ha enseñado la historia, esto no ha sido siempre así. Si definimos la teatralidad como “la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política”, se dirá que la organización de la mirada del otro está supeditada a las condiciones espaciotemporales de una sociedad.⁸⁴ De acuerdo con ello, el dispositivo da contorno a esta capacidad antes de llevar a cabo la acción.

Por tanto, no es un dispositivo el que transita y se ajusta al tiempo, sino que éste es el que concibe las pautas en las cuales se va a inscribir el fenómeno teatral, dado que establece una manera de acercamiento y disposición entre el espectador y el fenómeno. Así, las estrategias y dinámicas de montaje dotan al dispositivo escénico de vida, pues a partir de su conjunto es que éste encuentra su materia prima para direccionar y asegurar parte de la experiencia.

En conclusión, la relación entre el espectador y el dispositivo funda interacciones que dependen del lenguaje previamente supuesto y promovido. Es decir, *dis-pone* y a su vez propone una manera específica de acceder al fenómeno teatral, condicionando el acontecimiento teatral y finalmente el reconocimiento de éste.

⁸³ Enrile Arrate, “Teatro relacional”, 126.

⁸⁴ Jorge Dubatti, *Teatro-matriz, teatro liminal nuevas perspectivas en filosofía del teatro* (México: Paso de gato, 2017), 6.

CAPITULO I I

LA TÉCNICA DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA DE APERTURA A LA FICCIÓN

“El público, que toma la mentira por verdad, tiene el sentido de la verdad, y reacciona siempre positivamente cuando la verdad se le manifiesta. Sin embargo, no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si a la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana nunca dejará de hacerlo.”⁸⁵

Antonin Artaud

Aproximarse a las diversas teatralidades que engloba el fenómeno teatral, es aproximarse a la poesía, a la ficción.⁸⁶ Un lugar en el que se encuentran lo natural y lo no-natural (artificio) en el sentido aristotélico, a favor de la mirada espectadora, de una configuración que aspira a revelar otra posible realidad o acomodo de las cosas; por ello, sería absurdo analizar el teatro sin tener en cuenta su esencia *poiética* como cualidad de enunciación.⁸⁷

Se puede entender que, a pesar de que en la historia de la humanidad se haya atravesado por diversas crisis y cataclismos, el teatro nunca ha muerto, ni lo hará, porque lo que revelan los procedimientos teatrales y el arte en general, incumbe al alma humana, a ese enigma siempre oculto y deseado, “a lo que llamamos vida”.

⁸⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (España: Edhasa, 2011), 102.

⁸⁶ Me refiero a ficción como un proceso que “forja” en la realidad otra manera de situar los fenómenos. Es decir, “un proceso de estructuración y composición del material simbólico con el que se representa y se construye la realidad”. José A. Sánchez, *Ética y representación* (México: Paso de gato, 2016), 179-180.

⁸⁷ “Esa manera de establecer relaciones que normalmente no existen es lo que Aristóteles llama metáfora, de tal suerte que *poiesis* es el establecimiento formal de tales relaciones y quien es capaz de verlas y darles forma con el empleo de la *techne* es llamado *poeta*.” José Ramón Alcántara. *Teatralidad y cultura: Hacia una estética de la representación* (México: Universidad Iberoamericana, 2002), 16.

Cuando Ileana Diéguez habla de una *crisis representacional* se refiere a una marcada disolución histórica entre representantes y representados en todos los niveles,⁸⁸ es decir, al ya no haber correspondencia entre representados y representantes, puesto que esta última figura se impone, la crisis aparece y decanta en una suerte de búsqueda por lo real; en estas circunstancias dentro de los estudios teatrales se pueden reconocer propuestas escénicas que buscan confrontar ciertas realidades legitimadas, de manera que se superponen los límites mismos de lo real, para poder notar la gran heterogeneidad de realidades existentes.

Así, se aprecian variadas propuestas en donde persiste una necesidad de apropiarse de lo real como estrategia para confrontar esta realidad, de tal forma que se puede observar la implementación de recursos documentales en diferentes grados,⁸⁹ lo que implica también una diversidad de poéticas. Debido a ello, surgen formas que se identifican comúnmente como teatro documental, es decir, teatralidades que, para configurar su discurso y poética, implementan la *técnica documental* como herramienta clave en su creación; sin embargo, es importante recalcar que en su especificidad confluye la manera y el grado en el cual se inserta el uso de esta técnica en su contexto, por lo que se puede referir al *teatro testimonial*, *teatro autobiográfico*, *docu-drama*, *docu-ficción*, *teatro documental*, *teatro de no-ficción*, y *biodrama* como búsquedas singulares que ponen de manifiesto la potencia de lo real como vínculo con lo poético.

⁸⁸ Ileana Diéguez, “De malestares teatrales y vacíos representacionales: El teatro trascendido”, en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*. Cornago, Óscar, coord. (España: Iberoamericana, 2015), 243-247.

⁸⁹ Con recursos documentales, me refiero a todo aquel material que contenga en sí mismo una carga de legitimidad dada por el *archivo* (histórico, institucional, personal, etc.), Así como también a los testimonios o situaciones que funcionan como elementos de prueba de un acto o hecho en concreto.

Para efectos de esta investigación, aludiré el término *documental ficcionado* para referirme a una teatralidad orientada desde la técnica documental, que pone en el centro al testimonio, pero que tiene desde su creación una estructura ficcional. Se trata de una teatralidad que no está al servicio de lo documental sino al de la ficción. Retomo la técnica documental como una herramienta que al ser empleada dentro de una propuesta escénica con un carácter ficcional, contribuye a la posibilidad de convertir al espectador en espectador-testigo del testimonio presentado.

El concepto de *documental ficcionado* parte de la especificidad de la pieza *Tijuana* de la cual trataré en el siguiente capítulo, esto es, una “pieza ficcional atravesada por la técnica documental”.⁹⁰

Inicialmente, es necesario tomar en cuenta la relación que se tiene con la técnica documental en estas últimas décadas como aproximación a lo real y el contraste que genera cuando se presenta lo ficcional.

II.1 La técnica documental como aproximación con lo real

“¿Cómo sé que no estoy soñando? ¿Cómo sé que estoy despierta?” Esas eran preguntas que me hacía de pequeña cuando tenía una pesadilla y despertaba asustada. Para asegurarme de que estaba despierta y no soñando, prendía la televisión y buscaba el canal de noticias, porque eso me decía que ya estaba en la realidad y que no tenía nada de que temer. Ver las noticias en la televisión era mi referente de estar despierta. Me tranquilizaba la sincronidad de mi

⁹⁰ José Antonio Sánchez *Dixit*.

tiempo con el tiempo de las noticias, es decir, se hablaba del tráfico por la mañana, del clima, de los accidentes de aquellas horas y ello me aseguraba que sí, que estaba despierta, porque al ver por mi ventana, amanecía.

La aplicación de la técnica documental contiene la esencia de sabernos en esta vida y no en otra; entendiendo por técnica un modo de accionar que, más allá de transformar el entorno, *desoculta* y dispone el obrar del ser,⁹¹ por esta razón, todo aquello derivado de una u otra técnica, impacta en la conformación de las relaciones en general, del espacio y, por tanto, de la cultura. En este sentido, la técnica documental viene a reconocer la aplicación de los elementos que parten de lo documental para un fin específico.

El término “documental” procede del latín *documentum*, que a su vez deriva de *docere* (enseñar, mostrar),⁹² sin embargo, esto es sólo la superficie que lo documental, en tanto género literario, ha llegado a construir respecto a la asociación que comúnmente se le da con lo *real*. Si observamos con atención, la actual definición occidental de la palabra *documento* sugiere los siguientes significados:

1. Diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos.
2. m. Escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo.
3. m. Cosa que sirve para testimoniar un hecho o informar de él, especialmente del pasado. Un resto de vasija puede ser un documento arqueológico.

⁹¹ Cesar Alberto Pineda, “Pensar en la época digital: La cuestión de la técnica en Martin Heidegger” (Tesis de maestría, UNAM, 2016), 27.

⁹² Diccionario de Autoridades, ed., s. v. “documental”

4. m. desus. Instrucción que se da a alguien como aviso y consejo en cualquier materia.⁹³

Entre estas definiciones es posible distinguir que el documento adquiere su valor por la constatación que le otorga a un hecho, cualquiera que éste sea. Partiendo de Jaques Derrida, se puede decir que aquella posibilidad procede del archivo que (“a la vez instituyente y conservador”) tiene el poder de consignar.⁹⁴ Tal como explica el autor en *Mal de archivo*, la consigna es también el principio *arcóntico* del archivo, es decir, de su mandato:

...en cierto modo el vocablo remite, razones tenemos para creerlo, al *arkhé* en el sentido físico, histórico u ontológico, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea al comienzo. Pero aún más, y antes aún, “archivo” remite al *arkhé* en el sentido nomológico, al *arkhé* del mandato. [...] su solo sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese lugar que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes.⁹⁵

De esta manera, un archivo, a la vez que consigna asegura su lugar y confinamiento respecto a la ley. El documento viene entonces, a ser parte del archivo, es decir, no se sustrae de la articulación de la consigna del mismo archivo o, en otras palabras, no se aleja de la intrínseca

⁹³ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, ed., s. v. “documento”

⁹⁴ Jaques Derrida, *Mal de archivo* (México: Historia y Grafía, 2012), 15.

⁹⁵ Derrida, *Mal de archivo*, 10.

relación con la ley, con el fundamento que lo soporta.⁹⁶ En consecuencia, se identifica al documento desde cualquier medio o soporte de inscripción, es decir, desde cualquier material; lo que lo configura como documento es la consigna que le ha de conferir el archivo (histórico, biológico, astronómico, judicial, personal, etcétera).

Las manifestaciones documentales en cuanto a género (literario, cinematográfico, escénico, entre otros), más allá del uso mismo del documento material como recurso artístico, considera la condición de validez que le otorga el documento a un hecho a partir de la consigna. El documento que “corroborra que así sucedieron las cosas” presume de un grado de correspondencia que le otorga la memoria histórica u otra instancia, motivo por el cual en esta correlación existe *veracidad*, que no *verdad* y que es distinta de la *verosimilitud*.⁹⁷

Me refiero a “veracidad” como “una especie de correspondencia de lo que se dice con quién lo dice [...] el tipo de verdad que compromete a quien la propone”.⁹⁸ Esto explica, remitiéndome al ejemplo del principio, por qué ver las noticias me hacía sentir tranquila, ya que, me permitía notar la veracidad en la sincronidad de mi tiempo con el tiempo del programa televisivo, sin embargo, cabe aclarar que no porque algo sea verídico significa que es verdadero, en otras palabras, no porque algo se presente como documental significa que es real y en ello me enfocaré con mayor detalle en el siguiente capítulo.

Esta necesidad social de preguntar por lo real, se puede observar con mayor claridad en la exigencia de visibilidad y de certeza sobre la información que comparten los medios de

⁹⁶ Derrida, *Mal de archivo*, 34-35.

⁹⁷ Este apartado realiza un esfuerzo por distinguir entre verdad, veracidad y verosimilitud; sin embargo, es preciso enfatizar que ninguno de los tres conceptos antes mencionados deja de relacionarse entre sí. Es decir, para que exista la verosimilitud se requiere veracidad, no están separadas, pues éstas no dejan de dialogar constantemente con la noción de verdad. Véase en este trabajo Capítulo I, I.1 “Proximidad sujeto-espacio”.

⁹⁸ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía, tomo II* (España: Ariel, 2004), 658.

comunicación; las llamadas “*fake news*” son sólo un síntoma de la incapacidad de sostener la veracidad de un hecho por parte de los interlocutores.⁹⁹ Por ello, a pesar de que un hecho se presume verídico, ya no es suficiente para una sociedad que no encuentra en la veracidad una pizca de correspondencia “por muy bien fundada que esté”.¹⁰⁰ Lo anterior desemboca inevitablemente en una circunstancia que ya identificaba Umberto Eco como un estado constante de *sospecha* que exige estar alerta de todas aquellas situaciones que se digan verdaderas, especialmente las que nos proporcionan los medios de comunicación.¹⁰¹

Todo lo anterior proporciona, además de un estado de sospecha, una creciente incertidumbre al no saber qué intereses se encuentran detrás; por lo tanto es justificable que, en un intento de diferenciación ante tal confusión, nos preguntemos aturridos: “¿Qué es real?”.¹⁰²

Antes de resolver esta pregunta, es necesario situar la realidad como un constructo que se apoya en lo verídico motivado por un sistema que le da especial tratamiento a lo que es verdad y a lo que no lo es. De este modo, ubico una figura de poder que no reside precisamente en la sociedad, sino en la aceptación de un referente.¹⁰³ Al respecto José A. Sánchez escribe, basándose en los estudios de Óscar Cornago: “La realidad es el referente universalmente

⁹⁹ Hannah Arendt escribe al respecto: “La sinceridad nunca ha figurado entre las virtudes políticas y las mentiras han sido siempre consideradas en los tratos políticos como medios justificables.” Hannah Arendt, *Crisis de la república* (España: Trotta, 2015), 12.

¹⁰⁰ Raúl Ferrándiz Rodríguez. “Para que queremos mentiras si tenemos posverdades” en *Máscaras de la Mentira. El nuevo desorden de la posverdad* (Valencia: Pre-textos, 2018), 30.

¹⁰¹ Umberto Eco, citado en *Máscaras de la Mentira. El nuevo desorden de la posverdad* (Valencia: Pre-textos, 2018), 80.

¹⁰² “¿Es real o no? Nos hacemos esta pregunta sólo cuando una duda nos asalta; de uno u otro modo, las cosas pueden no ser aquello que parecen ser; y no tenemos la posibilidad de hacernos esta pregunta sino de una manera, o de diversas maneras, respecto de las cosas, de ser de otra manera de lo que parecen.” John Austin, citado en *El documental y sus falsas apariencias* (México: UNAM, 2015), 67-68.

¹⁰³ Óscar Cornago, *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión* (España: Iberoamericana, 2005), 20-21.

<http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/Cornago-Oscar-resistir-era-medios.pdf> (Consultado el 7 de Julio de 2018).

garantizado de una ilusión colectiva que sirve como garantía para la evaluación del resto de las ficciones. Es la representación o composición en la que la sociedad se concibe, que incluye lo real pero disponiéndolo de un determinado modo.”¹⁰⁴

De esta manera, lo documental no trata de decir la verdad o situarse en lo real, sino que en la reunión de elementos documentales (periódicos, cartas, fotografías, etc.) y, el particular acomodo de éstos; trata de aproximarse a lo “real” en tanto éste se desliga de la realidad como un constructo en función de intereses hegemónicos, es decir, trata de hacer notar una diferencia y por ende otras realidades.

De este modo, comúnmente se asocia el teatro documental a la presentación de un hecho de carácter aparentemente real porque supondría lo “verdadero” y no lo hegemónico, es decir, las historias, sucesos y experiencias que quedan fuera de aquella “realidad” como referente estable. Entonces, lo real, esta diferencia, abre una brecha de conocimiento que nos acerca un poco más a la comprensión de la realidad como concepto y ya no como referente impuesto. En este capítulo, por tanto, lo real será entendido desde la diferencia entre una realidad establecida como constructo social y lo que queda fuera de ella.

II.2. El teatro con carácter documental

Las teatralidades que implementan técnicas y recursos documentales tienen una larga tradición en la historia teatral. Lo anterior se enfatiza desde el teatro político de Erwin Piscator, quien compartía junto con Bertolt Brecht, Peter Weiss, entre otros artistas, la crítica

¹⁰⁴ José A. Sánchez, “El realismo ilusionista” en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (México: Paso de gato, 2013), 46.

a los valores hegemónicos instituidos, supeditando la tradición teatral a sus causas políticas y a las causas de situaciones invisibilizadas. Así mismo, la literatura testimonial que vio su auge y desarrollo a mediados del siglo XX comparte aspectos clave retomados por el teatro documental en general, que en Latinoamérica encontró una singular apropiación por parte de los creadores escénicos y no escénicos para utilizarla, entre otros aspectos, como elemento de denuncia.¹⁰⁵

Dentro de las teatralidades que parten de lo documental, se puede reconocer la necesidad de presentar, más que de representar.¹⁰⁶ En este sentido, las prácticas escénicas encuentran en el uso de la técnica documental la capacidad de mostrar esta diferencia desde las fracturas sociales de muchas historias que no tienen lugar en lo instituido; por ello, la misma estructura del teatro documental y sus diversas especificidades, así como de otras teatralidades, encuentra en la *presentacionalidad* una manera de desligarse de modelos de teatralidad ya instituidos,¹⁰⁷ lo cual no quiere decir de ninguna manera que se contraponga a la representación, ni a las estrategias ficcionales que se utilizan como recurso escénico, se trata en todo caso de la inclinación de la balanza a la presencia como forma de posibilitar otros surgimientos escénicos.¹⁰⁸

¹⁰⁵ “Aunque puedan mostrarse «antecedentes» recientes o lejanos de prácticas testimoniales, lo cierto es que el testimonio es comprendido como una práctica literaria documental que surge y se desarrolla en América Latina a partir de los años sesenta, paralelamente a lo que dio en llamarse en el mundo editorial el *boom* de la literatura latinoamericana.” Carmen Ochando, *La memoria en el espejo. Aproximación a la literatura testimonial* (España: Anthropos, 1998), 29, 45-46.

¹⁰⁶ La representación, al ser “un campo siempre abierto para el ejercicio de lo político”, como refería Ileana Diéguez, supone un elemento efectivo de consolidación ideológica en su uso masivo. Este uso es observado mayormente en la industria del entretenimiento, por ejemplo desde las grandes cadenas de televisión pública en las que sus discursos se inclinan a una u otra ideología política desvalorizando otros discursos y engrandeciendo sus intereses. En consecuencia, lo real es hoy punto medular a toda aproximación a la realidad bajo un contexto en que la verdad está siempre a discusión respecto a su referente. Diéguez, “De malestares...”, 242.

¹⁰⁷ Retomo la *presentacionalidad* como una estrategia de encuentro en donde la representación pasa a segundo término.

¹⁰⁸ Jean-Frédéric Chevallier, *El teatro hoy. Una tipología posible* (México: Paso de gato, 2011), 27.

Lo anterior responde al contexto contemporáneo de inevitable confusión entre las verdades instituidas y las otras realidades, invisibilizadas.¹⁰⁹ Por lo anterior, se puede notar como lo real se alía con la presentacionalidad en tanto estrategia escénica, pues le da peso a lo que se hace presente en ese momento, es decir, si tomamos en cuenta que el acontecimiento teatral se configura en un tiempo y espacio determinados, no puede pasar por alto la presencia corporal de sus espectadores, pues éstos potencian la creación mutua y la posible habitabilidad que lo documental propone.

Han sido, por tanto, muchas las formas en las cuales los recursos documentales resultan una peculiar herramienta que posibilita una aproximación con lo real; el testimonio, por ejemplo, ha tenido una singular importancia en el desarrollo de estas teatralidades con carácter documental, ya que propone la presencia como ancla hacia lo real, lo inmediato.¹¹⁰

En resumen, se puede decir que no hay una forma “pura” de teatro documental, pues no tiene que ver solamente con la utilización de recursos documentales *per se*, ya que la variabilidad depende de la complejidad y contexto de cada propuesta escénica.

¹⁰⁹ Hannah Arendt ya nos decía acerca de este panorama cuando escribía que “Las mentiras resultan a veces mucho más plausibles, mucho más atractivas a la razón, que la realidad, dado que el que miente tiene la gran ventaja de conocer de antemano lo que su audiencia desea o espera oír. Ha preparado su relato para el consumo público con el cuidado de hacerlo verosímil mientras que la realidad tiene la desconcertante costumbre de enfrentarnos con lo inesperado, con aquello para lo que no estamos preparados.” Arendt, *Crisis*, 14.

¹¹⁰ Lo anterior se puede comprender desde la crisis representacional que ha puesto de manifiesto la incapacidad de correspondencia entre representantes y representados. La representación tal como lo refiere Ileana Diéguez “es siempre un campo para el ejercicio de lo político” y como tal, no se salva de la desintegración de su virtud a favor de ciertos agentes que consolidan sus intereses mediante estrategias que el uso de la representación propicia.

II.3. La influencia de la crisis representacional en la modificación de la expectativa documental

La expectativa, como se ha descrito hasta ahora, es esa distancia de reconocimiento en la cual el espectador se sitúa frente a una obra o acontecimiento artístico. Es además cambiante, en la medida en que avanza una pieza escénica; por ello, los recursos documentales de los que se puedan hacer uso dentro del hecho teatral como testimonios, presentación de documentos, videos o fotografías, repercuten de manera importante en la aproximación que el espectador pueda o no tener con lo que es real.¹¹¹ Lo anterior no hace referencia a saber en qué medida es para un espectador algo real o no, sino a la relación y el objetivo que le proponen los artistas a éste en la presentación de afirmar o negar tal o cual hecho.

Es en esta relación en donde se ubica más específicamente la influencia de la crisis representacional ya descrita, es decir, las teatralidades que en su conformación, mayormente incluyen recursos documentales como parte fundamental de la pieza, están de alguna manera apoyándose en la consigna que parte del archivo, ya sea para mostrar o para contrastar la legitimación de ciertas realidades.

Hacer uso de herramientas documentales como el testimonio o la presentación de testigos vivos en escena, pone en evidencia el campo legítimo que supone la *representación*, en tanto que es un proceso de estructuración del discurso,¹¹² lo cual se puede observar más de cerca

¹¹¹ El uso de herramientas documentales dentro del hecho teatral ha tenido desde su incorporación un halo de duda porque el teatro no es medio de transmisión de información *per se*, es por el contrario la instauración de un espacio-tiempo habitable de creación mutua. Dentro de éste, existe sí, una necesidad de mostrar una realidad que el artista ve, pero no tal cual lo podrían mencionar los periódicos.

¹¹² Me refiero aquí a presentación y representación a partir del concepto encontrado en Jaques Derrida que señala: “La *praesentatio* significa el hecho de presentar y la *repraesentatio* el hecho de volver presente, de hacer venir [...] el volver presente se lo puede entender en dos sentidos al menos. En esta duplicidad trabaja la palabra representación. Por una parte, volver presente sería hacer venir a la presencia, en presencia, hacer o dejar venir presentando. Por otra parte, pero este segundo sentido habita el primero en la medida en que hacer

en lo que escribe Jean-Frédéric Chevallier respecto al “teatro del presentar”, en donde menciona esta inclinación de la balanza hacia el *presentar* más que el *representar* en la mayoría de prácticas escénicas contemporáneas, en otras palabras, se trata de el “hacer presente” más que “traer al presente”, como bien podría sugerir el concepto de representación.¹¹³

La presentacionalidad es entonces una herramienta escénica que parte de la noción de “presente” y “presencia” para hacer notar, no sólo la diferencia respecto a representar, sino además, para reconocer una manera de configurar la relación entre actores y espectadores dentro del juego escénico.¹¹⁴ El gesto teatral contemporáneo escribe Chevallier: “consiste en una experiencia específica de la presencia donde se apuesta que la copresencia física de actores y espectadores basta para provocar el evento”.¹¹⁵

La potencia de la presencia se reconoce también desde esta grieta representacional que ha mostrado una estrategia de imposición hacia verdades legitimadas en el uso de este concepto, conferido y degradado en mayor medida por la industria del entretenimiento, lo que, como lo explica Ileana Diéguez, suscita “el retorno de la teatralidad hacia los cuerpos de la presencia” en una necesidad de apartarse de la representación como lo instituido y lo único posible.¹¹⁶

o dejar venir implica la posibilidad de hacer o dejar venir de nuevo, volver presente, como todo «volver» («rendre»), como toda restitución, sería repetir, poder repetir. De ahí la idea de repetición y de retorno que habita el valor mismo de la representación”. Jaques Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora* (Barcelona: Paidós, 1989), 93.

¹¹³ Véase Jean-Frédéric Chevallier, *El teatro Hoy. Una tipología posible*, México: Paso de Gato, 2011.

¹¹⁴ “[...] lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo ya no es tanto una actuación creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. Nuestra atención de practicantes de teatro –desde la sala y desde el escenario- se enfoca ya no en la representación sino en la presentación, en lo que sucede aquí y ahora, en lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo”. Chevallier, *El teatro hoy*, 3-4.

¹¹⁵ Chevallier, *El teatro hoy*, 4.

¹¹⁶ Ileana Diéguez, “De malestares teatrales”, 244.

Ahora bien, señalar esta grieta me permite ahondar en la relación que se configura con el espectador dentro del dispositivo escénico, ya que en tanto el teatro es un acto social de producción simbólica,¹¹⁷ la creación responde a la confabulación con los espectadores en una dinámica en la que surgirá el sentido compartido.¹¹⁸ Por lo que la propuesta artística supone una elaboración *verosímil* (que no *verídica* ni *verdadera*), retomando a Aristóteles en la *Poética*: “No es oficio del poeta, el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido y tratar lo posible según verosimilitud o necesidad.”¹¹⁹

En tanto exista un fin *artístico* que trate de sobrepasar la *techné*, este “fin” requerirá una especie de camino que le posibilite abrirse paso, así, aludo a la *verosimilitud* no como un acto de “ser verdadero”, sino como una vía de correspondencia entre tiempos, un puente de coherencia que facilita el sentido compartido; de esta manera, una de las herramientas que permite la verosimilitud dentro de la escena es la ficción, pues en tanto “forja”, posibilita otro acomodo o apreciación de las cosas.¹²⁰ Por lo tanto, concuerdo con lo que puntualiza José A. Sánchez acerca de la ficción en tanto “no es invención de nuevas realidades, no es creación de “mentiras” o fantasías, sino imaginación de una realidad que se da en el tiempo y que por darse en el tiempo es humana”¹²¹ y por ende, posible.

¹¹⁷ José A. Sánchez, *El teatro en el campo expandido* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2008). <https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigat/publicacions/teatro-campo-expandido> (Consultado el 16 de octubre de 2019).

¹¹⁸ Me refiero al sentido compartido partiendo desde las proximidades corporales y presenciales que coexisten dentro del hecho escénico. Jorge Dubatti refiere: “el teatro es algo que existe mientras sucede”, Jorge Dubatti, *Teatro-matriz, teatro liminal nuevas perspectivas en filosofía del teatro* (México: Paso de gato, 2017), 6.

¹¹⁹ Aristóteles, *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. (México: UNAM 2da ed., 2000), 55.

¹²⁰ “Ficción no debe ser entendida, por tanto, como una “invención” opuesta a la “realidad”, sino como un proceso de estructuración y composición del material simbólico con el que se representa y se construye la realidad”. Sánchez, *Ética y Representación*, 179-180.

¹²¹ Sánchez, *Ética y Representación*, 181.

La presentacionalidad así como la representación o el ejercicio de ambas funcionan como herramientas que abren la ficción por lo que, lejos de que presentacionalidad dentro de las propuestas contemporáneas “sustituya” a la representación, considero permite situar la mirada desde otro punto de vista,¹²² además promueve la conciencia de estos últimos conceptos y la liminalidad que existe entre ambos.

Lo que la presentacionalidad revela, en conjunto con el uso de la técnica documental en ciertas teatralidades, es la posibilidad de coherencia que la representación en su aplicación total a veces no permite.

II.4. Las posibilidades que suscita el *habitar digital* como contexto, en el uso de recursos documentales en escena

Me refiero a un *habitar digital* como un estado cultural muy específico que distingo a partir del auge de la técnica digital,¹²³ donde las relaciones sociales, económicas y políticas son esencialmente dispuestas y promovidas gracias a los datos y a la conectividad global. *Bits* que van y vienen, que facilitan envíos de información a gran velocidad y anuncian una revolución en la manera de concebir los cuerpos y mentes desvinculados del mundo físico.

¹²² “Como lo escribe Gilles Deleuze, “se trata de abandonar los elementos estables de la representación teatral para que surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos.” Lo que se quita al restirar el “re” del verbo representar, es la imposición de una sola manera de mirar hacia el escenario.” Chevallier, *El teatro hoy*, 27.

¹²³ Fernando Ballesteros refiere a la implementación de la técnica digital como “una revolución digital”, es decir: “el conjunto de innovaciones tecnológicas que han hecho posible que la voz y el sonido, la imagen y los datos, puedan transmitirse de un lugar a otro reduciendo toda su carga de información a simples combinaciones de “ceros” y “unos”, lo cual, integrado dentro de un circuito eléctrico, se traduce a *on-off*, esto es, señal eléctrica o no señal eléctrica”. Fernando Ballesteros, *La brecha digital, el riesgo de exclusión en la sociedad de la información* (España: Fundación Retevisión, 2002), 31-33.

Hablo de un *habitar digital* para nombrar de alguna manera las condiciones que propician el reconocimiento del ente otro poético en escena, es decir de la expectación, pues no podemos negar que existen elementos que inciden, no sólo en la aproximación que se tiene con la realidad, sino además, con conceptos como lo real, lo ficcional y lo documental, es decir, dentro de estas condiciones siempre cambiantes, los recursos documentales de los que se puede hacer uso en escena se potencian a partir de su significado dentro de ese mismo contexto, busco así, poder reconocer la articulación de una sensibilidad que parte de la virtualidad y que incide en la relación y significado que se tiene con lo documental,¹²⁴ dentro de un panorama que realza la efectividad, la rapidez y el consumo excesivo de información diaria.

Todo lo anterior proporciona a los artistas escénicos una estadía diferente frente a su oficio, porque existe un impacto en la manera de concebir el espacio y el tiempo en la creación artística, este estado desde la práctica se reconoce mayormente de manera intuitiva en la relación que se tiene con el espectador pues éste no es indiferente a lo que se le presenta, por lo que, estar en una constante convivencia entre el habitar digital y otros elementos de la realidad como la crisis representacional, moldea y da forma a la expectación.

Ahora bien, dentro de este habitar digital se revela una peculiaridad ligada a la asociación cotidiana que se tiene con lo documental y esto más que ser una desventaja al hacer uso de

¹²⁴ José Ramón Alcalá en *Ser digital* refiere: “Deberíamos comenzar por aseverar que la virtualidad es una condición que se puede alcanzar mediante el poder abstractivo de la mente humana y, por tanto, que depende de la naturaleza de la realidad a la que se enfrenta. Así pues, lo virtual puede ser también una propiedad de la realidad (y de sus objetos físicos). Por ello, deberíamos emplear el término “intangibles” al referirnos a una realidad cuya naturaleza nos impide “tropezar” físicamente con ella.” José Ramón Alcalá, *Ser digital. Manual de supervivencia para conversos a la cultura electrónica* (Chile: Facultad de artes Universidad de Chile, 2010), 17.

http://arteuchile.uchile.cl/descargas/dav/archivo_digital/ser_digital.pdf (Consultado el 11 de marzo 2020).

los recursos documentales en escena, proporciona una disposición diferente que potencia la apertura a la ficción, porque: 1) Enmarca la duda sobre lo que es real o no dentro de cualquier elemento que parta del archivo, es decir de la consigna; 2) Condensa un debate respecto a qué o quiénes promueven la legitimidad de tales o cuales sucesos; y 3) En la presentación de recursos documentales, por ejemplo un testigo en escena, promueve una relación diferente con el espectador, lo cual suscita un campo idóneo para planteamientos que tendrán como resultado mayor empatía porque no parten de la total representación ni de la total presentacionalidad, sino de la convergencia de ambas.

Es necesario profundizar ahora en estas causas de manera teórica, que se verán ejemplificadas en el capítulo siguiente con mayor especificidad a partir y dentro de la pieza *Tijuana*.

1) La duda sobre lo que es real

Dentro de este habitar digital, la puesta en crisis sobre lo que es real ha llegado a permear en lo cotidiano, las *fake news* son el mejor ejemplo de esto; la indiferencia hacia las problemáticas sociales y políticas aumentan y son el resultado de haber sido engañados una y otra vez por los mismos medios de comunicación, por ello, las fotos y los videos no son nunca suficientes para probar algo. Dentro de la escena sucede algo parecido, porque más allá de que las teatralidades que recurren a lo documental como herramienta de creación no pretenden ser sinónimo de que lo presentado sea real. Sin embargo, sí sugiere en mayor o menor medida esta grieta de duda en tanto convergen fuentes de información, que son tratadas como fidedignas.¹²⁵

¹²⁵ La fotografía como una incisión espacio-material que permite la cámara es, por su técnica, “el medio moderno de la imagen”, así el uso de la imagen fotográfica estática y en movimiento como documento, es un recurso que se ha utilizado desde la invención de la cámara misma. De hecho François Niney considera que el

Lo anterior se puede vislumbrar cuando situamos por ejemplo, un documento en un medio audiovisual, es decir, un soporte que facilite la mediación con la imagen.¹²⁶ La digitalización de lo análogo transferido a la interfaz es ya un acto que revela una posibilidad de manipulación, pues está expuesta a cualquier modificación dentro de esa virtualidad,¹²⁷ lo que constituye una ventaja técnica como lo ha demostrado desde siempre el cine en favor de la ficción y la construcción de sus narrativas, sin embargo, también estimula a pensar que en el acceso masivo a esta técnica de digitalización, los documentos, las fotografías, lo sonoro y los videos se exponen también a convertirse en objeto de difusión de ciertos intereses.

En la accesibilidad que se ha dado a la cámara y otros dispositivos, la imagen fotográfica estática o en movimiento, es decir, en video, en su uso como documento queda en estado de sospecha constantemente. Su desrealización material es también simbólica lo que abre paso, contrario a lo que se pueda pensar, a una gran ventaja dentro de la pieza escénica documental, pues incita al debate, a la búsqueda y no a la aceptación de una sola realidad a partir de la información dada, sin embargo, se puede notar que la virtualidad coloca a la información y, específicamente a las imágenes, en una zona de fragilidad, ya que en un mismo espacio, es decir, dentro del espacio virtual de la red, las imágenes digitales y análogas (que han sido

término documental, como tal, nace con el cine, pues el cine es el que ha de registrar la vida a partir de la fotografía. François Niney, *El documental y sus falsas apariencias* (México: UNAM, 2015), 18-19.

¹²⁶ Una imagen, señala Martin Seel, “solo existe cuando el objeto donde ella se materializa puede distinguirse de lo que se muestra en ese objeto”. La imagen visual a la cual me quiero referir es aquella que se muestra desde diversos medios, especialmente la que se inserta desde un medio analógico hacia el mundo digital. Es decir en cómo pasa la imagen visual de un material a otro y cómo esto afecta especialmente al uso del documento dentro del hecho teatral. Martin Seel, *Estética del aparecer* (España: Katz, 2010), 244.

¹²⁷ Con el término digitalización me refiero a la codificación de la materialidad de una imagen a bits o información, es decir, la transmutación de una imagen que, una vez reducida, pasa traducida a píxeles en una pantalla, proceso que realiza la interfaz de usuario, en la que podemos reconocer la imagen una vez que la interfaz adapta lo codificado a un lenguaje “fácil de leer” para nuestros ojos.

* Por otro lado el término interfaz se refiere a la relación “entre el hombre y el ordenador, o interfaz de usuario, describe las maneras en que éste interactúa con el equipo [...] como ejemplos de acciones que nos permiten las modernas interfaces de ordenador tenemos: copiar, borrar, o cambiar el nombre de un archivo.” Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios. La imagen en la era digital* (Barcelona: Paidós, 2006), 81.

digitalizadas) se encuentran y se mezclan; no existe claridad en su diferenciación dentro de ese espacio virtual porque parece no importar la singularidad en cada una.

Ello finalmente, no le es ajeno a la mirada espectadora, pues así como la experiencia, la mirada como proceso de pensamiento creará condiciones distintas de reconocimiento cuando se le presenten fotografías o videos que constaten algún hecho e influirá con respecto a su concepción de lo real, en un antes y un después del acontecimiento teatral.

2) Qué o quiénes promueven la legitimidad

En 1964 Hannah Arendt puntualizaba en su ensayo sobre “verdad y política” que: “la mentira ha sido siempre considerada en los tratos políticos” como un medio justificable, de la cual se hace uso a diestra y siniestra aún en nuestro días.¹²⁸ Bajo este contexto, la mentira, lo ficticio y la representación se han descrito coloquialmente como si fuesen sinónimos, como si no tuvieran límites entre uno y otro. Por ello José A. Sánchez habla sobre la *elaboración ficcional* dentro de los estudios teatrales, para separar esta asociación que pervierte el entendimiento y significado del mismo concepto de ficción.¹²⁹

A esto le sumamos que la cultura visual se ha plantado dentro de la virtualidad como elemento que proporciona realidad e identidad; consumimos imágenes diariamente algunas ocasiones por mera voluntad y decisión de ver o a veces involuntariamente, como toda aquella publicidad que no pide permiso en un sitio cualquiera de internet y engulle la mirada. Este consumo proporciona una experiencia que se asume como cotidiana y “normal”, por ello la información mayormente condensada en imágenes pasa muchas veces sin ser criticada o

¹²⁸ Hannah Arendt, “Verdad y política” en *Verdad y mentira en la política* (Barcelona: Página Indómita, 2017), 11-80.

¹²⁹ José A. Sánchez, *Ética y representación*, 184-185.

tomada en cuenta, de manera que, existe una fuerte inclinación a reconocer en ellas una aproximación a las cosas, a orientar el sentido de lo real a partir de lo visible o más exactamente de lo audio-visual. Es así, como la vida toma otro valor a partir de lo compartido, lo reproducido o lo fabricado por nosotros mismos y por los demás.

3) La presentación de testigos y testimonios como herramienta

Proponer en escena personas como testigos es una forma de relacionarse con los espectadores desde la igualdad de condiciones. En tanto el teatro trata de alejarse de ciertas convenciones que relacionan la representación como una sola forma de mirar, la presentacionalidad es decir el “hacer presente” converge con la presentación de testigos que en su mayoría no hacen uso de la cuarta pared y posibilitan la concepción del espectador desde la mirada del otro.

Un testigo, jurídicamente hablando es una “persona (distinta de las partes) que declara sobre un hecho en un procedimiento judicial”,¹³⁰ es decir, un sujeto que se significa a partir de la ley, que presenta su persona y que por haber tenido conocimiento dentro de un suceso tiene el derecho de presentar o no su testimonio. Desde esta perspectiva el testigo sólo existe dentro de un procedimiento legal; sin embargo, ser testigo parte también de una condición propia de una persona fuera de un proceso jurídico, en tanto que tiene la capacidad y conocimiento de un suceso propio que ha experimentado. Tal como lo evidencia su composición etimológica -testigo- se sucede del latín que significa “acción de poner”, de *testis* (atestiguar) y *facere* (hacer),¹³¹ lo cual nos remite a dos verbos activos que describen un doble valor de acción.

¹³⁰ Diccionario Jurídico Online, coord. Óscar Montoya. Consultado el 3/09/20.
<http://diccionariojuridico.mx/definicion/testigo/>

¹³¹ Diccionario etimológico, “testigo”.

Dentro de un hecho teatral el testigo documenta su experiencia a partir de la escucha de su testimonio, el cual, al ser una experiencia narrada desde el punto de vista singular de una persona, obliga en cierta forma a una escucha que interpela la presencia del espectador porque el testimonio tiene ánimos de ser escuchado, porque tiene en sí mismo una propiedad de denuncia. De este modo, el testigo expresa desde su propia voz lo que ha vivido y, “no trata de representar a nadie más que a sí mismo”.¹³² Es decir, no sólo el testigo compromete la propia moral y ética con respecto a lo narrado y lo vivido, es además un cuerpo que documenta su experiencia en tanto es escuchado y visto.

Es posible entonces observar que, en la presencia del otro (del espectador), la presentación del testimonio articula la posibilidad de un sentido de correspondencia, es decir, de veracidad y mutuo acuerdo. No hay lugar para una historia alejada de la propia porque las principales figuras no son personajes, a pesar de que se utilicen recursos ficcionales en donde pueden aparecer, el valor recae en el testigo, en la persona, en un sujeto que es activo y político a la vez, ya que pone en evidencia la fragilidad y la iniquidad, no de sí mismo, sino del sistema en el que se insertan sus vivencias.

Los recursos documentales como fotografías, cartas, periódicos, entre otros, no son menos importantes que el testimonio, ya que dan cabida al cuerpo del nuevo documento, el que se construye en la escucha y la correspondencia. Escénicamente se apuesta por una poética, en tanto se ha predispuesto cierto orden de presentación de los hechos frente al espectador, es decir, se pone en acción una manera de manifestar su propuesta artística para favorecer el campo subjetivo de creación mutua, la obra, lo que se refiere a que, en la distribución y toma

¹³² José A. Sánchez, *Ética y representación*, 302.

de ciertas decisiones sobre lo que se va a contar en la pieza documental, existe una propuesta previa que es creativa desde su inicio, por lo que se diferencia de ser sólo informativa.

Finalmente, la presentacionalidad dentro del hecho teatral, no se desliga de la representación, porque en su diferencia ancla un puente hacia el sentido de lo real, lo cual nos acerca a un espacio de expectación que se rige desde determinadas dinámicas: tanto con la proximidad entre cuerpos como con los roles establecidos y cambiantes (espectador-testigo, actor-testigo).

CAPÍTULO III

LA EXPECTACIÓN DE LO DOCUMENTAL FICCIONADO. CASO ESPECÍFICO: TIJUANA DE LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL

“Nuestra anarquía y nuestro desorden espiritual están en función del resto; o más bien el resto está en función de esa anarquía.”¹³³

Antonin Artaud

En el capítulo anterior mencioné la diversidad de teatralidades que en el uso de la técnica documental buscan diferentes finalidades, ya sea para situar el acontecimiento en favor de la veracidad documental o en favor de la ficción, por ello, retomo la pieza *Tijuana* de Lagartijas Tiradas al Sol¹³⁴ para ejemplificar una relación con el espectador que pone como elemento principal el testimonio del actor, Gabino Rodríguez quien, a lo largo de su narración, emplea la técnica documental para hacer ver una diferencia entre la representación y la presentación y de esta manera situar la ficción, razón por la cual he decidido emplear el término *documental ficcionado*, no como una invención, sino como manera de referirme a las particularidades de esta pieza en específico.¹³⁵

En resumen, el objetivo de este capítulo es que sea *Tijuana* la pieza escénica que nos guíe e ilustre en esta investigación, reitero, desde su complejidad y unicidad para observar las repercusiones expectatoriales con respecto al sentido de lo real que le proporcionan las dinámicas propias de la técnica documental.

¹³³ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (España: Edhasa, 2011), 105.

¹³⁴ Véase figura 1 y 2. Programa de mano de la obra *Tijuana*.

¹³⁵ Véase en este proyecto Capítulo II.

Programa de mano






Tijua na

La democracia
en México
(1965-2015)

TEATRO EL GALEÓN

DEL 03 AL 06
MAYO

Ju	Vi	Sá	Do
20 h	20 h	19 h	18 h

CENTRO CULTURAL DEL BOSQUE
PASO DE LA REFORMA Y CAMPO MARTE S/N - Metro Aurrerá



MÉXICO, 2018

TEATRO EL GALEÓN - Javier Argueta Moreno, Coordinador - Martín Gómez Canseco, Traspunte - Fermín Sánchez Jiménez, Franco Grados Ramirez, José Trinidad Herrera Sandoval, Laura Yadira Andrade, Fernando Martínez Vega, Francisco Estrada Montes, Víctor Alejandro Pérez, René Varguez Hernández, Rita Atlitec Castillo, Tramoya - Oscar Alejandro González, Mario Alberto Herrera González, Benjamín Pérez Lugo, Uterlia - Tomás Cabello Guzmán, Raúl Mendoza Noriega, Yeyzi Lilia Morales Ramírez, Iluminación - Rogelio Galván Herrera, Cynthia Citlalli Colunga Gamarra, Audio - Carmen Navarro Pérez, Vestuario - Lorena Patricia Méndez, Peinados







Todo programa es público, salvo el caso que se señale expresamente. Queda prohibida el uso parafinanciero, distinto a lo establecido en el programa.

Venta de boletos en taquillas y en el sistema Ticketmaster 5235 9000 www.gob.mx/cultura www.gob.mx/mexicoescultura www.gob.mx/cultura/inba
 Programación sujeta a cambios INBA 01 800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5436  INBAmx  @inbaartesmba  inbaartesmba

FIG. 1

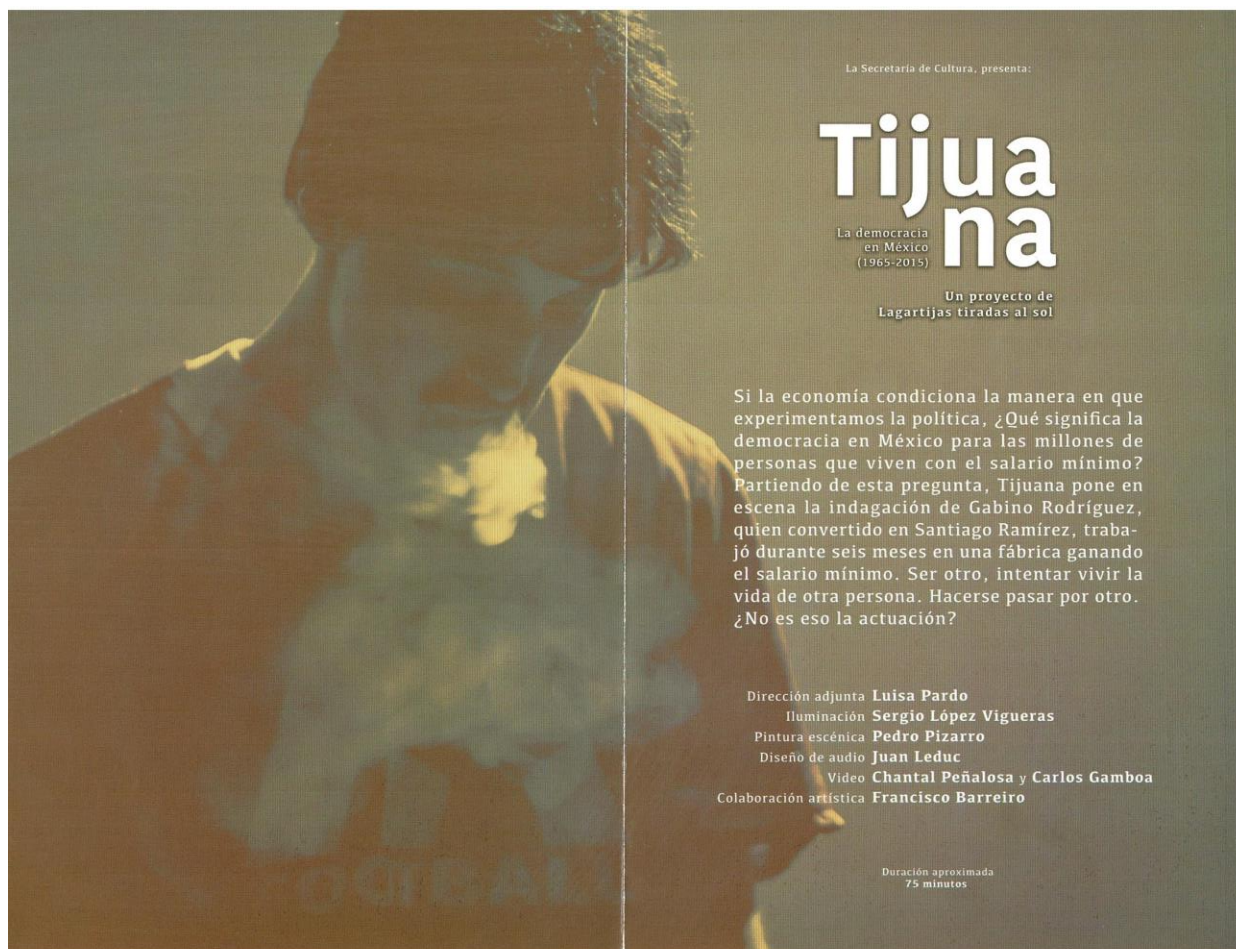


FIG. 2

III.1 Descripción general de la pieza

Lagartijas Tiradas al Sol es una compañía mexicana fundada por Gabino Rodríguez y Luisa Pardo; entre sus integrantes activos destacan Gabino Rodríguez, Luisa Pardo, Mariana Villegas, Francisco Barreiro, Sergio López Viguera y Juan Leduc. Su actividad se remonta al año 2003 y, hasta el día de hoy, se enfoca en desarrollar prácticas escénicas relacionadas con el uso de lo documental dentro de la ficción.

Tijuana es una propuesta desarrollada en 2016, que forma parte del proyecto “La democracia en México 1965-2015”, una serie de 32 piezas (una por cada estado de la República) que

indaga sobre el presente del concepto de democracia desde distintas geografías.¹³⁶ Basado en textos e ideas de Gunter Walraff, Andrés Solano, Martín Caparrós y la dirección adjunta de Luisa Pardo, *Tijuana* es un experimento que decide hacer Gabino Rodríguez en referencia al salario mínimo. Él se propone vivir en Tijuana bajo la identidad de Santiago Ramírez en las condiciones que implican subsistir en México con 70.10 pesos al día.¹³⁷

En el sitio web de la compañía Lagartijas Tiradas al Sol, se describe *Tijuana* de la siguiente manera:

¿Qué significa democracia en México a día de hoy para unos 50 millones de personas que viven con el salario mínimo? ¿Qué esperamos de la democracia hoy en día? ¿Qué esperamos de la política más allá de la democracia? La economía condiciona la manera en que experimentamos con la política y las expectativas que tenemos.

Partiendo de esa premisa, **Tijuana** pone en escena la experiencia de Gabino Rodríguez, convertido durante seis meses en Santiago Ramírez, habitante de Tijuana (Baja California), bajo unas condiciones específicas que lo apartaron de su mundo habitual, del que permaneció incomunicado mientras trabajaba con el salario mínimo en una fábrica de la zona. La puesta en escena busca contar esta experiencia e indagar en las posibilidades de la representación. Ser otro, intentar vivir la vida de otra persona. Hacerse pasar por otro. ¿No es eso la actuación?¹³⁸

¹³⁶ Sistema de Información Cultural, “Ciudad de México teatros,” Secretaría de Cultura.

https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=teatro&table_id=447 (Consultado el 16 de febrero de 2019).

¹³⁷ El salario mínimo en México para 2016 fue de 73.04 pesos. Sin embargo, la pieza retoma el salario mínimo vigente del 1° de octubre de 2015 a enero de 2016 de 70.10 pesos. Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, “Salarios Mínimos vigentes a partir del 1° de octubre de 2015,” Secretaría del Trabajo y Previsión Social. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/104994/Tabla_de_salarios_minimos_vigentes_a_partir_de_01_octubre_2015.pdf (Consultado el 7 de octubre de 2019).

¹³⁸ Sitio web oficial de Lagartijas Tiradas al Sol “Tijuana,” <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/tijuana/> (Consultado el 3 de marzo 2018).

El estudio de esta pieza me proporciona una amplia gama de temas y cuestiones a resolver, especialmente porque remite al debate que desde hace algunas décadas ha sido materia teórica y práctica de teatrólogos y creadores escénicos: las posibilidades de representación, es decir, en un contexto en donde la representación se ha degradado como práctica social en su uso (esto es desde estrategias políticas hasta el marketing), los y las creadoras escénicas terminan por confirmar, dentro de sus propuestas artísticas, la existencia de un lenguaje que retoma el lenguaje multimedia y digital como base de su expresividad, pero además como un modo de comunión con los espectadores.

De esta manera, *Tijuana* provee, especialmente a este trabajo, la observación de lo que he referido aquí como *expectación de lo real-documental*, un espacio de habitabilidad que sujeta al espectador como testigo, ya que pone en evidencia, a partir de la premisa de investigación de la misma pieza (indagar las posibilidades de representación), que en la relación con los espectadores, la representación no es suficiente como elemento que pueda abrir un campo de verosimilitud, por lo requiere de otras herramientas como el uso y contraste entre la representación y la presentacionalidad, que dentro del hecho teatral, han de potenciar el presente compartido entre quienes espectan.

La pieza, como bien refiere su descripción, es parte de una serie de puestas en escena que tienen como finalidad indagar en el presente del concepto de “democracia en México” por lo que es desde este contexto que la experiencia de Gabino se introduce; encara una problemática que no le es ajena ni distante a ninguno de los espectadores: la incapacidad del Estado de responder a las necesidades de la población. En el caso específico de *Tijuana*, esta temática se condensa en la desigualdad de las condiciones de trabajo, la precarización y la inestabilidad económica que acontece en diversos sectores de la población; a su vez, es un

experimento que en conjunto nos revela las fracturas de la representación porque exhibe en su estudio la fragilidad de correspondencia a la que se sujetan los espectadores y, es aquí, donde se comprende que los recursos documentales son una herramienta de inserción y debate, ya que, más allá de pretender ser informativo, posibilita la comprensión de la realidad desde una poética que funciona finalmente como conducto de verosimilitud.

Dicho lo anterior, se analizará en los siguientes apartados el uso del documento como principal elemento, no sólo de descripción y correspondencia del hecho con lo que se narra, sino en el despliegue de veracidad de la experiencia de Gabino, en que el uso de fotografías y elementos audiovisuales responden a la naturaleza del aparato digital, el cual finalmente modifica y revitaliza la duda por lo real.

III.2 Distribución del espacio

El estudio de la pieza la realicé a partir de la temporada que se presentó en el teatro El Galeón Abraham Oceransky del Centro Cultural del Bosque, en la Ciudad de México en mayo de 2018. La sala en cuestión cuenta con un aforo aproximado de 350 lugares,¹³⁹ sin embargo, el aforo para esta pieza fue para un aproximado de 70 personas, lo cual ya nos anticipa un cierto nivel de intimidad y de posible convivio.

La ubicación del recinto, al poniente de la ciudad, nos habla de la participación de espectadores de la Ciudad de México y la zona metropolitana. La pieza escénica, desde su

¹³⁹DFeria, XXIV Arte Eszenikoak Artes Escénicas 5-8 marzo 2018, “Programación escénica Tijuana, Lagartijas Tiradas al Sol,” DonostiaKultura, https://www.dferia.eus/2018/index.php?option=com_content&view=article&id=18&Itemid=23&ide=68902&lang=es (Consultado el 22 de abril 2020).

título en cartelera, produce ya una imagen mental relacionada con la experiencia que se tiene respecto a Tijuana: paso fronterizo, inmigración, Baja California y “¿conoces Tijuana? o ¿por qué *Tijuana* no se presenta en Tijuana?”.¹⁴⁰

El teatro el Galeón es un espacio multiusos, esto quiere decir que permite casi cualquier arreglo adaptándose a cada proceso creativo; en este caso, para la pieza *Tijuana*, se dispuso el espacio material del dispositivo teatral a la italiana, por lo que la relación de expectación está predispuesta en primera instancia por este acomodo.



Imagen 1. del dispositivo escénico. Captura de pantalla realizada a partir de los archivos de Lagartijas Tiradas al sol. Imagen de la grabación realizada por la unidad de audiovisuales INAEM 12 de abril 2018. Teatro el canal sala negra, Madrid. <https://vimeo.com/364815909> (Capturada el 15 de diciembre de 2019).

¹⁴⁰ Rubén Ortiz *dixit*.

En esta delimitación, Gabino, el actor en cuestión, está desde el principio frente a los espectadores, de modo que se produce un intercambio de miradas entre ambos; se propone un recibimiento directo hacia los espectadores, quienes se saben vistos por Gabino. Los elementos que forman parte del dispositivo escenográfico – la pintura que cuelga al fondo, la pantalla, las palmeras a los lados, los ladrillos, las botellas y las banderas– serán los objetos materiales que, simbólicamente, harán referencia a una parte de la historia que Gabino vivió en Tijuana.

Se observa desde el comienzo que la pintura del fondo es una evocación a una región que, a primera vista, no se sabe si pertenece a Tijuana, sin embargo, conforme avanza la narración, la pintura pasa a ser algo más que una simple imagen de casas y unos cuantos edificios divididos por un canal que cruza el paisaje a la mitad; aquella pintura se instituye como complemento de la idea de una ciudad urbanizada y, a la vez, con grandes diferencias socioeconómicas en su población.

Por otro lado, la pantalla y las palmeras resaltan a primera vista por su poca compatibilidad semántica; por un lado se nota la presencia de un soporte digital, es decir, la pantalla y por el otro notamos a la palmera en un sitio que no es su área natural, como sí pudiese serlo el jardín. Esta confrontación visual acentúa el desequilibrio referencial que corresponde al planteamiento del problema principal que describe Gabino, una suerte de convivio de dos realidades diferentes.

De esta manera, la pantalla cumple la función de ofrecer al espectador información visual con respecto a la historia que narra Gabino, razón por la cual también es parte del dispositivo escenográfico, al igual que el proyector, ya que está situado en un espacio visible al espectador. De este modo, es clara desde el comienzo, la intención de mostrar los artefactos

técnicos como una forma de evidenciar a la mirada que la puesta en escena está asentada sobre un dispositivo escénico preestablecido y, por tanto, ya pensado. Un horizonte que deja entrever una necesidad de objetividad y claridad frente al espectador.

La espacialidad del dispositivo escenográfico permite que cada elemento no pase desapercibido a la mirada del espectador, pues son pocos los elementos materiales que conforman esta disposición. Cabe resaltar que este dispositivo escenográfico está igualmente asentado sobre el dispositivo escénico, pues es éste el que congrega finalmente todos los elementos que tienen como principio una misma dirección. Así, el sonido, la iluminación, la utilería e incluso, la posible ejecución actoral de las acciones de Gabino, responden a una estrategia creativa y poética prevista.

El espacio que ofrece la escena, materialmente hablando, está delimitado por un perímetro establecido con cinta adhesiva en el piso, el cual forma un cuadrángulo, contorno que posibilita diversos espacios dentro de la historia que nos cuenta Gabino; al principio funcionará escénicamente como el lugar desde donde éste nos interpela y abre paso a la experiencia, para luego ser el lugar de trabajo de Santiago Ramírez (la maquila). Así un mismo espacio material es también la calle, la habitación, la casa de la familia Reyes, el bar, el parque y la colonia; a medida que avanza la historia, los lugares que describe y que habita Santiago se comienzan a superponer.

En definitiva, esta delimitación espacial invita al espectador a construir enlaces entre los elementos materiales dispuestos y el documento que se mostrará en la pantalla, lo que sucederá más adelante, ya que es el testimonio de Gabino lo que hará que el espacio adquiera otro significado y motive a que, lo que no está ahí de manera física, pueda aparecer en la imaginación del espectador, por ejemplo, la misma casa que habitó y las personas con las que

convivió, no están físicamente, sin embargo, en su evocación y en el juego ficcional que propondrá Gabino, esas presencias toman forma y emergen en la representación de éstos.

Con la intención de puntualizar lo descrito anteriormente, he realizado el siguiente diagrama, el cual proporciona una vista desde arriba de la espacialidad del dispositivo escénico en el momento inicial de la obra; cabe mencionar, que a lo largo de la historia que Gabino va narrando, esta espacialidad se verá modificada y resignificada.

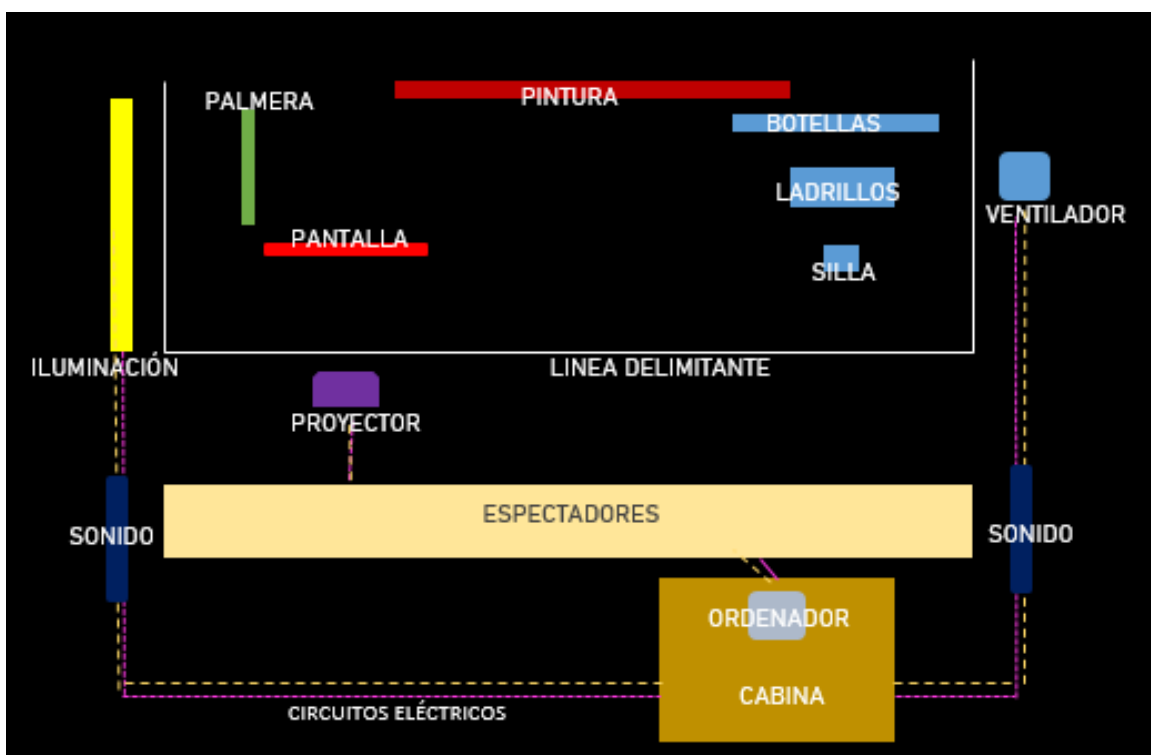


Imagen 2. Esquema del dispositivo escénico. En esta imagen podemos apreciar otra manera de ubicar los elementos escénicos antes descritos en la imagen 1. Realización: María Sánchez Martínez. (5 de septiembre 2020).

III.3 El espectador como testigo del testimonio

Como he mencionado, la presencia no radica solamente en lo físico de un cuerpo, antes que nada, la presencia se encuentra la voluntad y el compromiso de compartir un mismo espacio de representación, en la *relacionalidad*, es decir, basta un mismo tiempo para que el espacio de representación se asiente entre una y otra persona, el presente. Esto sucede aquí. Apoyándose en la oralidad como recurso actoral, Gabino comienza hablándole directamente a los espectadores, desde el inicio no hay cuarta pared, lo cual propicia un estado justo de una mirada que comienza a dialogar; los espectadores son puestos ante el testimonio de Gabino, quien se representa a sí mismo como protagonista, apoyándose en la ficción para abrir la realidad a la cual quiere aproximarse a partir de la integración de Santiago Ramírez como personaje, ya que es este último quien le ayuda a situarse en las condiciones de su experimento de “ser otro”. Las primeras líneas de su testimonio describen de manera concisa su intención:

Gabino: He decidido vivir seis meses en Tijuana ganando el salario mínimo. No sé cuál será mi casa, si tendré amigos. No sé si algún día me acostaré con una mujer. Mi única certeza es un puesto en una maquiladora que conseguí a través de un conocido. Viví, sobreviví, con un sueldo que, según la ley, debe satisfacer las necesidades normales de un jefe de familia. A partir de hoy yo no soy yo, soy otro. Santiago Ramírez. Tengo otro pasado, otra historia, otra vida. En la cartera, traigo un calendario para tachar los 176 días en los que viviré como lo que no soy, en los que actuaré lo que para otros es la vida. ¹⁴¹

¹⁴¹ Nota de audio tomada de la obra *Tijuana*, 5 de mayo de 2017. Archivo propio.

En primera instancia Gabino se ha posicionado desde el inicio como un actor que describe las circunstancias de Santiago Ramírez, su personaje, por lo que los espectadores pueden diferenciar el paralelo entre la representación de Santiago y la presentación de Gabino ¿no es esto ya una declaración de ser el testimonio de un personaje? Y por tratarse de un personaje ¿es menos relevante lo que le sucede?

Gabino narra entonces su situación inicial: el de un actor en la circunstancia de Santiago Ramírez, un hombre soltero que trabaja en una maquila ganando 70.10 pesos al día. En un primer nivel se sitúa como un actor-investigador que, desde su experiencia vivida en Tijuana, se dispondrá a forjar en el acto, no la información recabada, sino que, a partir de las posibilidades que proporciona la escena, tratará de configurar un espacio que integre la memoria para debatir la otra realidad, la que no parte del falso estado de bienestar mencionado tantas veces por las instituciones gubernamentales.

Esta doble identidad que se muestra a los espectadores toma forma en la transición que Gabino realiza cuando viste la ropa de Santiago, su personaje creado, y deja la que llevaba al comienzo, lo que no afecta la manera en que narra la situación, no pasa a ser un “personaje” en el sentido convencional, porque contribuye con la investigación como si nos mostrara las huellas de aquel ser que habitó.

En este momento el convivio entre los cuerpos presentes es para la pieza, así como para el fenómeno teatral en general, una posibilidad de creación mutua entre espectadores, actores, ejecutantes tramoyistas, directores y todos los que convergen en este espacio y tiempo específico. Es así como el hecho de que Gabino no se presente como un personaje y en su lugar, se refiera a él como un actor que habla desde su experiencia, aporta al sentido que el

espectador le dará a su narración, pues apela a una correspondencia de tiempo presente en la que no se ignora que Gabino es un actor y ellos espectadores.

En esta correspondencia es que, al observar a Santiago Ramírez, se comprende la necesidad que tuvo Gabino de presentarse como otro en su estancia en Tijuana. Enfrentarse sin una protección ante la realidad lo colocaría como el eje principal en el cual se evocan las situaciones, en otras palabras, el peso recaería alrededor de su persona y no en las circunstancias de quien vive de manera semejante a Santiago R. Lo anterior hace referencia a la separación entre la representación como elemento que permitirá la ficción en contraste con la presentación de lo que comienza a emerger como un testimonio. Esta diferenciación permite al espectador situarse desde una notoria escucha activa ya que se le ha involucrado en ese momento como testigo del testimonio del actor-investigador, es decir, de Gabino.

Aquí podemos notar que la relación con el espectador no es sólo de espectador porque se le propone a este escuchar una experiencia vivida por el actor. Una experiencia que no sabemos si es verdadera o no, cosa que por ahora no interfiere en el relato ya que, ha iniciado un puente de veracidad en tanto asume su posición real como actor, por lo que, el espectador en consecuencia, no se relaciona como un agente externo, debido a que Gabino le ha incluido como receptor de su testimonio, es decir, como testigo.

III.4 Recursos documentales en medios audiovisuales

El uso de recursos audiovisuales ayuda a Gabino a tejer su discurso. En un principio notamos una pantalla dentro del dispositivo escénico, lo cual facilitará la información visual a los espectadores, además de que funcionará como una ventana a otro espacio, el lugar donde la

imagen de Gabino-investigador se proyectará. El uso de fotografías y videos en *Tijuana* constituye una parte fundamental en el desarrollo de la historia, las fotografías muestran diferentes momentos que aluden a la travesía emprendida por Gabino; entre todo el engranaje de imágenes se hace notar que, en su conjunto, funcionan como reiteración en el imaginario del espectador, es decir, las imágenes ilustran de cierta manera la narración de Gabino, pero a la vez corresponden a la presentación de su investigación, de la cual los espectadores van siendo parte cada vez más.

El hecho de que las imágenes y las secuencias de imágenes se manifiesten a través de una pantalla con ayuda del proyector refleja la necesidad de incorporar otro lugar de enunciación, aquel desde el que se podrá distinguir la fragmentación de Gabino y un mundo paralelo en el cual se mezcla su persona como actor y su personaje Santiago. Esto es ya la implementación y potenciación de lo documental como prueba de lo sucedido y ello fomenta el juego ficcional, lo que se constata una vez que se muestra sobre la pantalla una grabación de Gabino, a la cual se referirá de aquí en adelante como “la entrevista parte 1”.

Dentro de este video se le ve sentado frente a la cámara en una especie de entrevista en la que explica qué lo llevo a realizar el experimento y de dónde surgió su interés por hablar del salario mínimo. Esta auto referencialidad, traslada a los espectadores a escuchar y ver la historia desde diferentes espacios en un mismo discurso, espacios que ubican a Gabino por un lado como testigo y por el otro como artista-investigador. De esta manera, se hace notar que la pantalla posibilita a un Gabino como un investigador que habla sobre sí mismo desde fuera, además de que notamos que ese otro espacio permite a su vez la crítica a él mismo y adicionalmente a los espectadores.

Si se observa más de cerca la problemática que aborda *Tijuana*, el tema no es el salario mínimo en sí, sino la precarización de las condiciones de trabajo; apunta situaciones que la mayoría de los trabajadores pasa para poder vivir “dignamente”, aunque esto implique aceptar formas silenciosas de violencia, esclavitud, abuso de poder, etcétera; todo como parte de una “normalidad establecida de cualquier asalariado”.

Cuando Gabino como artista-investigador aparece en el video de “la entrevista parte 1”, se permite hacer una crítica a la clase media que desde la comodidad (al igual que se le ve en la entrevista) se aproxima a realidades que parecen “lejanas”, en un horizonte que solidifica más la importancia de la cultura del hedonismo antes que a las relaciones sentí-pensantes con los otros/nosotros; es decir, por un lado, la entrevista se proyecta en la pantalla, lo cual funciona como foco que atrae la atención de los espectadores y, a su vez, en el espacio físico de la escena, está Gabino como Santiago Ramírez. La doble identidad que pone en escena modifica la mirada focalizada hasta convertirla en una mirada autónoma que va dejándole poco a poco la decisión al espectador de dónde se quiere ubicar, sin embargo, ambos espacios convergen y es difícil tener una decisión consciente de la ubicación de la mirada.

A la vez que la entrevista se proyecta sobre la pantalla, Gabino vestido de Santiago, estructura de forma simbólica, a partir de ladrillos, la colonia y los sectores a los que hace referencia en el relato. La imagen proyectada de Gabino-investigador en la “entrevista parte 1” pone en evidencia, de alguna manera, una forma “cómoda” de aproximarse a lo que les sucede a miles de mexicanos diariamente. Al ser él mismo el entrevistado, lo coloca inmediatamente en otra posición de enunciación; dentro de la proyección ya no es Gabino vestido de Santiago, es un Gabino-investigador que analiza las circunstancias que les ocurre a los otros, pero no a él. Esta situación funciona como una analogía con respecto a la posición que ocupan los

espectadores en ese momento. El lugar que ocupa tanto Gabino-investigador como el espectador es simbólica y materialmente parecido: ambos están sentados vislumbrando las circunstancias de los otros, pero que no son ellos.

Es así como esta acción en paralelo coloca al espectador en un lugar privilegiado debido a que, lejos de sentirse amenazado por verse comprometido ante la situación, se posiciona en un estado crítico de identificación con Gabino-investigador dentro de la “entrevista parte 1”; incluso aunque pueda compartir con Santiago condiciones parecidas, resultará más cómodo ver a los demás como un objeto de estudio y no como parte activa de una misma circunstancia, lo que no sólo delata la incomodidad del espectador ante el hecho que presencia, sino que descubre escénicamente que, en la superposición de dos espacios diferentes (lo escénico presencial y lo escénico audiovisual) es posible ampliar el espacio ficcional, porque forja, no un establecimiento de los hechos *per se* cómo podrían hacerlo las investigaciones periodísticas, sino la apreciación de la situación más allá de establecerla como real o no.

Lo anterior es una modificación en la expectación que es imperceptible a simple vista, porque abarca un conjunto de elementos en parte subjetivos y en constante fluidez que lo hace imposible de aprehender. Sin embargo está presente todo el tiempo, ya que como hemos analizado en los capítulos anteriores no sólo depende de la concepción que tenga el espectador respecto a lo que es real, sino también responde a lo que los propios creadores, en este caso, Lagartijas tiradas al sol, le propongan a éste, es decir, el establecimiento del dispositivo escénico.

En resumen, este distanciamiento o mejor dicho, diferenciación de lo presentado y lo representado, contribuye de manera especial a la relación que el espectador decidirá tener

con lo mostrado en las fotografías, videos y audios, pues en esta ampliación informativa, visual y sonora, dichas pruebas son ya parte del rol propuesto por Gabino, esto es, las pruebas que ambos comparten como testigos de Gabino-investigador (testigos del testimonio).



Imagen 3. Del momento final de la obra en la que Santiago Ramírez queda como una huella proyectada sobre la pantalla y Gabino se sitúa a su lado aún con la ropa de Santiago. Fotografía obtenida de <http://entretenia.com/tijuana/> (capturada el 4 de septiembre 2020).



Imagen 4. Momento en el que en escena se conjuntan diferentes espacios y presencias. En la imagen proyectada esta Gabino-investigador y en el otro Santiago Ramírez. Captura de pantalla realizada a partir de los archivos de Lagartijas Tiradas al Sol en [vimeo.https://vimeo.com/364815909](https://vimeo.com/364815909) (Capturada el 15 de diciembre de 2019)

III.5 La narración

Gabino converge entre dos mundos, el que ha tomado con Santiago Ramírez y el que tiene él mismo como actor-investigador, quien no puede revelar su verdadera identidad a la familia Reyes, con quienes tiene una relación cada vez más cercana. *Tijuana* en definitiva aborda las circunstancias de precarización de un empleado promedio en una maquila, un lugar que es por sí mismo referente de mano de obra barata. La propuesta nos introduce además de un lugar rutinario y desgastante, a la familiaridad con la que nos ajustamos a las injusticias: “El

problema de Tijuana es que la gente no trabaja lo suficiente”, dice Gabino enunciando la opinión de una persona “que ha pasado toda su vida trabajando”.¹⁴²

Gabino pasa semana tras semana experimentando la precariedad y la desigualdad dentro de la maquila, fuera de ella sus días no son más relevantes, pues en su situación no tiene permitido mostrarse fuera de lo que es Santiago Ramírez para no ser descubierto y para que su experimento de frutos, es por ello que, a pesar de que convive diariamente con la familia Reyes, se muestra alejado, pero aun así, ellos se van incorporando cada vez más en su rutina, se interesan y le comparten sus vivencias.

La cotidianeidad de la precariedad en la familia Reyes predispone la indiferencia ante situaciones como la violación de una joven en la colonia, cuyo cuerpo fue arrojado al barranco. Esta indolencia es notable también en el video del derrumbamiento de la casa azul que le muestra Julia, la hija de la familia, a Gabino; el video muestra el desprendimiento de una parte de una casa azul de la cual, quien toma el video se posiciona relativamente cerca del hecho que está grabando. Con una voz de asombro el chico que graba parece entusiasmarse cada vez más por el completo derrumbamiento, de manera que se puede reconocer una situación que apela tanto a los espectadores como a Gabino, pues este video muestra que más allá de interesarse por las vidas de los demás, muchas veces se colocan los acontecimientos de las vidas de otros como formas de entretenimiento que, entre más crueles y más brutales, resulta que son más estimulantes para el consumidor.

Las preguntas emergen a esta altura del relato ¿Qué causa la acumulación de tanta violencia e indiferencia de manera colectiva? ¿Qué tanto somos responsables de ello? Es este contexto

¹⁴²Nota de audio tomada de la obra *Tijuana*, por mí el día 5 de mayo de 2017.

en el cual se manifiesta el discurso de Roberto Correa, vecino de la colonia. Ante la violación de la joven en el sector “C”, la que han encontrado en el barranco, los vecinos deciden hacer justicia por su propia mano al violador, el cual termina linchado ante el asombro de los vecinos y de Gabino.

Con un notado *in crescendo* en la música, Gabino va describiendo aquel suceso que termina en la muerte de un culpable, de quien no sabemos nada; en un mediano oscuro, la visualización del linchamiento y posterior asesinato se ve proyectada en la pantalla entre cortes de un video que evoca el hecho, con gritos, voces y reclamos, los sonidos se apropian de todos los rincones de la sala, finalmente se apaga la luz por completo y así se queda resonando lo sucedido en los espectadores.

Luego del incidente, la relación que Gabino mantiene con la familia Reyes Campillo (doña Gabriela, Jerónimo y Julia) suscita en él, especialmente por Julia, el deseo de revelar su identidad como actor, pero en su voluntad como investigador, decide no hacerlo. Sin embargo, al paso de su estancia logra hacer crecer un vínculo con la familia y, en menor medida, con los pocos amigos que ha hecho en el bar “El brisas” y en la maquila.

Después de unos meses Gabino resuelve volver a la Ciudad de México porque las “pequeñas privaciones” le han mermado y, en un descuido, ha perdido lo que lo protegía de alguna confusión en caso de que le reconocieran como actor, es decir, su identificación del Instituto Nacional Electoral (INE). Es aquí cuando su experimento ve el fin, ya que su protección ficcional se ha roto y debe volver, así, se expone que Gabino-investigador tiene la posibilidad y el privilegio de dar fin a la situación, porque al igual que los espectadores su condición es “otra”, sin embargo, los demás tendrán que seguir viviendo en aquellas condiciones quizá por el resto de sus vidas.

En su resolutive de regresar, por sentirse ahora más vulnerable sin su identificación oficial, se cuestiona su involucramiento en la relación que ha logrado desarrollar con la familia Reyes y las interacciones que las personas en su estancia le han dispuesto. Se cuestiona ya no desde un rol de artista-investigador, sino desde su pertenencia al hecho como testigo. De este modo observamos que, del personaje Santiago, sólo se mantiene su ropa en el cuerpo de Gabino, porque las condiciones de precarización ya no están, únicamente quedan en la memoria del actor.

Es aquí donde podemos notar una línea clara que separa lo de aquí y lo de allá. La expectación, es decir, el reconocimiento del ente está en la relación de transición entre el Gabino-investigador y Santiago Ramírez porque, al final, su persona transita en su misma experiencia como testigo de ambos lados, sin situarse en ninguno de ellos únicamente. En términos técnicos la conciencia de estar frente a un hecho teatral se puede ubicar al principio y, sin embargo, se fusiona hasta desaparecer. Los espectadores, entonces cuerpos-testigos del testimonio del artista-investigador, son implicados y predispuestos a propia decisión del testimonio adquirido.



Imagen 5. Momento en el que Gabino vestido de Santiago R. se instala en su primera habitación en Tijuana. Fotografía obtenida de <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/tijuana/> (Capturada el 6 de octubre del 2020).

III.6 Aproximación a lo documental desde el habitar digital

Como he mencionado, las fotografías, los videos y los audios figuran como parte importante en la observación de la incidencia del habitar digital dentro del fenómeno teatral, pues proporciona un lenguaje a analizar diferente de lo que antes teníamos sólo por documento análogo.

Estos elementos audiovisuales nos hacen notar que, además de contribuir al testimonio de Gabino-investigador, posibilita una aproximación a lo real desde lo audiovisual como medio documental, es decir, si se toma en cuenta que la expectación no es individual sino que se configura desde el convivio con los demás espectadores, entonces la veracidad que se nota

en el testimonio de Gabino demuestra que existe un espacio-tiempo digital de convivio común, que no se podría notar si no fuese por la incidencia de este habitar digital.

Ahora bien, ¿cómo es este espacio-tiempo digital? En su proyección, las fotografías y los videos encuentran en la pantalla un soporte de su imagen como una ventana de acceso a lo que se presenta o se supone real, pues en su funcionamiento evoca una vía común a la información.

La posibilidad de relación que proporciona un soporte de lo digital, es decir desde medios audiovisuales, se forja desde la interacción cuerpo-medio-cuerpo, retomando lo que Hans Belting escribía respecto a la imagen, pero apuntando a la notable incidencia de la técnica digital: espectador-medio audiovisual-testigo (Gabino).¹⁴³

Esta posibilidad es enmarcada desde una perspectiva relacional, es decir, la experiencia dentro del hecho teatral se da en las interacciones y la afluencia de estímulos sensoriales. La relación espectador-medio audiovisual-testigo proporciona una habitabilidad que contribuye no sólo a la configuración de la expectación, sino a la del espectador en sí, ya que estas interacciones proporcionan “modelos de acción” y de sentido; la relación propuesta en *Tijuana* es una suerte de interacción en donde hay un ir y venir de estímulos visuales y auditivos que estructuran una mirada que se conforma desde el movimiento simultáneo de lo que se presenta en la escena.

Lo anterior se ejemplifica cuando Gabino muestra su diario de notas en el cual escribió todo lo acontecido en su estancia en Tijuana. El diario es proyectado y no se muestra de manera

¹⁴³ Hans Belting escribe al respecto: “La historia de las imágenes ha sido siempre también una historia de los medios de la imagen [...] El medio portador les proporciona una superficie con un significado y una forma de percepción actuales”. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Argentina: Katz, 2007), 25.

física en escena, lo que está sólo la imagen fotográfica de forma digital. De esta manera considero que su ampliación visual, al igual que otras, dentro de medios audiovisuales, es para los espectadores un material que propicia un tratamiento de acceso a lo real cuasicertero, dudable y debatible ya que comparte, al igual que una gran mayoría de casos, dos medios de estar: el digital y el material, lo que implica la influencia constante que el habitar digital tiene sobre lo que se muestra como recurso documental.

Enfatizo entonces un estado de desrealización en auge de los recursos documentales que propician otro acercamiento porque suponen a su vez una desrealización simbólica que relativiza lo real. La intención no es estudiar en el presente proyecto esta peculiaridad, sin embargo es importante apuntarla ya que amplía aún más la demostración de los elementos presentes en la expectación de lo documental dentro del hecho teatral y, que resultan importantes, en tanto que contribuyen a la mirada espectadora contemporánea.

III.7 La apertura de la ficción desde la técnica documental

Tijuana es una pieza ficcional que se presenta como documental a los ojos de los espectadores, es decir, su elaboración toma de la técnica documental, así como de la presentacionalidad, la manera de poder llevar al espectador a vislumbrar una situación que permea en la realidad de muchos de los trabajadores asalariados.

Tanto las fotografías como los videos y los audios presentados en escena muestran, en su mayoría, imágenes que corresponden a lo que Gabino narra, se muestran fotos desde su llegada, videos de los lugares por los que pasa y audios de lo que sucede en el linchamiento, pero nunca vemos fotos ni videos de la familia Reyes, no se muestra cómo es el bar, no

sabemos nada más de lo que Gabino nos cuenta, pero ello no es un impedimento para no adentrarse en lo que se nos narra, pues su descripción y manera actoral de representar a cada una de las personas que va encontrándose, hace que sea el mismo espectador el que lo imagine junto con él.

Lo anterior es notable con mayor precisión cuando Gabino refiere que en sus ratos libres iba a ver los partidos de fútbol en donde jugaban niños con camisetas de jugadores famosos; en pantalla se puede apreciar sólo la portería de una cancha vacía, pero Gabino magnifica lo descrito narrando la situación y el sonido de niños jugando y riendo, proponiéndole finalmente al espectador la decisión de imaginar a los niños.

El ejemplo anterior muestra como *Tijuana* es una pieza de muchas piezas, pues intercala la representación y la presentación a lo largo de la narración, lo cual no sólo proporciona una diferencia muy clara para los espectadores sino que además permite la apertura ficcional ¿de qué manera?

La ficción, para mí, es un camino que forja la posibilidad de poder observar desde la realidad y con elementos de la misma realidad, un acomodo diferente de las cosas, es decir, parafraseando a José A. Sánchez, la elaboración ficcional parte de un proceso de composición y rearticulación de materiales simbólicos que se relacionan coherentemente entre sí. Por lo que la ficción no se puede ver por partes, sino en el conjunto que esa composición dispone. Y es justamente en ello que se basa la elaboración ficcional, en el establecimiento y configuración de estos materiales que tienen como fin proporcionar un acomodo diferente de la realidad, no como invención, sino como posibilidad dentro de la misma realidad.

Dicho lo anterior, la técnica documental en esta pieza, juega un papel muy importante como herramienta que permite la apertura de la ficción, pues predispone un mismo espacio-tiempo entre el espectador y la narración de Gabino que, como ya se ha visto en apartados anteriores, proporciona una escucha mayormente empática y una *relacionalidad* aún más íntima, es decir, la ficción es la que proporciona la configuración del sentido de lo real, porque facilita una distinción que permite la duda por lo real.¹⁴⁴

Lo anterior se puede percibir en el momento en el que Gabino integra a Santiago Ramírez como personaje, el cual le ayuda a entrar de lleno en su cometido de “ser otro”, en este punto se abre la realidad *Otra*, a partir de mostrar la separación entre la representación como elemento que permitirá la ficción, en contraste con la presentación del testimonio. Por esta razón, es necesario entender la expectación de lo documental desde los espectadores, es decir, desde el puente que se construye de presentacionalidad entre Gabino y ellos, desde la relación. Este puente es primeramente de veracidad y, eventualmente, es aquí donde, junto a la ficción, en esta apertura que permite la representación, confluyen en el valle de la verosimilitud, de una manera liminal, sin oponerse y sin otro fin que suceder para el fenómeno teatral.

Este puente de verosimilitud no podría ser posible sin la proyección las fotografías, videos y audios frente al espectador, pero tampoco podría ser posible sin el posicionamiento de Gabino frente a su persona en un desdoblamiento ficcional. El factor de apertura a la duda

¹⁴⁴ A pesar de que pudiera parecer que lo documental se encarga únicamente de revelar y erigir el sentido de lo real, considero, funciona también para re-significar y ampliar el espacio ficcional. Entiendo como ficción al procedimiento que permite abrir o “forjar”, es decir en palabras de José Antonio Sánchez: “un proceso de estructuración y composición del material simbólico con el que se representa y se construye la realidad”. José A. Sánchez, *Ética y representación* (México: paso de gato), 178-179.

está en la desrealización de los recursos documentales y, por ello, no es importante saber si la experiencia de Gabino sucedió o no, ya que el hecho que se legitima como real dentro de la obra, es la precarización de las condiciones de trabajo.

La duda recae en la desrealización como el modo de aparecer de lo digital, que proporciona al espectador un estado de cuestionamiento por el problema y no por la construcción diegética de Gabino.

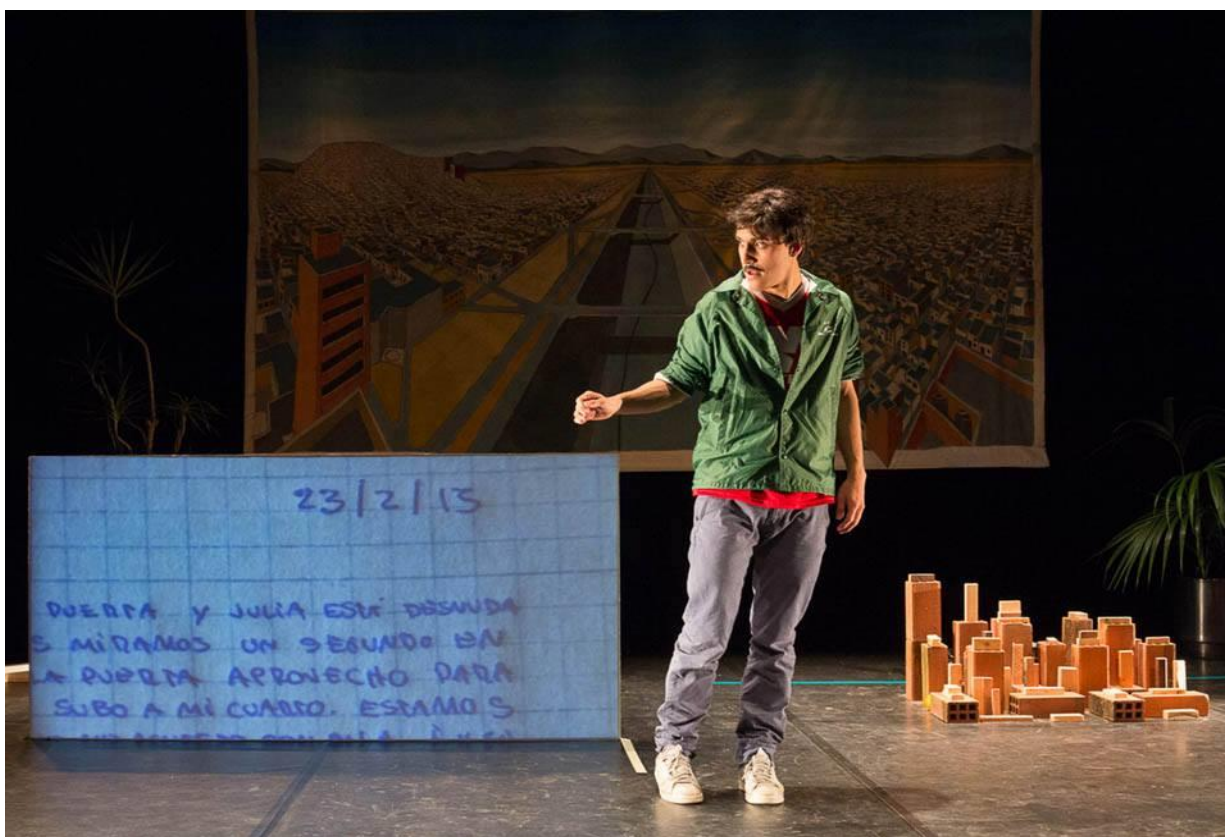


Imagen 6. Momento en el que Gabino explica que todo lo vivido en Tijuana lo escribió en su diario de notas. Fotografía recuperada del archivo de la compañía en <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/tijuana/> (Capturada el 4 de octubre 2020).



Imagen 7. del final de la pieza. Momento en el que Santiago Ramírez baila por última vez en el bar junto a sus amigos. Fotografía obtenida de <https://inba.gob.mx/prensa/10082/tijuanacero-el-14-festival-de-monologo-teatro-a-una-sola-voz-en-el-centro-cultural-del-bosque> (Capturada el 9 de enero 2020).



Imagen 8. Fotografía recuperada del archivo de la compañía en <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/tijuana/> (Capturada el 4 de octubre 2020).

CONCLUSIONES

El principal motivo de este escrito ha sido mostrar las implicaciones que tiene el concepto del espectador dentro de los estudios teatrales y analizarlo desde la complejidad de una pieza escénica. Para ello elegí *Tijuana* de Lagartijas Tiradas al Sol, pues reconocí desde el primer momento un uso de materiales documentales, no en beneficio de una objetividad, sino con una necesidad de explorar otros caminos que lleven a los espectadores a la ficción.

La pieza *Tijuana* se puede estudiar desde diferentes perspectivas: a ojos extranjeros se le definiría como “un experimento antropológico”; ante una mirada crítica como “una ficción atravesada por lo documental” y, a la vista de los espectadores, como un documental. Sin embargo, considero que ninguna de estas acepciones es incorrecta, pues muestran una postura que parte desde la personal experiencia que se tenga con el fenómeno teatral y, especialmente, con lo documental como concepto.

En primera instancia, podemos reconocer la importancia del otro como posibilidad de creación, de encuentro. Es evidente que desde ojos investigadores, *Tijuana* no es un documental y, pese a esto, para un espectador sí funciona como tal. Ello proporciona un acercamiento confiable a lo que Gabino tenga que decir. La presentacionalidad en contraste con la representación que está en toda la pieza, permite al espectador posicionarse críticamente, por lo que se puede situar como un testigo del testimonio, ya que, desde el principio, existe la aceptación de una experiencia propia, la de Gabino como persona y como actor. El camino que elige Gabino para presentar su testimonio recurre a la representación de Santiago Ramírez no sólo como narración, sino escénicamente.

Su auto-referencialidad se apropia de la escena y Gabino como persona siempre está ahí, pero también Santiago Ramírez y, a su vez, Gabino como artista-investigador a través de la pantalla. La conjugación de estos elementos espaciotemporales facilita lo que la ficción sabe hacer: forjar. Forja y permite la apertura de ese camino para observar lo posible, es decir, da paso a las preguntas: ¿Por qué Gabino, teniendo todo en apariencia como actor, decide tomar la identidad de otra persona? ¿Cuál es la razón por la que Santiago acepta condiciones de trabajo tan deplorables? ¿Qué condiciones de trabajo tengo yo actualmente? ¿No se parecen mis condiciones a algo similar a lo que está viviendo Santiago? –“No. gracias a Dios yo sí puedo venir al teatro”-.

Por lo anterior, fue de suma importancia para mí poder relacionar estas maneras de concebir una misma pieza escénica en un trabajo que involucrara, tanto mi propia experiencia con la pieza, como la manera en la que se puede apreciar desde la teoría. De esta forma, mi postura ha sido, desde un inicio, poder estudiar profundamente las diferentes aristas mencionadas, sin embargo, como autodenominada *espectadora-tesista*, decidí inclinarme hacia el estudio de la expectación en un afán de poder ahondar en la mirada espectadora en la que concierne ese acercamiento con la otredad y que, finalmente, es el campo de juego de cualquier creador: la relación.

Es importante recalcar que existe una diferencia entre lo que se le presenta al investigador y lo que se le muestra al espectador dentro del hecho teatral. Un investigador no puede quedarse sólo con lo que ven sus ojos, no puede situarse únicamente en la experiencia. Un espectador, por otro lado, atiende lo que sucede en ese momento es, como dice Chevallier, un invitado,¹⁴⁵

¹⁴⁵ Jean-Frédéric Chevallier, *El teatro hoy. Una tipología posible*, (México: Paso de gato, 2011), 11.

quien permite su presencia, pero no siempre su atención. Por tanto, desde esta singularidad traté en lo escrito de poder mostrar la complementariedad desde ambas experiencias.

De esta manera, en *Tijuana* se estudia de forma específica una relación que intuía propia de las teatralidades que, en su creación, parten de lo documental como recurso principal, pues la consigna que parte del archivo, permite una aproximación peculiar con la realidad. Pienso, por ejemplo, en el uso de fotografías o videos retomados de medios periodísticos; en principio estos elementos tienen una finalidad social que es informar de manera objetiva y verídica hechos a debatir, pero dentro de la escena sus propiedades tienen la potencialidad de significar a favor o no de esa objetividad. Lo anterior proporciona a la teatralidad posibilidades tan ricas de explorar lo que sucede, lo que podría suceder y lo que no sucedió. De esta manera, la pregunta desde un inicio siempre fue ¿Qué pasa cuando estos elementos materiales se sitúan fuera de su contexto? ¿Qué pasa cuando son presentados en una función teatral? ¿Pierden su valor como consigna o por el contrario la potencian?

Reitero, la conformación del espectador es resultado del espacio de expectación y, por tanto, de lo que le proporciona uno u otro espectáculo a la mirada. En este caso, *Tijuana* me ha permitido llegar a la conclusión de que el reconocimiento del ente *Otro* poético depende, esencialmente, de la relación que se ejerza sobre el espectador, es decir, de qué se ofrezca, de lo que recibe el otro.

Aunado a esto resalto también la íntima relación que existe entre el habitar digital, como contexto (como un peculiar modo de aparecer a la sensibilidad humana) y, el espectador, que reconoce lo Otro y establece reglas muy sutiles que no podríamos estudiar sin observar con detenimiento el uso que se hace de los recursos documentales. Es por ello por lo que se ha

enfático en toda esta investigación en la separación, de lo que hay en el *entre* porque, es ahí, donde las relaciones subjetivas generan espacios y, en su relación, se erige el sentido.

En resumen, considero que cuando se habla de plasmar la realidad desde lo documental, se está buscando mostrar el presente, habitar la irrupción de lo inmediato para preguntarnos unos a otros qué se hace con ello o, por lo menos, para dejarlo sobre la mesa a consideración de los demás. No se trata de promover acciones políticas inmediatas, que si bien distintas teatralidades se abocan de lleno, a procurar este objetivo en diversos tipos de intervenciones, considero que el punto clave está en tomar en cuenta la presencia del otro como una relación que nos afecta y nos implica como personas, no como vendedores, ni como lo haría un político que regala camisetas de su partido por el voto de vuelta, sino, por el contrario, como cuerpos vivientes que comparten una sensibilidad semejante.

II.

Han sido muchos los temas que de esta investigación han surgido, que se han quedado en el tintero y que, por ahora, me han mostrado un horizonte de posible investigación. Para ser sincera, nunca tuve conciencia de cuán complejo puede ser un sólo tema. Plasmar lo real (en tanto diferencia y evidencia de otras realidades más allá de las establecidas, tanto hechos *in factum*, como formas de pensamiento) se ha vuelto parte de un tema que no sólo se aviva en mí de manera profesional, sino además apelando a mi propia persona, como espectadora, como creadora y, sobre todo, como actriz.

La ficción es para mí una herramienta que me permite decir lo que quiero, que me posibilita investigar desde el hecho, realizar y establecer vínculos con los otros que no pueden surgir de un pensamiento solitario, por ello la ficción nunca está sola, se acompaña de contrastes y

de elementos de la realidad porque, finalmente, la ficción proporciona un camino que desvela otro acomodo de lo que está.

Dicho lo anterior, las formas de relacionarnos tanto con el espectador como con el arte y con otros artistas, dice más de lo que podemos apreciar a simple vista. La relación tan viva con la realidad reformula constantemente los procesos del pensamiento, lo que es, además, material creativo de los artistas y fuente no intermitente de investigación.

Por ello, el teatro como forma de relación con los otros es tan poderosa cuando establece un puente de verosimilitud con sus espectadores, ya que reformula, a partir del imaginario, “modos de acción”, lo cual interfiere de manera directa en la construcción de realidad, de próximas intuiciones y de acciones.

III.

Esta investigación es parte de la memoria histórica que, como egresada universitaria, quiero dejar a disposición, tanto de los estudios teatrales, como a cualquiera que desee leerlo, debatirlo, ampliarlo o darle otro uso. Tiene, además, la intención de poder ser tomado por personas de otros tiempos y lugares, para repensarnos, para re-escribimos.

REFERENCIAS

- Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana, 2002.
- Arendt Hannah, *Verdad y mentira en la política*. Barcelona: Página Indómita, 2017.
- Aristóteles. *Metafísica*. España: Gredos, 1994.
- *Poética*. (tr. José Alsinaclota). Barcelona: Icaria, 2000.
- *Poética*. trad. Juan David García Baca. México: UNAM 2da ed., 2000.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. trad. Enrique Alonso. España: Edhasa, 2011.
- Ballesteros, Fernando. *La brecha digital. El riesgo de la exclusión en la sociedad de la información*. España: Fundación Retevisión, 2002.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz, 2007.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Berenzon, Boris y Georgina Calderón coord. *Diccionario Tiempo Espacio*. México: UNAM, 2008.
- Bourriaud, Nicolas, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. *Estética Relacional*. 2da Ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Buitrago, Ana coord. *Arquitecturas de la mirada*. España: Universidad de Alcalá de Henares, 2009.
- Chevallier, Jean- Frédéric. *El teatro de Hoy. Una tipología posible*. México: Paso de Gato, 2011.

- Comité Invisible. *Ahora*. trad. Diego Luis Sanromán. España: Pepitas de calabaza, 2017.
- Corominas, Joan y José A Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980.
-----*Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. España: Gredos, 1973.
- Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
----- *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Chile: Ediciones metales pesados, 2012.
- Derrida, Jaques. *Mal de archivo*. México: Historia y grafía, 2012.
-----*La deconstrucción de las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Dubatti, Jorge. *Principios de filosofía del teatro*. México: paso de gato, 2017.
----- *Teatro-matriz, teatro liminal nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. México: paso de gato, 2017.
- Ferrándiz Rodríguez, Raúl. *Máscaras de la Mentira. El nuevo desorden de la posverdad*. Valencia: Pre-textos, 2018.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía tomo I y II*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar: El origen de la prisión*. trad. Aurelio Garzón. Argentina: Siglo XXI, 2012.
- Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

- Gonzales García, Juan Carlos. *Diccionario de filosofía*. España: Biblioteca Edfaf, 2004.
- Henckmann, Wolfhart y Lotter Konrad. *Diccionario de Estética*. trad. Daniel Gamper y Begonia Sáez. Barcelona: Crítica, 1988.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. trad. Pedro Rivas. España: Taurus/Alfaguara, 2014.
- Levinas, Emmanuel. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. trad. Antonio Pintor. España: Sígueme, 2003.
- ----*El humanismo del Otro hombre*. México: Siglo XXI, 2005.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Moliner, María. *Diccionario del uso del español*, segunda edición. España: Gredos, 2002.
- Niney, François. *El documental y sus falsas apariencias*. trad. Miguel Bustos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Ochando Aymerich, Carmen. *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura Documental*. España: Anthropos, 1998.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de occidente en alianza, 2004.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. trad. Jaume Melendres. España: Paidós, 1998.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Argentina: Manantial, 2010.
- Riveros, Gimena, corrección., *Materialismo filosófico y realismo artístico. Jean Paul Sartre, Roger Garaudy y otros*. Argentina: Godot, 2012.

- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de gato, 2013.
- -----*Ética y representación*. México: Paso de Gato, 2016.
- Zambrano, María. *El Hombre y lo Divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

Artículos de revista

- De Althaus, Mariana. Escribir a pleno sol. Paso de Gato, revista mexicana de teatro, enero, 2019.

RECURSOS EN LINEA

Libros

- Alcalá, José Ramón. *Ser digital. Manual de supervivencia para conversos a la cultura electrónica*. Chile: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2010.
http://arteuchile.uchile.cl/descargas/dav/archivo_digital/ser_digital.pdf (Consultado el 11 de marzo de 2020).
- Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. España: Iberoamericana, 2005.
<http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/Cornago-Oscar-resistir-era-medios.pdf> (Consultado el 7 de Julio de 2018).

- Cornago, Óscar coord. *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*. La creación escénica en Iberoamérica. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
<http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/Cornago-Oscar-utopias-proximidad-b.pdf> (Consultado el 25 de Julio de 2018).
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. España: Katz, 2010. Edición en PDF.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Trad. Aurelio Major. Barcelona: Penguin Random House, 2011. Edición en PDF.

Artículos de revista

- Agamben, Giorgio, “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, n.73 (2011): 249-264.
<http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103> (Consultado el 13 de octubre de 2017).
- Alonso Atieza, Loreto. “La época de los aparatos”. *Revista arbitrada de artes visuales*, n°35 (2015).
http://www.discursovisual.net/dvweb35/PDF/10_La%20epoca%20de%20los%20aparatos.pdf (Consultado el 21 de diciembre de 2018).
- <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/23648/38902> (Consultado el 5 de febrero de 2017).
- García Mateluna, Álvaro, “¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière”. *La fuga*, n. 14 (2012). <http://lafuga.cl/que-es-un-aparato-estetico/555> (Consultado el 6 de diciembre de 2018).

- Montejano, Sara, “La desrealización: cuando el pánico nos desconecta de la realidad” Blog PsicoGlobal (2019).
<https://www.psicoglobal.com/blog/desrealizacion-panico> (Consultado el 10 de enero de 2020).

Tesis

- Enrile Arrate, Juan Pedro, “Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política” Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
<https://eprints.ucm.es/39984/1/T37977.pdf> (Consultada el 3 de noviembre 2018).
- Gaspar López, Rosario Isabel, “LA INTERFAZ GRÁFICA COMO PLATAFORMA PARA EL ARTE. Del grabado al gif”. Tesis de maestría. UNAM, 2018.
<http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0782550/Index.html> (Consultada el 13 de Julio de 2019).
- López Gandarela, Rafles Ignacio, “La Experiencia Estética del Espectador de Arte” Tesis de licenciatura, UNAM, 2011.
<http://132.248.9.195/ptd2012/mayo/0680284/Index.html> (Consultada el 5 de abril de 2017).
- Pineda Saldaña, Cesar Alberto, “Pensar en la época digital, la cuestión de la técnica en Martin Heidegger” Tesis de Maestría., UNAM, 2016.
<http://132.248.9.195/ptd2016/mayo/0744697/Index.html> (Consultada el 2 de agosto de 2019).
- Romani López, Andrea, “Subjetividad y Alteridad en Emmanuel Levinas y Jaques Lacan”. Tesis de maestría. UNAM, 2017.

<http://132.248.9.195/ptd2017/febrero/0755636/Index.html> (Consultada el 17 de febrero de 2018).

Imágenes

1. <https://vimeo.com/364815909> (Capturada el 15 de diciembre de 2019).
2. Realización: María Sánchez Martínez. (5 de septiembre de 2020).
3. <http://entretenia.com/tijuana/> (Capturada el 4 de septiembre de 2020).
4. <https://vimeo.com/364815909> (Capturada el 15 de diciembre de 2019).
5. <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/tijuana/> (Capturada el 6 de octubre de 2020).
6. <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/tijuana/> (Capturada el 4 de octubre de 2020).
7. <https://inba.gob.mx/prensa/10082/tijuanacerro-el-14-festival-de-monologo-teatro-a-una-sola-voz-en-el-centro-cultural-del-bosque> (Capturada el 9 de enero de 2020).
8. <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/tijuana/> (Capturada el 4 de octubre de 2020).

Recursos audiovisuales

- Conferencia. "La imagen elocuente- José Antonio Sánchez". Vídeo de Youtube, 1:31:22. Publicado el 5 de julio de 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=OsQcDpRGP0g> (Consultado el 17 de febrero de 2017).
- Conferencia. "Marcos para la investigación artística". Video de Vimeo, 50:08. Publicado el 5 de noviembre de 2016. <https://vimeo.com/190386209> (Consultado el 12 de mayo de 2017).
- Obra. "Tijuana". Video de Vimeo. 1:21:05. Publicado el 7 de octubre de 2019.
<https://vimeo.com/364815909> (Consultado el 15 de diciembre 2019).

Sitios web

- Academia.edu, Didanwy Kent, “Currículum Vitae”,
<https://unam1.academia.edu/DidanwyKentTrejo/CurriculumVitae> (Consultado el 7 de septiembre 2017).
- DFeria XXIV Arte Eszenikoak Artes Escénicas 5-8 marzo 2018, “Programación escénica Tijuana, Lagartijas Tiradas al Sol,” DonostiaKultura,
https://www.dferia.eus/2018/index.php?option=com_content&view=article&id=18&Itemid=23&ide=68902&lang=es (Consultado el 22 de abril 2020).
- Diccionario Jurídico, Coord. Óscar Montoya Pérez. <http://diccionariojuridico.mx/> (Consultado el 3 de septiembre 2020).
- Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, <https://www.rae.es/> (Consultada el 29 de noviembre 2020).
- Sitio web oficial de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social.
[https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/104994/Tabla de salarios minimos vigentes a partir de 01 octubre 2015.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/104994/Tabla_de_salarios_minimos_vigentes_a_partir_de_01_octubre_2015.pdf) (Consultado el 7 de Octubre de 2019).
- Sitio web oficial de Lagartijas Tiradas al Sol “Tijuana,”
<http://lagartijastiradasalsol.com/obra/tijuana/> (Consultado el 3 de Marzo 2018).
- Sitio web oficial de la editorial Herder México, “Jean Louis Déotte”,
<https://herder.com.mx/es/autores-writers/jean-louis-deotte>
(Consultado el 27 de noviembre de 2020)

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. México: INBA, 2011.
- Baena, Enrique. *El ser y la ficción*. España: Anthropos, 2004.
- Bataille, George. *El erotismo*. 5ª ed. México: Fábula en Tusquets, 2017.
- Bauman, Zygmunt. *Amor Líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. trad. Mirta Rosenberg. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- -----. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura económica, 2013.
- Berger, John. *La apariencia de las cosas, ensayos y artículos escogidos*. trad. Pilar Vázquez. Barcelona: Ed. Gustavo Gil, 2004.
- Berger, John, Sven Blomberg, Chris Fox y Richard Hollis. *Modos de ver*. trad. Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. España: Alianza, 2003.
- Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. España: Alba, 2014.
- Butler, Judy. *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Argentina: Paidós, 2003.
- Constante, Alberto y Ramón Chaverri coord. *Filosofía, Arte y Subjetividad, Reflexiones en la nube*. México: UNAM, 2016.
- Cruciani Fabrizio. *Arquitectura Teatral*. trad. Margherita Pavia. México: Escenología, 2013.

- Debord, Guy. *La sociedad del Espectáculo*. España: Ed. Pre-textos, 2002.
- Domínguez Domingo, Juan Carlos. *Las nuevas dimensiones del espectador. De sus preferencias en el mercado a sus derechos culturales*. México: CRIM-UNAM, 2017.
- Duarte, Ignasi. *Querido público: El espectador ante la participación*. España: Murcia, Centro Párraga, CENDEAC, 2009.
- Foucault, Michel. *El origen de la Hermenéutica de sí, conferencias de Dartmouth*. trad. Horacio Pons. México: Siglo XXI, 2016.
- *El pensamiento del afuera*. trad. Manuel Aranz. España: Edición pretextos, 2014.
- Gubern, Roman. *Del Bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*. Barcelona España: Anagrama, 1996.
- Han, Byung-Chul. *El aroma del tiempo*. España: Herder, 2015.
- *En el enjambre*. España: Herder, 2014.
- *La expulsión de lo distinto*. España: Herder, 2017.
- *La sociedad del cansancio*. España: Herder, 2017.
- Lacan, Jaques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Argentina: Paidós, 2010.
- Ortiz, Rubén. *La escena expandida. Teatralidades del siglo XXI. El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. México: INBAL-CITRU, 2016.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. España: Trotta, 2001.
- Santana, Analola. *Teatro y cultura de masas encuentros y debates*. México: Escenología, 2010.

- Trujano Ruiz, María coord. *Paradojas de la Hipermodernidad Entrevista a Gilles Lipovetsky y comentarios críticos de sociólogos mexicanos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2016.
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. México: Alfaguara, 2012.

RECURSOS EN LINEA

- Guardiola, Ingrid, Andrés Hispano, Ángela Martínez y Félix Pérez Hita. *Imágenes, un dominio público. Soy Cámara, el programa del CCCB*. Barcelona: CCCB, 2020. https://www.cccb.org/rcs_gene/soy_camara-imagenes_un_dominio_publico-castellano.pdf (Consultado el 9 de Octubre de 2020).
- Sánchez, José A. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008. <https://www.macba.cat/ca/aprendre-investigar/publicacions/teatro-campo-expandido> (Consultado el 16 de octubre de 2019).
- Álvarez-Leefmans, Francisco. “La última frontera de la neurociencia”. *Revista Letras libres*, (2002). <https://www.letraslibres.com/mexico/la-ultima-frontera-la-neurociencia> (Consultado el 5 de febrero de 2017).
- Barrón Tovar, José Francisco. “Aparatos estéticos. Jean-Louis Déotte”. *Seminario Tecnologías filosóficas*, (2014). <http://stf.filos.unam.mx/2014/06/aparatos-esteticos-jean-louis-deotte/> (Consultada el 27 de noviembre 2020).
- Barrón Tovar, José Francisco. “Artefactos del pensamiento. Preguntas a Jean-Louis Déotte”. *Virtualis*, vol. 7, núm. 15, (2017). <https://philpapers.org/archive/BARADP-6.pdf> (Consultado el 27 de noviembre de 2020).

- Chevallier, Jean-Frédéric. “Fenomenología del presentar”. Bdigital un portal de revistas, universidad nacional de Colombia, vol. 13, n. 1. (2011).
- Maxwell, Adeline, “Micropolítica de la escena (a veces sin escena): ¿Cómo imaginar otras formas de encuentro entre personas a partir de algo a lo que se le suele llamar danza? Diálogos, críticas, dudas y notas al pie...”. Efimera Revista, vol.8 n.9 (2017).
<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/57>
(Consultado el 20 de marzo de 2018).
- Ortiz, Rubén, “Autonomía, organización y secesión. Diario de viaje 2016”. Efimera revista, vol.8 n.9 (2017).
<http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/56>
(Consultado el 20 de marzo de 2018).
- Rodriguez, R. A. (2014). “El teatro documento. Una alternativa para denunciar la violencia”. Grin. <https://www.grin.com/document/279959> (Consultado el 16 de abril de 2017).
- Loredó Hernández, Alejandro Marco, “La fuerza y El Valor en Nietzsche” Tesis de Licenciatura, UNAM, 1996. <http://132.248.9.195/ppt1997/0237712/Index.html>
(Consultada el 16 de mayo de 2019).