



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

**APROXIMACIONES A LOS CONCEPTOS DE TEATRO Y  
TEATRALIDAD A PARTIR DE LA PERCEPCIÓN DE  
QUIÉNES/QUIÉN EXPECTAN/EXPECTA  
Y SUS DEVENIRES EN TEATRO DOCUMENTO.**

**Tesina**

que para obtener el título de

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

**PABLO FERNANDO RETANA QUIÑONEZ**

Asesora

Lic. Aris Paulina Pretelin Esteves

Ciudad Universitaria, CDMX, noviembre, 2023.





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## Índice

Índice.....	2
Agradecimientos.....	5
Introducción .....	6
Capítulo 1.....	12
Teatralidad a partir del rol de quien especta.....	12
Antecedentes.....	12
Elizabeth Burns.....	12
La teatralidad para Elizabeth Burns.....	12
Josette Féral.....	13
La teatralidad para Josette Féral.....	14
Definición de teatralidad:.....	14
El espacio potencial:.....	14
Lo real y la realidad:.....	15
Reflexiones sobre las teorías de Elizabeth Burns y Josette Féral.....	16
Capítulo 2.....	17
Otra propuesta de teatralidad y teatro.....	17
Teatralidad.....	17
Los sujetos teatrales.....	17
Categorías de teatralidad por causalidad.....	18
Teatralidad por lo simbólico o histórico.....	18
Teatralidad por situaciones ficticias.....	20
Teatralidad por evocación.....	21
Teatralidad por histrionismo.....	21
Teatralidad por estimulación sensorial.....	22
Teatralidad por alteridad.....	22
Teatralidad por el nivel de riesgo.....	23
La obra de teatro.....	23
Antecedentes.....	24
¿Qué puede ser teatro?.....	24
Pandemia por COVID-19 del año 2020.....	25
Otra definición de Teatro.....	25
La invitación a otorgar teatralidad.....	25
El factor sincrónico.....	26
Capítulo 3.....	27
Algunas obras y exponentes del Teatro Documento.....	27
<i>A pesar de todo</i> , drama documental dirigido por Erwin Piscator.....	28
Erwin Piscator.....	28

<i>A pesar de todo</i> .....	29
<i>Notas sobre el Teatro-Documento</i> , de Peter Weiss.....	30
Peter Weiss.....	30
Notas sobre el Teatro-Documento.....	30
¿Qué es el Teatro Documento para Peter Weiss?.....	30
Grados de crítica.....	31
Analogías entre el Teatro Documento y las manifestaciones políticas y sociales.....	32
El escrutinio en la escena.....	32
Posibilidades de un público activo y los lugares ideales para presentarse.....	33
Sobre el grupo que haga Teatro Documento.....	34
Lola Arias.....	34
El teatro de Lola Arias.....	34
¿Qué lo caracteriza?.....	34
La clasificación de Teatro Documento.....	35
<i>Performers</i> .....	36
El proceso creativo.....	36
Shaday Larios y el Teatro de Objetos Documentales (TOD).....	37
Shaday Larios.....	37
Teatro de Formas Animadas.....	38
Teatro de Objetos Documentales (TOD).....	38
Ética objetual.....	39
Pacto de no invasión.....	40
Objeto vivido intensamente.....	40
Políticas de lo sutil:.....	41
Fabular.....	41
El Objetario.....	42
Geobjeto.....	42
Mnemobjeto.....	42
Objetos ausentes.....	43
Residuos simbólicos.....	43
Objetos arquitectónicos.....	43
Detective de objetos y el trabajo con El Solar.....	43
Diferencias entre el Teatro Documento y el Teatro de Objetos Documentales, para Shaday Larios.....	44
<i>S.R.E. Visitas Guiadas, de Teatro Ojo</i> .....	45
Teatro Ojo.....	45
<i>S.R.E. Visitas Guiadas</i> .....	45
Metodología y reflexiones.....	46

<i>Soundtrack</i> , de Javier Márquez.....	47
Javier Márquez.....	47
La dramaturgia para Javier Márquez.....	48
<i>Soundtrack: autobiodrama</i> .....	49
Capítulo 4.....	51
Hacia una concepción de Teatro Documento a partir de la teatralidad de quien especta.....	51
¿Qué son el archivo y el documento?.....	51
Archivos y documentos mutables.....	52
Ética y cuidado con el archivo y el documento.....	52
Prohijar archivos y documentos.....	53
Teatro a partir de la teatralización del archivo y del documento; hacia otra definición de Teatro Documento.....	54
Los puntos de vista del Teatro Documento.....	54
Ética, ficción, verdad y archivo-documento.....	55
Categorías de Teatro Documento a partir del sujeto teatral.....	56
Teatro Documento a partir de documentaciones materiales e inmateriales.....	56
Teatro Documento a partir de cuerpos.....	57
Teatro Documento a partir de objetos.....	60
Teatro Documento a partir de espacios.....	61
Teatro Documento a partir de lo lúdico y de la generación de experiencias.....	63
Conclusiones.....	65
Referencias.....	67
Anexos.....	74
La teatralidad: una cualidad otorgada (ponencia).....	74
La teatralidad: una cualidad otorgada (texto aumentado).....	81
La incertidumbre entre y tras el cataclismo: reflexiones de la enseñanza teatral en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro durante la pandemia de COVID-19 y premisas para no negar la realidad, otra vez.....	92
Teatro a partir del sonido: un planteamiento escénico desde las teorías de la teatralidad que parten de la percepción de quien especta.....	102
Fotografías e imágenes del trabajo de Shaday Larios.....	113
Fotografías e imágenes de Teatro Ojo.....	115
Fotografía de <i>Soundtrack</i> , de Javier Márquez.....	117
Fotografía de Trayecto Habitat.....	118
Fotografías del Memorial de San Juan Comalapa: Paisajes de la Memoria.....	119

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre y a mi padre, Minella y Roderico, por el apoyo incondicional y por mostrarme las contradicciones que nos conforman a los seres humanos y la empatía que hay que tener entre nosotros.

A mi hermano Alejandro, por pavimentar y ser soporte constante en el camino que he trazado a lo largo de mi vida.

A Pilar, por nutrir y florecer mi teoría y práctica artística desde la antropología; por el amor y la ternura compartida en ámbitos académicos, laborales y personales; por su compañía en mi vida.

A Aislín, cuya amistad ha sido un soporte y apoyo constante a lo largo de la carrera; por la confianza y ternura en la vida, en lo académico y en lo laboral; por confiar en mis prácticas y apoyarlas.

A Javier Márquez y Diego Saldaña, por abrir paso para que los estudiantes exploren sus intereses creativos y puedan tener una voz propia.

A Aris, por acompañarme en el proceso de titulación, por enriquecer mis conocimientos en este tiempo de asesoría y por dar espacio a mi voz.

A Haydeé, por su sincera y profunda amistad a través de los años; por su juicio crítico en el ámbito artístico que me ha hecho sentir acompañado en pensamientos, sentires y prácticas artísticas.

A mis abuelos, Roberto, Filomena, Hortensio y Sofía, por la enseñanza indirecta del valor de la memoria.

## INTRODUCCIÓN

El Teatro Documento tuvo sus orígenes durante la primera mitad del siglo xx con Erwin Piscator y su obra *A pesar de todo*, aunque fue consolidado años más tarde por Peter Weiss con su obra *La indagación* y el artículo *Notas sobre Teatro-Documento*. Con ello surgió toda una corriente y serie de vertientes que han permitido expandir las posibilidades de esta forma de hacer teatro. Los textos escritos ya no eran la única fuente de archivo o documento, sino que se empezaron a reconocer y visibilizar otras formas de atender a las memorias, desde el cuerpo, los objetos, los lugares y a través de dinámicas participativas. Distintos teóricos han propuesto formas de analizar o comprender estas nuevas vertientes; tal es el caso del concepto de *teatro documental posdramático*, término desarrollado por Arno Gimber y continuado por Raúl Rodríguez, Daniel Palacios e Itzel Camarillo, que dialoga con los escritos de Lehman. Dentro de esta misma línea también se sitúa el *teatro relacional* de Juan Pedro Enrile. Por otro lado, tenemos las teorías de Teatro Personal desarrolladas por Gabriel Weisz y Martha Patricia Argomedo a partir de Spalding Gray, quien desarrolló *performances* a partir de vivencias personales; caben destacar las teorías de Teatro Abierto exploradas por Weisz, las cuales fueron previas al posdrama, los dispositivos escénicos, dramaturgias performáticas y del Teatro Relacional. También están los libros de José A. Sánchez y Rubén Ortiz que estudian y analizan prácticas teatrales contemporáneas, entre ellas teatralidades documentales. La cantidad de vertientes y estudios posteriores a Piscator y Weiss es inconmensurable, no lineal y enraizada.

Las amalgamas del teatro con manifestaciones como el *performance*, la danza, las artes visuales, la música, la multimedia, la narrativa, la antropología, la arquitectura, la filosofía, el *fluxus*, las tradiciones y las cosmovisiones de pueblos originarios, entre otras tantas, le han permitido llegar a escenificaciones liminales más allá de las concepciones tradicionales del

teatro. Este arte escénico comprendió de manera prescindible conceptos como la representación, el diálogo, el texto dramático, los personajes y la ficción, los cuales en el pasado se habían arraigado, en apariencia, inherentemente al teatro.

Con estos antecedentes, se ha vuelto necesario reconfigurar las bases epistemológicas de lo que es el teatro para que respondan a estas conexiones interdisciplinarias, sociales y culturales. Para las nuevas generaciones, se requieren espacios de reflexión para encontrar otros caminos no hegemónicos y canónicos que germinen en expresiones teatrales singulares, colectivas, sociales e innovadoras. Por ello resulta fundamental preguntarnos lo siguiente: ¿Qué es el teatro? ¿Qué hace que algo pueda ser llamado de tal manera? ¿Cuáles son sus alcances? ¿Qué tan funcionales o excluyentes son las definiciones actuales? ¿Cuál es su base primigenia? ¿Qué es la teatralidad? ¿Cómo funciona? ¿Cuál es la relación entre la teatralidad y el teatro? ¿Desde qué otros lugares podemos construir otras definiciones de estos términos? ... La lista de cuestionamientos puede continuar a perpetuidad, pero es necesario ponderar distintas perspectivas, no para conseguir una solución universal y atemporal que perdure por siempre, sino para propiciar la diversidad del pensamiento y la práctica para que la producción de conocimiento teatral se enriquezca. Tanto en diferentes disciplinas como en el propio campo teatral, han sido fundamentales reflexiones como éstas, pues permiten abarcar más saberes a las áreas de estudio. Algunos ejemplos, que han sido figuras de inspiración para el presente trabajo, son John Cage por expandir y reconfigurar lo que se entiende por música, Murray Schafer por hacer de la vida cotidiana una composición musical con el *soundscape*, Rachel Hann y su propuesta de entender la escenografía por su función con las personas que la habitan, Víctor Turner con la aplicación del teatro a los textos etnográficos de la antropología, Allen Bukoff y el *fluxus* por expandir las fronteras de las expresiones artísticas y de lo que se entiende por cultura, entre otros tantos.

El estudio y las teorías sobre el término *teatralidad* han permitido indagar en los límites del teatro: tal es el caso de Nikolai Evreinov, quien en su libro *El teatro en la vida*, habla de un teatro en la naturaleza (el director ruso menciona como ejemplo la caza del gato cazando y el ratón, en referencia a que esto es un espectáculo y que la naturaleza propicia de elementos dramáticos a los animales); Martha Toriz, con base en Goffman, al hablar de rituales del México prehispánico en *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*; Jorge Dubatti, en *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Nuevas perspectivas en Filosofía del Teatro*, al entenderlo como la intención de alguien de ejercer una política de la mirada; Hans-Thies Lehmann, en *El Teatro Posdramático*, a partir de Barthes y Müller, interpreta el término como aquello característico del teatro (ese sistema de comunicación en un tiempo y espacio predeterminado que hacen que tanto el emisor y el receptor envejezcan juntos); Ileana Diéguez, en *Escenarios liminales. Teatralidades, Performatividades, Políticas*, a partir de Dubatti, trabaja la categoría a partir de diversas manifestaciones sociopolíticas; Erika Fischer Lichte, en *Semiótica del Teatro*, quien emplaza el término al campo semántico y lo entiende como aquello que se interpreta y se presenta como un signo. Entre la incontable cantidad de autores que trabajan con la *teatralidad*, Elizabeth Burns (*Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*) y Josette Féral (*Acerca de la teatralidad*) la describen íntegramente como un proceso de percepción.

En el primer capítulo de la presente investigación profundizo en las definiciones de teatralidad de Elizabeth Burns y Josette Féral. La primera fue una socióloga que realizó en 1972 analogías entre el teatro y la sociedad, con la teatralidad como uno de los conceptos con mayor énfasis. En la década de los 90 's, Josette Féral retomó esta premisa de Burns para desarrollar una

teoría amplia de la teatralidad, la cual le permite estudiar la liminalidad entre una obra de teatro, la vida cotidiana y otros acontecimientos en los cuales hay expectación.

¿Por qué el especial interés de enfocarme en las teorías de la teatralidad que parten de la expectación? A mi juicio, considero que éstas permiten entender la teatralidad en un espectro amplio, sencillo y más asequible. Además, permiten otorgar esta cualidad *teatral* a seres vivos no humanos, objetos, lugares, sonidos, olores; es decir, cualquier estímulo que podamos captar. El hecho de contemplar, de sentir con nuestros sentidos, es nuestra manera de contactar con el mundo que nos rodea; es una acción innata en todo ser humano, tan básica y fundamental para la vida y para el teatro.

En el segundo capítulo, a partir de Burns y Féral, propongo mi propia definición de teatralidad, la cual parte de los estímulos del espectador con base en su contemplación y las causas que la provocan. Luego, a partir del marco teórico expuesto, propongo una noción de lo que es el teatro y sus factores esenciales, los cuales considero como una invitación del artista para otorgar teatralidad a su obra y el elemento del tiempo sincrónico. Estas definiciones, que son la piedra angular del presente trabajo, se conciben desde la propuesta de reestructurar hasta sus cimientos las nociones de teatralidad y teatro; no se pretende seguir una línea que diferencie teatro posdramático, expandido, experimental, entre otros tantos términos acuñados para nombrar las posibilidades más allá de las canónicas.

En el capítulo tres hablo de una serie de obras, artistas y grupos que han abordado el Teatro Documento y temas de memoria en su labor artística, como Erwin Piscator, Peter Weiss, Lola Arias, Shaday Larios, Teatro Ojo y Javier Márquez. Estos son referentes fundamentales para el capítulo siguiente.

En el capítulo cuatro, reflexiono y propongo definiciones de documento y archivo; este último término estuvo basado principalmente en un texto de Ann Laura Stoler. Luego, repaso algunas ideas sobre la ética y el cuidado al trabajar con memorias y materialidades sensibles en sus contenidos. Finalmente, sostengo mi propuesta de lo que es el Teatro Documento y algunas reflexiones de éste a partir del archivo-documento de un corpus determinado, ya sean documentaciones materiales o inmateriales, cuerpos, objetos, lugares o dispositivos participativos. Estas definiciones tampoco pretenden continuar la tradición y base epistemológica de lo que se entiende por Teatro Documento según teorías que lo conciben de forma lineal, o dentro de la dualidad de lo dramático y posdramático, o de la representación y prácticas de lo real, sino que parte desde otra perspectiva, desde una mirada de la percepción, de la forma subjetiva por la cual se contempla el mundo.

Antes de concluir con la introducción, quiero desarrollar por qué el Teatro Documento fue un eje para mi investigación. A manera de reflexión íntima, he encontrado en esta vertiente un estandarte el cual cargar, un hombro en el cual reclinar, un lugar de afecto a mis duelos personales, un compromiso sociopolítico respecto a mi país de origen y mi país de residencia. Estudiar, analizar y hacer Teatro Documento me ha dado respuestas para muchas preguntas, pensamientos y sentires inherentes en mí. La teoría que presentaré a continuación puede ser abordada en distintas formas: podríamos aplicarla para hablar de teatro a partir del sonido, teatro a partir de la naturaleza, teatro a partir de la arquitectura, entre otras etiquetas. Sin embargo, para los alcances del presente trabajo, ahondaré meramente en el Teatro Documento.

Esta tesina tiene como objetivo dar otras definiciones de teatralidad, teatro y Teatro Documento desde la perspectiva de quien especta; sin embargo, no pretende que sean fijas, inmutables y eternas, sino que permitan un diálogo, debate, aportaciones y críticas que

enriquezcan las posibilidades creativas. Por lo tanto, reconozco que probablemente este texto a futuro resultará insuficiente y disfuncional para muchos, seguramente también lo será para mí dentro de un tiempo.

## CAPÍTULO 1

### TEATRALIDAD A PARTIR DEL ROL DE QUIEN ESPECTA<sup>1</sup>

#### *Antecedentes*

Durante la segunda mitad del siglo xx e inicios del XXI, dos autoras indagaron en el concepto de *teatralidad* desde una perspectiva del individuo que contempla un suceso o situación: Elizabeth Burns coloca la piedra angular y Jossette Féral desarrolla este concepto en el ámbito teatral.

#### ELIZABETH BURNS

Socióloga de la segunda mitad del siglo xx que trabajó, al igual que otras personalidades de su época como Erving Goffman, una serie de analogías entre el comportamiento de los seres humanos en sociedad y el acontecimiento teatral. Sus propuestas quedaron plasmadas en su libro *Teatralidad: un estudio de la convención en el teatro y en la vida real*.<sup>2</sup>

#### LA TEATRALIDAD PARA ELIZABETH BURNS

Burns escribe que cada sociedad y territorio tiene una serie de actitudes y comportamientos normalizados y acordados en su cotidiano, una serie de convenciones sociales (Burns 13). Algunos ejemplos pueden ser la forma como se saludan las personas al estrecharse las manos o al abrazarse, el comer los alimentos con cubiertos, salir con ropa a la calle y en lugares públicos, entre otros.

---

<sup>1</sup> A lo largo del trabajo se habla de espectar y esperar, esto en alusión a la función del público de espectador-expectante; espectador y esperar.

<sup>2</sup> Las notas aquí citadas de Elizabeth Burns son traducciones mías. El original puede consultarse con base en la referencia de la bibliografía. El título original en inglés es: *Theatricality: a Study of Convention in the Theatre and in Real Life*.

Cuando existe una convención social inmediatamente aparecen los roles de aquellas personas que los realizan y de quienes son espectadores, ya sea porque ése fue su papel o porque les tocó. Quien asume el rol de espectador suele ser debido a que no tienen el conocimiento suficiente para formar parte de la convención, porque no pueden, porque desconocen la situación que observan o porque no les place. En este punto de vista, el espectador contempla una convención social; en ese punto, surge la *teatralidad* en la vida cotidiana (Burns 11). Para la autora:

la teatralidad no es un modo de comportamiento o expresión, sino que está asociada a cualquier clase de comportamiento percibido e interpretado por otros, y que es descrito (mental o explícitamente) en términos teatrales. [...] Pero la teatralidad por sí misma está determinada por una particular forma de ver, un modo de percepción (13).<sup>3</sup>

#### JOSETTE FÉRAL

Féral es una profesora e investigadora teatral que desarrolló una teoría y concepción de la *teatralidad* que le ha permitido estudiar acontecimientos escénicos liminales entre el teatro y lo cotidiano. Ha sido profesora del Departamento de Teatro de la Universidad Quebec en Montreal. y fue presidenta de la Federación Internacional para la Investigación Teatral (Féral 8).

---

<sup>3</sup> Esta cita es una traducción propia, pero el original en inglés está escrito como: “Theatricality is not therefore a mode of behaviour or expression, but attaches to any kind of behaviour perceived and interpreted by others and described (mentally or explicitly) in theatrical terms. [...] But theatricality itself is determined by a particular viewpoint, a mode of perception”.

## LA TEATRALIDAD PARA JOSETTE FÉRAL

A partir de la propuesta de Elizabeth Burns, Féral retoma la idea de entender la teatralidad como un proceso de percepción de quienes toman el rol de espectadores. Sin embargo, lo enfoca en las diferencias y las similitudes de lo que puede ser una teatralidad en dos aspectos distintos: la vida cotidiana y el ámbito escénico que desemboca en el teatro.

### *DEFINICIÓN DE TEATRALIDAD:*

Desde estas perspectivas, la teatralidad es un proceso que realiza el espectador en el cual enmarca, a través de su mirada, un espacio potencial, una alteridad; es decir, ese otro lugar donde las reglas del cotidiano y la realidad dejan de funcionar para ser moldeadas por la ficción que produce la mente. La diferencia entre una y otra es que en la primera (la cotidianidad) el individuo que observa delimita el espacio y ejerce la imaginación por su propia cuenta; en la segunda (la escena), se tiene una invitación directa de los actores para realizar estos procesos. Esto último lleva al acontecimiento teatral, aceptar el espacio potencial y la ficción de quienes actúan (Féral 44-45). Para comprender mejor esta definición hay que explicar algunos conceptos base: el espacio potencial, lo real y la realidad.

### *EL ESPACIO POTENCIAL:*

Éste es el lugar que resulta al enmarcar visualmente una área donde pueda surgir el juego, la ficción y la teatralidad. Féral afirma que esta acción es activa y que el marco puede cambiar de acuerdo a lo que el individuo delimite con su mirada (37); las personas y cosas dentro del campo

visual serán complementadas y modificadas por la imaginación de quien les especta. Como ya he mencionado, este espacio también puede ser el resultado de la convención teatral propuesta por las actrices y actores (Féral 108).

Un ejemplo del cotidiano puede ser cuando una persona que se encuentra en una cafetería fija su campo visual en las personas que transitan en la calle, las observa detenidamente y su mente comienza a imaginar posibles causas de su presencia ahí, de qué hablan, de qué podría pasar (Féral 94). Para Féral es necesario imaginar o ficcionalizar para que surja la teatralidad, de lo contrario lo que se ve se queda en el plano de la realidad, del cotidiano.

Un ejemplo relacionado al teatro puede ser cuando el espectador llega al recinto o al sitio en donde tomará lugar la obra. Al momento de estar frente a la escena, el público ya está predispuesto a presenciar una convención teatral, sabe que habrá un espacio definido para que suceda la presentación. Debido a esto, se puede hablar de una teatralidad del espacio, puesto que la mente del espectador puede cuestionarse qué tanto de lo que ve su mirada estará dentro de la obra, o también podría imaginar lo que sucederá ahí. Sin embargo, una vez que salen los artistas empieza la convención teatral de aceptar la ficción que ellos proponen, cuando entramos a la dinámica de que nosotros tenemos el rol del espectador ante la actuación de aquellos que tienen el rol de actores. Aquí es cuando la teatralidad se vuelve teatro, porque “la posibilidad de *teatralidad* existe y el teatro la convoca” (Féral 96).

*LO REAL Y LA REALIDAD:*

Féral afirma lo siguiente:

Definiré lo *real* como lo que sucede y la *realidad* como lo que no es ficción. El teatro y la *teatralidad* funcionan en estos niveles. Porque antes que nada, el teatro está inscripto en lo real, debido a que es un evento, trata de los cuerpos de los actores —seres humanos— trata de los objetos. También pertenece a la realidad, porque es un evento de la realidad, pero al mismo tiempo está fuera de ella, es diferente porque es un mundo de ilusión (31).

### *Reflexiones sobre las teorías de Elizabeth Burns y Josette Féral*

La teatralidad para ambas autoras se centraba en aquello que podemos ver y oír; sin embargo, me pregunto lo siguiente: ¿puede producirse a partir del resto de sentidos? ¿Puede haber un proceso de teatralidad a partir de lo que se puede oler, saborear o sentir con la piel? Asimismo, me interesa reflexionar sobre si hay posibilidades de considerar en este proceso a otros seres vivos, ambientes o lugares, no necesariamente personas o situaciones. Entonces, ¿también se puede entablar un proceso de teatralidad con animales, plantas o microorganismos? ¿Podrían ser olores? ¿Objetos? Sobre el espacio potencial, me cuestiono si en lugar de verlo como un área delimitada, se le puede tratar como una serie de estímulos a los cuales se debe poner atención. Es decir, en lugar de hablar de lo enmarcado espacialmente por la mirada, ¿es posible hablar de aquello a lo cual se quiera enfocar con uno o varios de nuestros sentidos?

Ya llevando estas nociones de teatralidad a una obra de teatro, considero necesario reestructurar aquello que entendemos por *teatro* para que pueda existir un diálogo enriquecedor, llevar este término a lo mínimo y que involucre a todas las formas en las cuales los cuerpos puedan percibir el mundo. En el siguiente capítulo definiré íntegramente propuestas que puedan cohesionar y responder esta serie de reflexiones y preguntas.

## CAPÍTULO 2

### OTRA PROPUESTA DE TEATRALIDAD Y TEATRO<sup>4</sup>

Cada ser humano tiene una forma particular de percibir e interpretar el mundo, a partir de sus propias y particulares historias de vida, vivencias, aspectos congénitos, contextos políticos, familiares, económicos y culturales. De igual manera, esto también ocurre con las manifestaciones artísticas, como el teatro.

#### *Teatralidad*

Defino teatralidad como el momento en el que se contemplan sensorialmente uno o varios estímulos en específico de los muchos que se perciban. Estos pueden provenir de seres vivos, objetos, dinámicas sociales o animales, panoramas, entre otros; puede ser todo aquello que captan los sentidos.

La acción de teatralizar es una experiencia subjetiva, no se puede generalizar o priorizar los modos de contemplar e interpretar lo que se encuentra alrededor. Es un modo de percibir, de fijar la atención.

#### LOS SUJETOS TEATRALES

Denomino sujetos teatrales a los estímulos contemplables que se teatralizan, ya sea en forma visual, sonora, táctil, aromática o gustativa; en otras palabras, es en lo que se posa la atención.

---

<sup>4</sup> Las propuestas realizadas en este capítulo las desarrollé por primera vez con las ponencias: 1) “La teatralidad: una cualidad otorgada”, 2) La incertidumbre entre y tras el cataclismo: reflexiones de la enseñanza teatral en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro durante la pandemia de COVID-19 y premisas para no negar la realidad, otra vez y 3) “Teatro a partir del sonido: un planteamiento escénico desde las teorías de la teatralidad que parten de la percepción de quien especta”.

Pueden ser personas, animales, flora, microorganismos, máquinas, panoramas visuales, ambientes naturales, lugares urbanos, objetos, entre otros. Todo aquello que se pueda contemplar es potencialmente un *sujeto teatral*.

#### CATEGORÍAS DE TEATRALIDAD POR CAUSALIDAD

Éstas son las razones por las cuales noto que se posa la atención en el *sujeto teatral*, el efecto que producen y por lo cual se les contempla. Los motivos no serán los mismos para una persona u otra, aunque no por eso es menos válido.

#### *TEATRALIDAD POR LO SIMBÓLICO O HISTÓRICO*

Este concepto acontece cuando el sujeto tiene una carga simbólica social, personal o histórica con nosotros o en la sociedad-cultura donde se vive. La observación puede llevar consigo una serie de expectativas o predisposiciones del *sujeto teatral*.

Un ejemplo de lo anterior puede ser una anécdota personal. Cuando yo era niño y vivía en Guatemala, llegó una presentación de lucha libre estadounidense. En esa época, yo era un ferviente aficionado de un luchador conocido como The Undertaker y precisamente él iba a estar en una de las luchas principales. Su entrada al ring, la cual observaba en los canales locales de televisión abierta, consistía en un sonido grave de campanadas, la luz apagada y el inicio de una pieza musical fúnebre; enseguida, se volvía a encender la luz ahora en un tono azul mientras salía neblina y entraba el luchador caminando lentamente con una larga gabardina negra y un sombrero. Su comportamiento era solemne e imponente. Era una atmósfera atemorizante.

Precisamente, el día del evento yo estaba atento a presenciar y a vivir la experiencia que tantas veces había visto a través de la pantalla. Sucedió al pie de la letra como esperaba.

Otro ejemplo, ya en un ámbito cotidiano y no escénico, fue una tarde cuando me encontraba caminando por el centro de Coyoacán (Ciudad de México), a unas calles del Parque de la Conchita. En algún momento, fijé mi mirada en un hombre mayor, de pelo blanco y anteojos, que caminaba lentamente con un movimiento ondulatorio con sus piernas al dar cada paso. Al cabo de un instante, mi mente lo reconoció: era Enrique Dussel, el filósofo argentino radicado en México, quien habla del giro descolonizador que había estudiado en clase. El breve tiempo que lo miré y nos cruzamos, estuve atento a su físico, sus movimientos y su voz; él iba acompañado de otra persona y estaban conversando. Debido a que era una persona reconocida para mí y mis sentidos, rápidamente lo contemplé con curiosidad y admiración

Por último, dejando a un lado a figuras renombradas, daré un ejemplo del cotidiano que probablemente vivieron muchos de quienes pasaron por las clases virtuales debido a la pandemia de COVID-19 del 2020. Durante el confinamiento, las clases eran por videollamadas, muchos conocieron a compañeros de la generación y a profesores solamente por el recuadro que mostraban sus cámaras. No se sabía cuánto medían, no se dimensionaba cómo eran sus cuerpos, cómo se verían de cerca y en presencia sus rostros, o inclusive cómo olían. Una vez retomadas las clases presenciales, varias compañeras me comentaban cierta expectativa de conocer físicamente aquellas personas que habían visto sólo a través de pantallas. También sucedía que algún profesor o compañero era “diferente” a como se miraba por Zoom o Google Meet, pues en el imaginario los pensaban más altos, más pequeños, entre otros adjetivos.

La clasificación de la teatralidad por situaciones ficticias parte de la teoría de Josette Féral. Sucede cuando al momento de contemplar al sujeto ejercemos un proceso de imaginar escenarios hipotéticos que completan la situación; en otras palabras, la ficción de nuestras mentes moldea aquello que percibimos.

Sin embargo, difiero con Féral sobre un espacio potencial delimitado por la mirada y el oído. Por el contrario, propongo que se hable de estímulos visuales, sonoros, olfativos, térmicos, táctiles y gustativos que se deciden percibir y sumergirlos en ficción. En su libro *Acerca de la teatralidad*, Féral nos da un ejemplo de alguien sentado en una cafetería observando a las personas de la calle; la autora habla de cómo este espectador de lo cotidiano, al mantener su atención en algunos individuos, empieza a generar historias imaginarias en su mente respecto a las vidas de quienes observa. Esto lo llama un acto de teatralidad (94).

Un ejemplo personal lo viví en Ciudad Madero, Tamaulipas, cuando se alimentaba a los mapaches de la playa. En el muelle de las Escolleras Miramar, varias decenas de estos animales habitan, mientras son alimentados por habitantes de la zona o por turistas. Resulta común ver a personas que les extienden las manos con un pequeño trozo de comida. Sin embargo, los animales no lo hacen tan fácilmente, sino que poco a poco se acercan, huelen el alimento; quizá lo tomen con sus garras, quizá le den una pequeña mordida, quizá se peleen entre sí por la comida. A todo esto, observaba los movimientos del mapache, su postura, su espalda encorvada, sus gruñidos hacia los otros que también se acercaban por comida; en mi mente pasaban estos estímulos e imaginaba qué pasaría si al agarrar el alimento arañaba o mordía a la persona, qué pasaría si llegan varios y les rodean por la comida, o si se pusieran a pelear entre ellos. Yo completaba los estímulos percibidos con escenarios ficticios en mi mente.

### *TEATRALIDAD POR EVOCACIÓN*

Sucede cuando aquel sujeto que se contempla estimula recuerdos del pasado, apela a deseos que se tengan o evoca lugares, situaciones, personas, festividades, entre otros.

Un ejemplo del espectro olfativo sería uno que expuse en el coloquio “Teatrología: ¿Qué hacer de las teatralidades?”, realizado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante 2021. En el evento, mencioné una anécdota que me contó una profesora: un conocido se le acercó durante una reunión, la olió detenidamente mientras le decía que asociaba su aroma a la navidad. Éste es un gran ejemplo de que tal fragancia evocó en ese individuo una fecha festiva; entre todos los aromas que el individuo pudo percibir, éste en específico lo cautivó.

### *TEATRALIDAD POR HISTRIONISMO*

En este caso, aquí la atención se fija debido al aspecto o a las actitudes grandilocuentes, frenéticas, contrastantes o extracotidianas de aquello que percibimos. A mi juicio, un excelente punto de referencia para esto son las recopilaciones de Eugenio Barba y Nicola Savarese en *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*; en este texto, se describe cómo posturas físicas que involucren equilibrios precarios, asimetría y expresiones extracotidianas incitan a la contemplación.

Un ejemplo del cotidiano puede ser el 31 de octubre, cuando se celebra Halloween. Es muy común, al caminar por las calles del centro histórico de la Ciudad de México o al andar en el metro, encontrarse a personas con todo tipo de disfraces que claramente despiertan la atención de las personas; más aún cuando también poseen actitudes fieles a los personajes que reflejan.

### *TEATRALIDAD POR ESTIMULACIÓN SENSORIAL*

Este tipo de teatralidad se refiere a los *sujetos teatrales* que captan la atención debido al estímulo de los sentidos, pues se les contempla por las sensaciones placenteras o incómodas que provocan.

Un ejemplo de estimulación auditiva podría ser el *soundscape*, término propuesto y estudiado por Murray Schafer. El *soundscape* puede ser cualquier conjunto de sonidos del lugar en el que uno se encuentre. El ambiente se concibe como una composición musical, es decir, el mundo entero es una pieza que no tiene inicio ni final (Schafer). En este caso, se enfoca la atención a este conjunto de estímulos auditivos del ambiente inmediato. En la Fonoteca Nacional de México, ubicada en la delegación de Coyoacán de la capital, hay una gran cantidad de grabaciones de este tipo; al revisarlas, se pueden escuchar aquellos sonidos que en su momento estaban siendo teatralizados por las personas que los oían y grababan.

Un ejemplo de mi infancia fue el evento anual de Luces Campero, donde había un espectáculo de fuegos artificiales que duraba entre media y una hora. Las personas de la ciudad se aglomeraban alrededor del Campo Marte, lugar donde se realizaba la iniciativa durante la noche, y observaban el cielo de inicio a fin del evento. Yo observaba las luces por las sensaciones agradables que me producían, por sus colores y sus formas.

### *TEATRALIDAD POR ALTERIDAD*

Esta categoría parte de los escritos de Burns, debido a que trata de la contemplación de la alteridad; sin embargo, a diferencia de la autora, considero que es aplicable a situaciones más allá de sólo las convenciones sociales. Pienso que sucede cuando un sujeto observa alguna alteridad

que desconoce o no comprende y que, por lo tanto, ha llamado su atención. De este modo, es probable que la observe para tratar de entenderla o por mera curiosidad.

Algunos ejemplos podrían ser cuando se escucha a personas hablar algún idioma que se desconoce, cuando se observa a niños jugar y se quiere entender la actividad, cuando se ve algún ritual por primera vez, cuando se ven a personas en algún parque practicando algún ejercicio o actividad física no identificable, entre otros ejemplos.

#### *TEATRALIDAD POR EL NIVEL DE RIESGO*

Este mecanismo sucede cuando se fija la atención porque se tiene cierta intriga de seguir contemplando una situación que incluye un nivel de riesgo a la integridad del *sujeto teatral*. Podría entenderse como un sinónimo de morbo. Este peligro puede ser real, latente o aparente (es decir, que la situación está bajo control, pero los espectadores obviamente no lo saben).

Algunos ejemplos pueden ser cuando se ve a un animal cazar a otro, la expectativa en las artes circenses y sus presentaciones de equilibrio o trapecio, el accionar en la lucha libre profesional extrema en donde los cuerpos terminan mutilados, con actos de violencia física, verbal o psicológica, o situaciones con destrucción de bienes de por medio, por mencionar algunos casos.

#### *La obra de teatro*

De mis experiencias artísticas e influido por la pandemia de COVID-19, he reflexionado sobre las cuales considero que son las premisas básicas que hacen un acontecimiento artístico una obra de teatro: 1) su invitación a otorgar teatralidad y 2) su factor sincrónico.

Antes de explicar mi propuesta para definir *teatro*, daré un breve contexto de los antecedentes que me llevaron a estas reflexiones.

## ANTECEDENTES

### *¿QUÉ PUEDE SER TEATRO?*

Popularmente, se sabe que en una obra de teatro un individuo entra a una sala con asientos para el público. Frente a él, hay una especie de retablo donde los actores interpretan personajes de una historia a presenciar. Sin embargo, ésta es una noción completamente superficial. Hay acontecimientos escénicos en los que el público realiza la obra (como las obras de Javier Márquez); otros donde no hay personajes y las personas se presentan tal y como son al público (el trabajo de Lola Arias); también tenemos obras realizadas en lugares abandonados (Teatro para el fin del mundo) o en lugares abiertos; existen proyectos en los que solamente hay guías que dirigen al público a lo largo de instalaciones o de espacios emblemáticos (Teatro Ojo); hay piezas artísticas con virus y plantas como protagonistas (el trabajo de Eduardo Kac y de Manuel Anguiano Martínez). En suma, hay una infinidad de formas artísticas en las cuales las artes se han desarrollado. Algunos de estos ejemplos usualmente no se consideran como teatro; sin embargo, es importante mirarlos desde esta perspectiva debido al gran potencial de detonante teatral que tienen. Más allá de buscar etiquetas, lo relevante es poner en juego los límites establecidos.

### *PANDEMIA POR COVID-19 DEL AÑO 2020*

La pandemia hizo que se cerraran de forma presencial las escuelas y salas de teatro. Por su parte, las clases y las presentaciones de todo tipo se realizaban a través de videollamadas. Más allá de la discusión de si este formato virtual puede ser considerado o no teatro, había un factor que estas manifestaciones conservaban con la experiencia de contemplar presencialmente una obra de teatro: lo sincrónico. Así como en el teatro presencial se veían cuerpos en acción frente al público en un tiempo sincrónico, los formatos de Zoom también pretenden esa dinámica. Aunque son discutibles los desfases de segundos, ocurría un suceso simultáneo y paralelo en otro espacio físico diferente al de la persona que observaba. Si bien aquel que miraba y el que actuaba ya no compartían un mismo lugar físico, sí compartían un tiempo en común que transcurría de la misma manera para ambos, todo ello en un espacio virtual.

### OTRA DEFINICIÓN DE TEATRO

Con base en lo antes expuesto, procederé a definir los dos elementos fundamentales para la generación del teatro.

### *LA INVITACIÓN A OTORGAR TEATRALIDAD*

Cuando se asiste a una obra de teatro, hay una invitación explícita y/o implícita del artista o artistas para presenciar lo preparado; en todo caso, para contemplar el suceso que quieran que se teatralice. Tal cual como Josette Féral lo dice: “la posibilidad de *teatralidad* existe y el teatro la convoca” (Féral 96).

Aquí tenemos dos puntos que poseen muchos términos medios: por un lado entender ese suceso como el resultado de algo planificado, ensayado y preparado; por otro, captarlo como una construcción armada y sucedida a medida que se le observa, un acontecimiento performático o la vida cotidiana. En ambos casos, es necesaria la invitación del artista al público para que ambos entren a la convención de presenciar una obra de teatro.

#### *EL FACTOR SINCRÓNICO*

Éste es el punto que distingue al teatro del resto de expresiones artísticas: teatralizar un suceso que se desarrolla en un tiempo común. En otras palabras, se trata de cobrar consciencia de que tanto el *sujeto teatral* como el espectador comparten cada segundo que pasa; los afecta, los deteriora, los vulnera y los acerca más a la muerte. Esto no quiere decir que una obra con grabaciones audiovisuales no sea considerada teatro, sino que lo audiovisual es un elemento del todo sincrónico, que acontece quienes lo gestionan.

Para reforzar esta idea, quiero remitir un pasaje de Lehman, de su libro *El teatro posdramático*: “El teatro, en cambio, dado que en él emisor y receptor envejecen unidos, es un tipo de *intimitation of mortality* [insinuación de la mortalidad], en el sentido de la observación de Heiner Muller de que lo *potencialmente moribundo* constituye lo excepcional en el teatro” (Lehman 391).

## CAPÍTULO 3

### ALGUNAS OBRAS Y EXPONENTES DEL TEATRO DOCUMENTO

La teoría expuesta líneas atrás permite la reflexión para comprender y pensar un teatro a partir de sonidos, animales, microorganismos, composiciones espaciales naturales o artificiales, entre otros; todo esto a partir de aquello que se teatraliza. En el caso de este trabajo, me remitiré al archivo-documento como *sujeto teatral*, por lo que abordaremos la noción de Teatro Documento.

Antes de continuar con el capítulo, a manera de reflexión personal, quiero explicar por qué tratar con el Teatro Documento. En esta vertiente, he encontrado un soporte a mis duelos personales, una compañía y enseñanza en lo percedera que es la vida y lo importante que son las historias individuales, una forma de prevalecer y valorar los vestigios de memorias ante el consumo, desecho y el olvido.

Los trabajos y autores citados a continuación son sólo una mera porción de la vasta cantidad de exponentes de esta vertiente. Como detonantes de toda esta rama teatral, tomé el trabajo de Erwin Piscator y de Peter Weiss, sobre todo por el uso que dan a los documentos materiales y fundamentar los estudios posteriores.

Luego tenemos a Lola Arias, quien trabaja a partir de las vivencias de las propias personas como punto principal de la obra; aquí entramos a la realización de un teatro sobre las personas como individuos, sobre sus vidas, sobre la incidencia de hechos históricos en su cotidianidad.

Shaday Larios abre paso al diálogo de un teatro cuyo eje central sea el trabajo con objetos; verlos como esos artefactos testigos de una serie de hechos históricos, sociales, económicos, familiares y personales. Se trata al objeto como un artilugio al cual el tiempo le ha

marcado una serie de texturas que puede incitar una historia no contada o dicha desde otra perspectiva.

La obra *S.R.E. Visitas guiadas*, de Teatro Ojo, explora que el punto central del suceso escénico sea el propio espacio, el simbolismo que éste tiene en su determinado contexto; cómo ese sitio fue testigo de sucesos que marcaron la historia y la memoria del lugar en donde se encuentra. En el caso de Tlatelolco, el referente se vuelve la matanza de estudiantes del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, así como el terremoto del 19 de septiembre de 1985.

*Soundtrack*, de Javier Márquez, lleva a explorar el Teatro Documento desde una perspectiva lúdica, donde los propios individuos involucrados en la dinámica cuentan sus vivencias. Aquí no hay representación, ni hay un texto base; más bien, se crea desde el performance, enmarcado por el dispositivo escénico, en donde surge el archivo-documento.

*A pesar de todo*, drama documental dirigido por Erwin Piscator

ERWIN PISCATOR

Director de teatro alemán de la primera mitad del siglo XX, conocido por haber desarrollado la idea de *teatro político*, que nace debido a sus vivencias y reflexiones de la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa. El teatro político instaba a tener una función propagandista, manifestante y de denuncia respecto a la lucha de clases. Entre sus obras, se ha destacado el uso de proyecciones con grabaciones reales, las cuales fueron desarrolladas de tal manera que eran parte esencial del funcionamiento de la escena (Piscator 18-24).

## A PESAR DE TODO

En 1925, en el majestuoso teatro berlinés de la Grosses Schauspielhaus, se presentó la obra *A pesar de todo*, con la dirección de Erwin Piscator. El argumento consistía en mostrar eventos asociados a la revolución del proletariado desde la Primera Guerra Mundial hasta el asesinato de Liebknecht y Rosa Luxemburgo en 1919, figuras clave en los movimientos socialistas de Alemania (Piscator 75 - 76). La obra exaltó la lucha proletaria alemana que seguía en pie aun después de la represión.

Piscator describe este trabajo así: “Toda la representación fue un solo montaje gigantesco de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías y películas de la guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricos” (74). Respecto a este material documento, también menciona que se usaron transcripciones de sesiones del parlamento, proyecciones de la guerra, la desmovilización y un desfile de las monarquías europeas.

En cuanto al proceso creativo, Piscator escribe que “La representación se preparó colectivamente: los diferentes trabajos de autor, director, músico, escenógrafo y actor se confundían continuamente unos con otros. A la par del texto se construía la escena y la música, y el manuscrito, a su vez, crecía paralelo al montaje” (Piscator 77). El autor menciona que durante el ensayo general aún había un caos en escena, que el dramaturgo Gasbarra seguía proponiendo escenas, que el decorador Heartfield seguía pintando, que la música de Meisel era un “ininteligible concierto infernal”, que una buena parte de los actores no sabían sus lugares y que tenía todo ello por ordenar (81).

Finalmente, la obra se presentó y el autor relata que fue un éxito. A pesar del gran tamaño del teatro, mucha gente no logró entrar. Piscator describe la reacción del público como: “Todos

los que llenaban el edificio habían vivido —y en su mayor parte activamente— esta época; era un verdadero destino, su propia tragedia la que se desarrollaba ante sus ojos. Para ellos el teatro se había hecho realidad, dejando enseguida de ser escena contra sala para convertirse en *un único* salón de mitin, *su único* gran campo de batalla, *una única* imponente manifestación” (Piscator 83).

*Notas sobre el Teatro-Documento*, de Peter Weiss

PETER WEISS

Dramaturgo y director alemán gratamente reconocido por su obra *La indagación*, la cual realizó a partir de su presencia y sus transcripciones de los Juicios de Auschwitz luego de la Segunda Guerra Mundial. Piscator catalogó esta obra como un drama documental que lograba lo que él nunca pudo hacer (Piscator). Weiss también es conocido por haber cimentado de forma concreta los inicios de lo que hoy conocemos como Teatro Documento.

NOTAS SOBRE EL TEATRO-DOCUMENTO

Este artículo, “Notas sobre el Teatro-Documento”, da una serie de definiciones, premisas e ideas de cómo adentrarse al Teatro Documento según la poética de Weiss.

*¿QUÉ ES EL TEATRO DOCUMENTO PARA PETER WEISS?*

El Teatro Documento se centra exclusivamente en la documentación de un tema y, por ende, la raíz de su nombre. Consiste en

un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación (Weiss 2-3).

Además indica que este teatro renuncia a toda invención y se niega a variar el contenido de los documentos que se usan, es decir, se deben expresar tal cual son en la escena. Sin embargo, sí menciona que habrá una selección crítica del contenido de los materiales para que se puedan enfocar en un tema determinado, esto le daría la cualidad de dramática documental (3). El autor también afirma que este teatro necesita una constante mutación y adaptación dependiendo de los temas a tratar, del “mismo modo que se libera de los módulos estéticos del teatro tradicional, debe poner constantemente en discusión sus propios medios y crear nuevas técnicas que se adapten a situaciones nuevas” (7).

#### *GRADOS DE CRÍTICA*

El Teatro Documento es parte de la vida pública y puede contraponerse a los discursos masivos de los medios de comunicación, para ello Weiss distingue tres grados de crítica que puede tener (4).

- Crítica del encubrimiento: cuestionar qué fue lo que omitieron, por qué, y quiénes se benefician de ello (4).

- Crítica de los falseamientos de la realidad: indagar en las causas de la eliminación de personajes o sucesos históricos, quiénes son beneficiarios de ello, cómo lo hicieron y cómo se logró (5).
- Crítica de mentiras: explorar las consecuencias de tergiversar la memoria de algún hecho histórico, cómo influye en las situaciones del presente, qué dificulta el averiguar la verdad, quiénes se oponen a esto (5).

#### *ANALOGÍAS ENTRE EL TEATRO DOCUMENTO Y LAS MANIFESTACIONES POLÍTICAS Y SOCIALES*

El Teatro Documento se “encuentra en la misma situación de partida que cualquier ciudadano del Estado, deseoso de obtener sus propias informaciones y a quien, por tener las manos atadas, no le queda más remedio que recurrir al único medio disponible: la protesta pública” (Weiss 4). Sin embargo, para Weiss el Teatro Documento se queda en el campo de la representación hecha por actores: “no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de la realidad, arrancado de la continuidad viva” (4), por lo que lo resume meramente como un producto artístico que no podrá tener el mismo alcance de las manifestaciones sociales y políticas.

Entonces, el Teatro Documento aparece como una búsqueda de la verdad oculta, “aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles” (7).

#### *EL ESCRUTINIO EN LA ESCENA*

El autor describe que mientras “en una improvisación pública, en un happening teñido de cierto color político, conduce a una tensión difusa, a la participación emocional y la ilusión de un

compromiso con los acontecimientos sociopolíticos del momento, en el Teatro Documento [el tema a desarrollar] es tratado de un modo detenido, consciente y reflectante” (5). Estos temas de escrutinio consisten en la indagación de hechos donde se tiene la parte beneficiada y, por el otro lado, la perjudicada; las dinámicas en cómo estas dos coexisten y dependen de la otra son los móviles de las situaciones. Habiendo dos bandos contrarios, entonces Weiss dice que este teatro es partidista y solidario con el bando afectado por los intereses del otro (6).

#### *POSIBILIDADES DE UN PÚBLICO ACTIVO Y LOS LUGARES IDEALES PARA PRESENTARSE*

Weiss escribe que la participación activa de los espectadores en la obra es un material en potencia, diciendo que se puede “incorporar al público a las deliberaciones de un modo que no es posible en la verdadera sala del proceso. Puede equiparar al público con los acusados o los acusadores, puede hacer de los espectadores miembros de una comisión instructora, puede llevarlos al descubrimiento de un complejo o provocar en grado sumo una actitud de hostilidad” (6).

Para hablar de un público participativo y que pueda dialogar con la obra, es necesario hablar del lugar donde se llevaría a cabo el acontecimiento. El autor dice que para este tipo de teatro no se puede aspirar a salas comerciales con boletos caros puesto que sólo llegarían a verla los grupos de poder, también menciona que si se presenta en lugares independientes el alcance será mínimo. Lo ideal es llevarla a lugares donde pueda causar discusión, a fábricas, escuelas, salas de reuniones, etcétera (7).

## *SOBRE EL GRUPO QUE HAGA TEATRO DOCUMENTO*

Weiss menciona que sólo es posible este teatro cuando el grupo que lo trabaja es “estable, adoctrinado política y sociológicamente, y es capaz de una investigación científica con ayuda de un abundante archivo” (7). Aquellos quienes indaguen por esos rumbos del Teatro Documento deben estar comprometidos con estar informados, también deben contar con todas las herramientas y documentos posibles para desarrollar los temas correspondientes.

### *Lola Arias<sup>5</sup>*

Directora y dramaturga argentina que paulatinamente llegó al Teatro Documento gracias a sus indagaciones en el *performance*, lo testimonial y su contexto posdictadura. Su primera obra basada en memorias fue *Mi vida después*, con un estilo que definiría el teatro que realizaría posteriormente en distintas latitudes de Latinoamérica y Europa (Arias “#ELTEATROPORLLEGAR”).

## EL TEATRO DE LOLA ARIAS

### *¿QUÉ LO CARACTERIZA?*

Para una entrevista con Jordi Batallé, Arias afirma que su teatro no consiste en obras de ficción que puedan ser representadas por actores, sino que realiza trabajos de investigación de larga duración en donde los protagonistas son las personas mismas que comparten sus vidas (Arias “La directora de teatro Lola Arias con Jordi Batallé en RFI”).

---

<sup>5</sup> El trabajo con las memorias del cuerpo ha sido abordado por varias personas antes que ella, tales son el caso de Spalding Gray y Vivi Tellas. Otro referente fundamental, tanto para Arias como para Tellas, es Rimini Protokoll.

Esto puede verse en trabajos como *Campo minado*, donde veteranos argentinos e ingleses de la guerra de las Malvinas (o las Falkland Islands para los ingleses) desarrollan una obra en donde se genera una comunidad entre ellos, a partir de compartir vivencias y experiencias del pasado y del presente (“#ELTEATROPORLLEGAR”). En *Antes y después*, trabaja con los hijos de civiles, militares y revolucionarios de la época de la dictadura de Jorge Rafael Videla, y posteriores, en Argentina; la propuesta rememora y reencarna las vivencias que tienen de sus padres (“La directora”). En *Lengua Madre* pone en escena distintas experiencias del concepto de maternidad y del proceso de gestación, a partir de la acción de madres solteras, un padre gay (que tuvo a su bebé bajo el procedimiento de vientre subrogado), mujeres con abortos en múltiples ocasiones, además de una multitud de testimonios en las distintas ediciones que ha tenido en Alemania, España e Italia (“Ciclo 2022 (3). La lengua madre. Lola Arias”). *Futureland* es una obra donde adolescentes y jóvenes migrantes que llegaron a Alemania desde África comentan sus vivencias y el proceso de ser refugiados (“La directora de teatro”).

Un punto importante de esta labor testimonial de Lola Arias es que sus obras se convierten en un punto de diálogo, mas no de una toma de postura. A través de ellas, se pueden encontrar relatos, creencias, ideologías o posturas en oposición o en desacuerdo constante; sin embargo, no se busca criticar desde una dualidad maniquea, sino de dialogar y confrontar estas oposiciones.

#### *LA CLASIFICACIÓN DE TEATRO DOCUMENTO*

Esta etiqueta contradice ligeramente a la autora sobre su propio trabajo. En ocasiones, enuncia que ése es el teatro que realiza (“Entrevista a Lola Arias”) y en otras parece usar el término sólo como una referencia, pero no para nombrar sus propuestas porque en apariencia no refiere a lo

que hace (“Lola Arias, directora argentina de teatro”). En conclusión, Arias parece usar más el término Teatro Documento como un punto de partida de las tendencias y corrientes que influenciaron su trabajo actual.

### *PERFORMERS*

En repetidas entrevistas, Arias ha dicho que llama a su elenco como *performers*, pues no representan un personaje, sino que dan voz a sus propias palabras escritas ya en una dramaturgia. Desde esta perspectiva, las personas en escena no actúan a otra persona o no tienen una formación actoral, más bien, son ellas mismas.

Cabe destacar que la autora reconoce que en *Mi vida después*, su primera obra donde indaga sobre este trabajo documental, sí fue realizada con personas que se dedicaban al teatro; sin embargo, las vivencias y recuerdos eran de ellas mismas.

### *EL PROCESO CREATIVO*

Arias explica que en sus proyectos hay una serie de colaboraciones de distintas disciplinas para el desarrollo del trabajo. Estos perfiles no corresponden sólo a un tipo teatral como la escenografía, la musicalización, los videoartistas, sino que también tiene apoyo en la investigación e incluso ayuda psicológica que acompañe a los *performers* (“#ELTEATROPORLLEGAR”). Sus procesos colaborativos son de larga duración para poder involucrar cada área y para que el trabajo sea riguroso.

En cuanto a la dramaturgia, explica que se fundamenta en la investigación previa y en improvisaciones realizadas por los *performers* en relación a determinadas situaciones o temas. A

partir de las transcripciones de estas últimas dinámicas, Arias escribe un primer borrador de lo que sería la obra. Luego presenta ese texto a los *performers* para ser leído y revisado; ésta es otra etapa, ya que las personas se topan con sus propias palabras transcritas, llevando a otro proceso de corrección y escritura (Arias “Ciclo 2022”).

Un aspecto importante del proceso creativo es que trabajar con memorias implica la presencia de material íntimo y personal, por lo que la autora describe cada obra como “familias temporarias” en las que se crean lazos de confianza y seguridad; inclusive, reconoce que mantiene contacto con muchos de los grupos con los que ha colaborado. Ejemplos de ello son las personas que participaron en *Mi vida después*, *Campo minado* y *Futureland* (“#ELTEATROPORLLEGAR”).

### *Shaday Larios y el Teatro de Objetos Documentales (TOD)*

SHADAY LARIOS

Creadora, investigadora y pedagoga mexicana de Teatro de Objetos Documentales. Inició su práctica artística en el mundo de los títeres y del Teatro de Formas Animadas, para desarrollar y enfocarse posteriormente en teorizaciones del TOD (Larios “Shaday Larios y el teatro de objetos documentales”). Es miembro de la compañía de Oligor y Microscopía y del Solar. Agencia de Detectives de Objetos. Ambas agrupaciones ponen en práctica el TOD (Larios “Dejarnos vulnerar por la materia” 5).

## TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Antes de desarrollar los conceptos de Shaday Larios, es importante contextualizarla en relación al Teatro de Formas Animadas. Este término fue acuñado por la titiritera brasileña Ana María Amaral, quien comenta que materialidades inanimadas (como lo pueden ser las máscaras, muñecos, objetos o imágenes) pueden adquirir ánima al momento de ser manipulados por los actores. Estos últimos transfieren parte de sus energías vitales, entonces la materia que antes era inerte ahora puede ser animada, transmitir esencias y contenidos (Amaral 243).

## TEATRO DE OBJETOS DOCUMENTALES (TOD)

Este término fue creado por Shaday Larios. Se refiere a una forma teatral que parte del Teatro de Formas Animadas, pero cuyo eje principal de transferencia entre el actor y el objeto es la propia biografía de este último, así como su contexto histórico, material, social, familiar, económico y personal al cual perteneció (Larios “Investigación-creación en el Teatro de Formas Animadas” 8). En esta transferencia, no solamente entra en juego el pasado del objeto, sino los diálogos que pueda tener en el presente, ya sea con el actor, la audiencia, la territorialidad, la cultura, la sociedad, entre otros. La propia autora habla de esta transferencia de la siguiente forma:

[El TOD] Investiga cómo se da la singularidad de esas transferencias entre las personas y la cultura material que las rodea (a través de los afectos, los usos de la memoria, el inconsciente material o todas aquellas relaciones con los objetos que no percibimos en la inercia del consumo, los usos de los objetos en las políticas de la memoria, etc.) y las traslada a dispositivos estéticos que tienen a los objetos como protagonistas, agentes de impactos culturales y relaciones sociales. En el TOD se da una performatividad del objeto-documento, ya que se crea una poética que busca que un objeto —a veces aparentemente insignificante—

se convierta en “documento”, testimonio de un contexto situado, que crea sus propias relaciones poéticas con el sujeto que lo asiste en escena u otro dispositivo relacional (Larios y Oligor *Cuaderno de mediación teatral* 9).

Sin embargo, en el caso del TOD, no se requiere que el actor anime al objeto de forma deliberada y a su gusto, sino que en “la mayoría de las veces no hay que animar nada, porque los objetos documentales, detectados en sus espacios reales, ya están sobre animados, esperando que alguien les de voz, y con esto me refiero, a que alguien les dé visibilidad y los vuelva un hecho comunicativo, colectivo” (Larios “Delicadeza y potencia de los objetos documentales”).

El TOD procura entender a los materiales como “documento”, como un objeto y lugar de memoria que puede o no seguir las versiones oficiales, puesto que “rastrea los silencios de los lugares de la memoria estatales [...] indaga en la formación de figuras del revés que contrasten con las políticas públicas de la memoria [...] fabula, especula e imagina ficciones documentales para llenar vacíos de evidencias, omisiones, memorias borradas” (Larios *Desmontar las herencias* 11-12).

#### *ÉTICA OBJETUAL*

En el TOD se trabaja con las memorias y la cultura material de los objetos; sin embargo, estos pueden albergar recuerdos íntimos de personas ajenas a nosotros. En estas situaciones es importante considerar lo siguiente: ¿qué hace que alguien pueda trabajar con este objeto? ¿Puede hacerlo? ¿Por qué ahora se apropia de este objeto? ¿Por qué le pertenecería un objeto que fue de alguien más y que alberga otras memorias? ¿Puede alguien decidir sobre un objeto que fue de alguien más? ¿Puede decidir sobre un objeto de su propiedad? (“Delicadeza y potencia de los

objetos documentales”) La cantidad de preguntas es inmensa y el hecho de hacérselas es importante para entablar una relación de respeto y cuidado, así mismo la propia autora dice: “Yo sólo me pregunto todo esto, y escribo desde adentro de esta zona incierta del *teatro de las pertenencias* que no son mías por las que me descubro y pienso“ (“Delicadeza y potencia de los objetos documentales”).

#### *PACTO DE NO INVASIÓN*

Con este término, Larios se refiere a “no invadir con ideas preconcebidas lo que la singularidad de los propios objetos proponen, ellos son la brújula, la guía del proceso y de la toma de decisiones. Es un ejercicio constante, equilibrar la presencia del intérprete frente al cuerpo-vida del objeto” (Larios y Oligor *Cuaderno* 11). Asimismo, este concepto refiere a no inventar historias de forma deliberada, ya que esto en lugar de escuchar lo que el objeto tiene por decir lo aleja de su memoria y de su relación con el presente que puede ejercer con la persona que le devela (Larios “Teatro de Objetos Documentales” 46-47). Al tratar con objetos documentales, se requiere de un acuerdo de respeto con las memorias que poseen.

#### *OBJETO VIVIDO INTENSAMENTE*

Con este término, se describen aquellos objetos afectados físicamente por el paso del tiempo y las vivencias sucedidas; son objetos con marcas, objetos gastados, usados, que han envejecido en una cultura material consumista (Larios *Laboratorio*).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Las referencias al “Laboratorio Teatro de Objetos Documentales” se basan en la actividad impartida por Zoom del 2 al 19 de septiembre de 2022, como parte de la organización del Centro de las Artes de Guanajuato. Por ello, no es posible consignar fuentes en soportes consultables. Todas las citas provienen de los apuntes de Shaday Larios y los propios a partir de las sesiones del Laboratorio.

### *POLÍTICAS DE LO SUTIL:*

La propia autora describe la categoría “políticas de lo sutil” de forma clara y poética como:

Las *políticas de lo sutil* son estos territorios de enunciaciones colectivas a partir de aquello que se invisibiliza pero queda registrado como un grito en las pequeñas cosas, en nuestras posesiones, en los tratos que le damos a la materia y las entidades no humanas. Es una politización que comienza sus reverberaciones comunes desde lo personal, lo frágil, lo inapreciable, las huellas minúsculas latentes adheridas a la cultura material; huellas que, a la par, van configurando otras concepciones de lo que puede ser un documento (Larios “A manera de lluvia” 9).

### *FABULAR*

El término no se refiere a realizar ficciones e inventar historias nuevas a los objetos. Larios toma esta palabra como “especular ahí donde se han borrado las evidencias, fabular ahí donde la realidad se vuelve irrespirable, confeccionar convivencias que podrían parecer imposibles y que crean sus legitimidades emergentes en los marcos de visibilidad de lo poético, sin por ello perder sus conexiones con un contexto localizable” (Larios “A manera de lluvia” 9). Fabular debe comprenderse como aquella ficción que, en lugar de crear nuevas verdades, historias y recuerdos, se remite a completar y reforzar las ya presentes en la memoria de los objetos.

### *EL OBJETARIO*

Consiste en “un diccionario o glosario de objetos alrededor de un tema, un lugar, una idea. Por ejemplo, un Objetario sobre la pandemia en las Ramblas, o un objetario sobre objetos encontrados en un terremoto en un lugar concreto. Los objetarios son un campo de comprensión de un lugar” (“Shaday Larios y el teatro de objetos documentales: práctica, memoria y pensamiento. Entrevista.”).

### *GEOBJETO*

Refiere a objetos que permiten la realización de cartografías alternas, esto debido a que “ayudan a reconstruir, redescubrir, reordenar o subvertir un territorio específico [...] pues son contenedores directos de huellas y trazos urbanos” (El Solar “Geobjetos”).

### *MNEMOBJETO*

El mnemobjeto refiere a objetos por los cuales las personas desarrollan o han depositado afectos importantes, a partir de la memoria. Estos mismos “condensan y reviven los aspectos subjetivos de una época remota o de un pasado inmediato [...] en algunos casos, se pueden llegar a reconstruir hechos sociales que sobrepasan su ser ínfimo” (El Solar “Objeto y Memoria (mnemobjetos)”).

### *OBJETOS AUSENTES*

Objetos perdidos, destruidos o desaparecidos físicamente; sin embargo, siguen estando presentes desde la memoria. Es destacable cómo la falta del objeto material por sí mismo no afecta la presencia del mismo en el imaginario (El Solar “Objetos Ausentes”).

### *RESIDUOS SIMBÓLICOS*

Restos físicos de materialidades que han perdurado con el paso de los años y a pesar de los contextos de su propia territorialidad. Son remanencias que portan una fuerte carga simbólica y/o afectiva por los locatarios de la región (El Solar “Residuos simbólicos”).

### *OBJETOS ARQUITECTÓNICOS*

Larios los describe como un

Retazo de existencia arquitectónica que pese a todos los cambios urbanísticos e históricos que ha padecido el espacio, sobrevive y sufre el impacto del tiempo de manera gradual sobre su superficie, sin por ello ser removido. Resiste a la gentrificación como baluarte imperceptible que testifica las vivencias de generaciones anteriores, y representa una leyenda viva. Todas las ciudades están llenas de este tipo de objetualidades (El Solar “Objetos arquitectónicos”).

### *DETECTIVE DE OBJETOS Y EL TRABAJO CON EL SOLAR*

Shaday Larios, junto a Jomi Oligor y Xavier Bobés, desarrollaron un grupo llamado El Solar, que se encarga de investigar objetos y su relación con las territorialidades y comunidades. Para

ello, toman el rol de detectives e inician procesos de investigación y estudio, con el propósito de generar conclusiones del barrio o la ciudad a la que fue llamado El Solar (Larios “Teatro de Objetos Documentales” 49).

Para esta agencia de detectives, es importante y fundamental la memoria de los objetos, sobre todo por su capacidad de contar una historia alterna a las institucionalizadas. Larios describe que: “desconfiamos de los datos oficiales porque sólo opacan las pistas de lo insignificante, comprendemos las características físicas y psicológicas de una persona por las pruebas encontradas en sus objetos individualizados [...] y como decía, sabemos que no es suficiente con el acopio de hechos, hay que imaginar y crear hipótesis, relaciones” (Larios “Delicadeza y potencia”).

Respecto a la metodología que emplean, el grupo trabaja *in situ*; es decir, indagan presencial y directamente en los territorios correspondientes. El trabajo no sólo se remite a un análisis riguroso de los objetos y los lugares, sino que también realizan entrevistas y diálogos con miembros de la zona. Son proyectos íntimos desde y para la comunidad; se escucha, no se inventan historias, se trabaja con la memoria íntegra de los objetos, los resultados finales son para las personas que habitan el lugar, y el proyecto no sigue más allá del periodo de estancia de los detectives de objetos (Larios “Delicadeza y potencia”).

#### DIFERENCIAS ENTRE EL TEATRO DOCUMENTO Y EL TEATRO DE OBJETOS DOCUMENTALES, PARA SHADAY LARIOS

Larios describe que la diferencia fundamental es la relación entre el actor y el objeto. Esto se debe a que mientras en el Teatro Documento el actor utiliza a los objetos como un medio para narrar su testimonio o discurso, en el TOD el actor es la vía por la cual el objeto podrá transmitir

sus propias memorias. La autora concluye que “todo teatro de objetos es “objetocentrista” y dicha especificidad es lo que le otorga al TOD sus particularidades respecto al teatro documental, pues en este caso todo gira alrededor de la memoria del objeto y cómo el hallazgo de aquello que documenta nos interpela como sujetos investigadores de una realidad” (“Teatro de objetos documentales” 47-48).

### *S.R.E. Visitas Guiadas, de Teatro Ojo*

#### TEATRO OJO

Grupo originario de la Ciudad de México que ha indagado por diversas formas de concebir y transitar la escena. En su sitio web, describen su labor como “ensayos escénicos donde paradójicamente es el desmontaje de las capas que cubren nuestra realidad contemporánea lo que constituye el centro de nuestro interés artístico” (Teatro Ojo “Acerca de Teatro Ojo”). También involucran de forma activa al espectador haciendo que su percepción y su decodificación de signos sea parte íntegra de la escena.

#### S.R.E. VISITAS GUIADAS

En su sitio web, Teatro Ojo documenta cómo fue la intervención escénica y sus reflexiones durante su proceso creativo.

En diciembre del 2006, la Secretaría de Relaciones Exteriores de México abandona el edificio blanco ubicado frente a la Plaza de las Tres Culturas, tras décadas en funcionamiento. Dicho recinto fue testigo de varios episodios trascendentales en la historia del país: la matanza de

estudiantes del 2 de octubre de 1968 y el devastador terremoto del 19 de septiembre de 1985, el cual derivó en la caída del edificio Nuevo León de las unidades habitacionales de Tlatelolco.

Luego de la desocupación, la UNAM tuvo la encomienda de convertir dicho espacio en un Centro Cultural, pero antes de que este proceso diera inicio se le encargó a Teatro Ojo el desarrollo de una intervención escénica. La obra en cuestión consistió una serie de visitas guiadas al inmueble, encargadas a los ocho miembros del grupo. El colectivo fue dividido en aquellas personas que fungieron como guías y aquellos quienes realizaron una serie de activaciones escénicas a lo largo del recorrido. Junto a estas dinámicas, hubo una serie de preparativos o instalaciones que ayudarían a resaltar las memorias del lugar.

Algunas de las presentaciones se dedicaron en recitar un poema nacionalista desde la ventana del piso diecinueve con vista a la Plaza de las Tres Culturas; desarrollar una dinámica semejante a una clase de inglés debido a un cuaderno encontrado en el lugar, el cual daba indicios de la práctica de algún habitante; una lámpara que alumbrara los cuerpos inertes de cucarachas que quedaron luego de las fumigaciones; un telescopio en los pisos superiores que apuntaba a un letrero de una carnicería frente a la Plaza de las Tres Culturas; la visita del helipuerto que se encontraba en la azotea, entre varias otras dinámicas. Se buscaba propiciar conversaciones con los espectadores, con los guías y con la ciudad misma.

#### *METODOLOGÍA Y REFLEXIONES*

El grupo cuenta que habitaron el espacio algunas semanas mientras exploraban los vestigios del personal de las oficinas gubernamentales. Encontraron documentos oficiales, íntimos, clasificados, triturados, grabaciones, cadáveres de insectos, vajillas, etc. Tras este tiempo y una evaluación de lo encontrado, optaron por el dispositivo ya descrito.

Se propusieron trabajar sólo con el material encontrado y posicionarlo de tal forma que conectara con el recorrido, “determinando así una dramaturgia estructurada a partir de la arquitectura, objetos encontrados, trayectos (duraciones) y abierta a un proceso en el que la realidad fuera el árbitro absoluto” (Teatro Ojo “S.R.E. Visitas guiadas”). No quisieron elaborar una ficción que poetizara y enajenara la materia pura y viva del lugar, sino que decidieron “dejar hablar a la realidad” (“S.R.E. Visitas guiadas”).

Por último, quiero mencionar el siguiente texto: “Buscamos en este trabajo abolir las barreras espacio temporales entre el momento de creación y de percepción de la obra, más aún, hacer de la percepción del visitante un elemento constitutivo de la creación de la pieza” (“S.R.E. Visitas guiadas”). Esta cita conecta adecuadamente con los capítulos previos, relacionadas con la percepción personal del espectador en relación con una obra artística.

*Soundtrack*, de Javier Márquez

JAVIER MÁRQUEZ

Nació en la Ciudad de México. Se considera a sí mismo un teatrero transmedial, debido a sus trabajos artísticos que cruzan distintos formatos, medios y vías de salida. Sus primeras labores fueron desarrolladas en el área de la dramaturgia; sin embargo, tal cual como muestra su interés en el *fluxus*, con el paso del tiempo exploró diversas formas de abarcar esta área, como la videodramaturgia, dramaturgia visual, los dispositivos escénicos, entre otros (Márquez “Taller de Dramaturgia Contemporánea”).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> El “Taller de Dramaturgia Contemporánea” fue un evento en línea organizado por Editorial Antropófagos, del 11 de enero al 17 de febrero de 2021. En el marco de este taller, Javier Márquez compartió a sus alumnos el ensayo “Desdelimitación de la dramaturgia”, hasta hoy inédito, por lo que no es posible referir un soporte de este texto en la bibliografía.

## LA DRAMATURGIA PARA JAVIER MÁRQUEZ

Para hablar de su poética, tomaré como referente su ensayo “Desdelimitación de la dramaturgia”. En sus propias palabras, Márquez concibe la dramaturgia como: “un dispositivo que contiene el o los procedimientos que organizan los sistemas de tensión y distensión de una pieza cuyo fin es la generación de una experiencia” (1). El autor habla de que la función de la dramaturgia es definir un marco en el cual puedan acontecer las acciones descritas, entenderla como un dispositivo en el cual el público podrá transitar como lo desee o se le delimite.

El espectador también es parte fundamental en el funcionamiento de la dramaturgia, por ello, debe verse como un mecanismo más del dispositivo en el que su percepción se vuelve esencial para el marco que se construye. El espectador no está solamente para recibir la obra del artista, sino para configurarla mutuamente. La generación de la experiencia se debe al entretrejo del diseñador del dispositivo, de quien lo ejecuta y de quien lo transita (“Desdelimitación” 12). Dicho esto, entra en juego la afirmación del autor de que las “obras dramáticas no se leen, se habitan, se transitan, se experimentan” (13).

Por último, cabe señalar que él concibe la dramaturgia como un fenómeno que no es propiamente exclusivo del teatro. El propio autor afirma que la dramaturgia puede utilizar y ser utilizada por cualquier disciplina, que “la prioridad de la dramaturgia es diseñar una experiencia” (7).

Antes de hablar íntegramente de la obra, hay dos referentes que explicar para comprender conceptualmente el formato de esta obra: el término biodrama y los fluxconcertos. El primero es un término acuñado por Vivi Tellas; se refiere a las obras y procesos creativos en los cuales se buscan sucesos, eventos o situaciones “teatrales” en la vida de las personas. Es hacer una obra de teatro con anécdotas reales de individuos específicos para que se interpreten a sí mismos (Tellas “UMF”).

Los fluxconcertos provienen directamente del *fluxus*, lo cual fue y es una liberación de energía creativa en la cultura civilizada para expandirla, contradecirla y colocarla en crisis; se propiciaba sobrepasar las fronteras o concepciones de lo que era el arte y sus manifestaciones (Bukoff “Allen Bokoff & George Maicenas on Fluxus”). Entonces, los fluxconcertos entran como una provocación, una detonación y una expansión de lo que un concierto es y puede ser.

Con estos antecedentes, puedo profundizar en la obra en cuestión. Ésta es nombrada como “autobiodrama”, por lo que podemos entender que se basa en historias de vida. Al leerla, se puede constatar que tiene una serie de indicaciones y dinámicas para preparar y desarrollar un suceso determinado, en el cual los ejecutantes realizarán una introspección de sus historias íntimas y las compartirán con los demás. Desde canciones que han sido importantes para cada uno, fotografías de distintas edades, hasta narrar las razones por las cuales se odian a ciertas personas. Esta pieza detona la realización y la repartición de anécdotas lúdicas, vergonzosas, tristes, alegres y de ira (Márquez *Soundtrack*). La obra se construye a partir de la memoria de los individuos, la cual será detonada por el marco y el juego que la dramaturgia propone.

El autor menciona que los fluxconcertos son un referente inmediato para él (“Desdelimitación” 16); lo cual indica que, tal y como los eventos de este tipo, esta obra puede pensarse como una forma de expandir los límites del concierto y la dramaturgia.

Por último, al ser un dispositivo escénico que se fundamenta en las vivencias personales de los ejecutantes, la obra incentiva que cada función pueda ser diferente dependiendo de los participantes.

## CAPÍTULO 4

### HACIA UNA CONCEPCIÓN DE TEATRO DOCUMENTO A PARTIR DE LA TEATRALIDAD DE QUIEN ESPECTA

Antes de brindar una aproximación más precisa a esta idea, es importante desarrollar los conceptos de “archivo” y “documento”, debido a que son los pilares en los cuales se sustenta este tipo de teatro.

*¿Qué son el archivo y el documento?*

Estos dos términos poseen diversas definiciones que han pasado desde nociones antropológicas hasta los caminos de la filosofía. Sin embargo, a través de mis observaciones, estudios y prácticas, he llegado a una teorización personal en donde ambos coexisten y conviven mutuamente. La mayoría de las definiciones existentes los generalizan como objetos, o un cúmulo de éstos, en donde se conserva conocimiento o se enuncia algo; sin embargo, los artistas que he mencionado anteriormente han demostrado que no sólo las documentaciones materiales u objetuales son fuentes de información, sino que los cuerpos y los lugares también son fundamentales para la comprensión de ciertos sucesos, además de que son sujetos portadores de memorias. La palabra escrita, a veces, puede ser incapaz de expresar los matices, las texturas y los vestigios que la realidad misma palpable puede mostrar.

Dicho lo anterior, quiero remitir a algunas premisas realizadas por Ann Laura Stoler en donde propone entender “los archivos como experimentos epistemológicos” (466) y como lugares de producción del conocimiento (469). Estas dos ideas permiten considerar los archivos más allá de meros registros históricos, se vuelven una invitación para que los conceptos sean más incluyentes en la gran multitud de formas por las cuales se producen conocimientos y memorias.

Entonces, ¿qué es el archivo? A partir de las premisas de Stoler, considero que son todas aquellas memorias y conocimientos inscritos en alguna materialidad, en un *sujeto*. Por su parte, ¿qué es el documento? Éste aludiría a las materialidades, los *sujetos*, en donde se inscriben memorias y conocimientos; es decir, como seres vivos, objetos, lugares, ambientes, disposiciones espaciales, todo aquello que se pueda percibir. El archivo es la memoria y el documento es en donde se encuentran plasmadas.

#### ARCHIVOS Y DOCUMENTOS MUTABLES

Las memorias y los conocimientos son transferibles: escritos perdidos y cuyo contenido sólo es recordado a través de recuerdos orales u otras fuentes; lugares que han dejado de existir o han sido destruidos, pero que se mantienen vivos en imágenes; cuerpos testigos de hechos violentos, pero cuyas osamentas esclarecen sus vivencias; sentimientos, pensamientos y emociones que pasan de cuerpos a escritos o al físico de los objetos en los que fueron desahogados esos sentires. Los archivos mutan a distintas materialidades, a distintos documentos, conservando, modificando y moldeando sus memorias.

#### ÉTICA Y CUIDADO CON EL ARCHIVO Y EL DOCUMENTO

Al tratar con las memorias y con sus materialidades, es conveniente tener una conducta de cuidado. Ya sea que se trate con seres vivos, objetos, lugares, documentaciones, grabaciones, fotografías, archivos digitales, entre tantos otros, la delicadeza debe procurarse, debido a que “trabajamos con memorias, [y] al trabajar con memorias trabajamos con personas y situaciones, y cuando trabajamos con estas tratamos con afectos y sentimientos que merecen ser abarcados

desde la ternura. Como en todo trabajo de teatro documental, es importante partir desde la vulnerabilidad” (Retana “Bitácora del Descifrador. El objeto como persona” 12-13).<sup>8</sup>

#### *PROHJAR ARCHIVOS Y DOCUMENTOS*

En muchos casos llegan memorias y materialidades cuyo concepto de pertenencia **propietaria** entra en duda. Bien lo dice Shaday Larios al escribir sobre el trabajo con objetos ajenos:

abren un espacio de tensión respecto a la idea de *pertenencia*, plantean distintos cuestionamientos de cuál es el posicionamiento personal de quien desea trabajar con ellos en escena, o en alguna otra dinámica que les otorgue visibilidad. ¿Qué sucede cuando se opera una especie de *teatro de pertenencias* que nunca te han pertenecido? ¿A quién le pertenecen dichos objetos si ahora yo decido por ellos? (“Delicadeza y potencia de los objetos documentales”).

Estas palabras trascienden el trabajo con objetos y también son pertinentes para hablar de personas, lugares u otras materialidades. Incluso, aunque las memorias con las que se trabaje sean de uno, siempre vale la pena reflexionar sobre qué tanto realmente nos pertenecen y qué tanto podemos visibilizarlas sin transgredir a otros.

Ante estos cuestionamientos, considero que no hay una respuesta correcta, sino que siempre dependerá del contexto y de la situación de cada caso. Ante esto, es importante el posicionamiento **declarado** del artista del por qué hace lo que hace, más allá de las razones poéticas y creativas, es decir, una **postura político, social, económica y pública** para evitar ser extractivistas y coloniales con la intimidad de los otros.

---

<sup>8</sup> Para un mayor detalle sobre esta idea, puede consultarse mi artículo “Bitácora del Descifrador: El objeto como persona”, el cual se encuentra dentro del texto coordinado por Shaday Larios: *Dejarnos Vulnerar por la materia*. En el caso de este texto, mis reflexiones se centraron en el trabajo con objetos.

*Teatro a partir de la teatralización del archivo y del documento; hacia otra definición de Teatro Documento*

Entiendo Teatro Documento cuando, en un tiempo sincrónico, el artista invita al espectador a otorgar teatralidad a su obra, la cual surge de una visibilización o reflexión de un archivo y/o documento; estos dos últimos términos son por excelencia el *sujeto teatral*.

Como ya hemos visto con anterioridad, el *sujeto teatral* no se limita solamente a seres vivos, por lo que considero que se puede hablar de un Teatro Documento a partir de documentaciones materiales e inmateriales, de cuerpos, objetos, espacios y la generación de experiencias.

#### LOS PUNTOS DE VISTA DEL TEATRO DOCUMENTO

Estas dos categorías que presentaré a continuación son una manera de distinguir formas de trabajar con la teatralización del archivo-documento. Esto no quiere decir que una no exista junto a la otra, sino que en la práctica ambas se mantienen en constante flujo.

- El archivo-documento como centro: cuando el *sujeto teatral* y sus memorias son el enfoque central y protagonista de la obra.
- El archivo-documento como soporte: cuando el *sujeto teatral* y sus memorias acompañan, reafirman y sirven como herramientas para el discurso de la obra.

Dicho esto, debo reconocer una diferencia con lo expuesto por Shaday Larios, ya que ella distingue el TOD del Teatro Documento, pues este último usa los objetos y sus memorias como una herramienta dentro de la obra, aunque no sean el centro de la obra (“Teatro de objetos documentales” 47-48). El TOD, por su parte, es completamente objetocentrista. Sin embargo, en

lo personal, considero que el TOD puede ser visto como Teatro Documento al momento en que entra en esta lógica y teoría de teatralizar el archivo-documento, el objeto y sus memorias.

#### ÉTICA, FICCIÓN, VERDAD Y ARCHIVO-DOCUMENTO

Para este punto, retomaré lo mencionado por Shaday Larios en cuanto a su concepto del *pacto de no invasión*, ya que considero que es una idea importante al trabajar con archivos-documentos. Resulta fundamental mantener un cuidado y respeto hacia estos soportes porque poseen una memoria propia; con esto me refiero a que presentan una posibilidad de verdad de entre tantas existentes. Con esto me remito a un ejemplo que Arias aporta respecto a su obra *Mi vida después*, en donde dice que una de las actrices tenía un padre que había fallecido durante la dictadura, pero que a lo largo de su vida se fue enterando de distintas versiones de cómo había sucedido (“#ELTEATROPORLLEGAR”). Todas estas versiones fueron una verdad, quizás una de ellas se asemeje a lo realmente sucedido, pero no se puede negar que estas memorias, en sí mismas, fueron la respuesta a una pregunta.

Continuando con esta idea de la verdad, el propio Weiss reconoce en *La indagación* que la información otorgada por los medios de comunicación puede no ser una memoria de lo que realmente aconteció, sino una fabricación (4-5); sin embargo, el Teatro Documento no tiene que continuar con esa línea de falsificar verdades y darlas por realidad, sino de problematizar las propias memorias y la veracidad que los archivos-documentos tienen.

Escribir ficción que modifique las memorias de los archivos-documentos es una herramienta que puede invadir el contenido explícito e implícito que estos poseen, habría una manipulación de los recuerdos y de sus múltiples verdades. Considero el fabular, propuesto por Shaday Larios, como una forma ética, crítica y de cuidado que permite la exploración. Recupero

la cita de ella del capítulo anterior: “especular ahí donde se han borrado las evidencias, fabular ahí donde la realidad se vuelve irrespirable, confeccionar convivencias que podrían parecer imposibles y que crean sus legitimidades emergentes en los marcos de visibilidad de lo poético, sin por ello perder sus conexiones con un contexto localizable” (“A manera de lluvia” 9). Proponer ficción que venga desde una perspectiva de completar las memorias con especulaciones, de darles enlaces entre ellas, de proponer respuestas o más preguntas, podría enriquecer el propio archivo-documento. Considero que si se opta por seguir el camino de Larios, por el mismo cuidado de las memorias, sería prudente que haya un pronunciamiento o consciencia hacia el espectador de las especulaciones hechas, separadas de las memorias del propio archivo-documento.

### *Categorías de Teatro Documento a partir del sujeto teatral*

Ésta es una serie de clasificaciones de Teatro Documento que he realizado en mis estudios y prácticas artísticas de acuerdo al *sujeto* a teatralizar. Estas líneas solamente son una guía y no pretenden, en ningún sentido, ser etiquetas inmóviles y fundamentalistas. Cada *sujeto teatral* puede encontrarse entre dos o más clasificaciones, además de abrir paso a nuevas.

### TEATRO DOCUMENTO A PARTIR DE DOCUMENTACIONES MATERIALES E INMATERIALES

Erwin Piscator y Peter Weiss representan dos grandes ejemplos de ello. Como ya hemos visto en el capítulo anterior, con su obra *A pesar de todo*, Piscator trabajó con una serie de documentaciones que fueron memoria de sucesos de su pasado; tal es el caso de las transcripciones del parlamento, videos de las casas reinantes de Europa, recortes de periódicos,

fotografías de la guerra, entre otros materiales previos y simultáneos a la Primera Guerra Mundial. Weiss, construyó una obra a partir de sus visitas y de las transcripciones de los juicios de Auschwitz; en ella, mostraba pasajes de lo acontecido en los tribunales, donde se podía notar el accionar y recuerdos que tenían los acusados de crímenes de guerra, así como las víctimas.

Al hablar de documentaciones, me refiero a todo aquel registro escrito, pictórico, fotográfico, sonoro o multimedia de algún suceso o sentir; podría llamársele también como memoria grabada en algún medio no vivo. Distingo dos tipos de documentaciones, las materiales y las inmateriales. Las primeras funcionan como aquellas que tienen un soporte físico palpable (libros, cuadernos, archiveros, facturas, cartas, papeles, dibujos, pinturas, fotografías, negativos de películas, diapositivas, entre otros); las inmateriales, como las que se encuentran en medios digitalizados que no pueden ser precisamente palpables materialmente (los archivos de audio, los PDF, las imágenes digitales, sitios web, correos electrónicos, chats, entre otros).

#### TEATRO DOCUMENTO A PARTIR DE CUERPOS

Para este caso el referente directo sería el trabajo de Lola Arias, quien a partir de las vivencias e historias de vida construye una obra única debido a la singularidad de las voces. Gran ejemplo de esto es su trabajo con *Lengua Madre* y cómo tiene distintas ediciones en cada país, debido a que son diferentes las *performers* que la realizan en Alemania, Italia o España. Cada ser humano percibe y codifica su entorno debido a sus condiciones innatas, psicológicas, culturales, sociales, familiares, políticas o económicas; cada quien tendrá memorias distintas a partir de mismos acontecimientos. Un ejemplo de lo anterior sería *Campo Minado*, en donde el tema de la Guerra de las Malvinas (o las Falkland Islands) reúne a soldados argentinos e ingleses para compartir sus singulares vivencias.

Para poder explorar estos archivos vivos que son las personas, encuentro muy útil una herramienta cualitativa de la antropología, llamada *Historias de vida*:

En la Historia de Vida, una persona refiere en un largo relato el desarrollo de su vida desde su propio punto de vista y en sus propios términos. Espontáneamente o acompañado de un «experto sonsacador», el sujeto va desgranando en una serie de entrevistas, acompañadas, a veces, de grabaciones magnetofónicas, o a través de redacciones escritas por él mismo, visitas a escenarios diversos, entrevistas a familiares o amigos, fotografías, cartas,... los diferentes episodios o etapas de su vida. Se trata, por supuesto, de un relato puramente subjetivo —una perspectiva detallada y concreta del mundo— que eventualmente podrá resultar errónea en no pocas de sus partes. El investigador que intenta fabricar una historia de vida no pretende un relato objetivamente verdadero de los hechos, sino un relato subjetivo que refleje fielmente cómo el sujeto lo ha vivido personalmente (Ruiz 279).

Ésta permite explorar la singularidad de la visión del mundo del *sujeto teatral* con el que se trabaja. Es importante entender que más allá de una búsqueda de verdad, se vuelve una búsqueda de la subjetividad.

Sin embargo, no solo desde las memorias mentales se puede trabajar con los cuerpos. Cada individuo es una colección de vestigios relacionales, de represión, salud, violencia, contextos culturales, entre otros: por ejemplo, desde las pieles tatuadas de los integrantes de la Yakuza o de las pandillas centroamericanas, hasta tatuajes de símbolos afectivos como actos de memoria u homenaje; cicatrices de enfermedades como la varicela, hasta marcas en restos óseos debido a actos de violencia en donde se transgredieron cuerpos; mutaciones esqueléticas por condiciones congénitas, hasta modificaciones músculo esqueléticas debido a hábitos de vida o

procedimientos médicos. La memoria queda impregnada no solamente en la mente, si no en los cuerpos físicos.

Ante esto reflexiono sobre las posibilidades de un Teatro Documento enfocado en el archivo presente en la piel, en las formas peculiares del caminar, en las enfermedades y condiciones de un individuo, en su fisico interno y más. También vale la pena tener consideraciones más allá de lo humano y explorar las memorias de otros cuerpos, como la fauna, la flora, los microorganismos, los parásitos o los virus.

Por último, y en correlación con el próximo tema que son los objetos, ¿qué sucede cuando un cuerpo deja de vivir y fallece? ¿Qué sucede cuando ya no hay una voz o procesos biológicos que puedan indicarnos su memoria? ¿Qué ocurre con los restos de lo que alguna vez fue un cuerpo? ¿Quién puede dialogar con la memoria de los cadáveres, huesos, osamentas o restos remanentes? ¿Quién podría, si es que se puede, hacer un acto de memoria con ellos? Con esto último me refiero a los pedacitos óseos de los cuales habla el documental *Nostalgias de la Luz* de Patricio Guzman, aquellos restos de tan solo centímetros o milímetros de los desaparecidos de la dictadura de Augusto Pinochet encontrados en el desierto de Atacama. ¿En qué momento un cuerpo pasa a ser un residuo de lo que fue y adquiere más propiedades de un objeto que de un ser vivo? Estas preguntas tocan temas que tienen un fuerte impacto social y comunitario en temas de memoria. En la vastedad del territorio latinoamericano, hay un gran peso por los desaparecidos por las fuerzas estatales, por el narcotráfico, por las pandillas, por las guerras, por la violencia. Desde México y el narcotráfico, Guatemala y el genocidio, hasta Argentina y sus dictaduras, por mencionar algunos casos, cada territorio de esta región tiene memorias que contar. El tiempo, la negligencia y la corrupción orillan a un olvido forzado.

Shaday Larios es el referente por excelencia para este tipo de manifestación artística. Su teoría permite reflexionar sobre cómo los objetos pueden ser archivos-documentos, así como sobre el trato ético hacia estos.

Con objetos me refiero a todas aquellas materialidades palpables o no que albergan un archivo, ya sea en su contenido o debido a que el paso del tiempo y las vivencias lo han marcado en su físico. Son criaturas inanimadas, testigos de situaciones que ahora sólo quedan en el pasado, seres cuya memoria es valiosa debido a sus formas de estar y testificar la vida. Las documentaciones materiales pueden ser tratadas como objetos documentales (término usado por Larios) al momento en que se les trate como tal, no como un depósito de memorias ajenas, sino como un ser que tiene su propia forma de percibir y codificar el mundo.

El trabajo con objetos es distinto para cada caso en particular. No podría haber una fórmula que generalice esto, ya que para su estudio influyen sus circunstancias de fabricación, dinámicas de consumo, el contexto económico, cultural, familiar o social. También se ven afectados por las historias de vida de aquellos que les usaron, entre otras situaciones.

Una problemática importante al trabajar con objetos es la incapacidad verbal que tienen de informarnos sobre sus memorias, sobre aquello de lo que fueron testigos. Sin embargo, en mi artículo “Bitácora del Descifrador: El objeto como persona”, logro reconocer cuatro acercamientos ante esta dificultad: buscar en las memorias inscritas ante las preguntas que se puedan hacer a los objetos para averiguar sus archivos, pues a veces se pueden encontrar las respuestas de manera directa o algunas estarán meramente sugeridas con palabras, letras, dibujos, números u otras características físicas (11); entrevistar a los acompañantes anteriores, conocer aquellas personas que les dieron uso, protección o maltrato, conocer las formas relacionales que

el objeto vivió y quiénes lo usaron (11-12); recorrer los trayectos del objeto, ir a los lugares donde estuvo guardado o fue usado, es decir, presenciar con nuestros sentidos en dónde transitó y habitó (12); estudiar el contexto histórico, averiguar la época en la que surgió y se mantuvo en uso, estudiar la relación del objeto con sus contextos sociales, económicos y culturales (12).

Un objeto puede ser teatralizado a partir de distintos puntos de vista. Quizás en algunos importará su rol de testigo silencioso, la textura de su físico y su porqué, la manera como se relacionaban sus acompañantes con él, su función guardiana para las memorias que conserva, entre otros.

#### TEATRO DOCUMENTO A PARTIR DE ESPACIOS

Las reflexiones de Teatro Ojo sobre su pieza *S.R.E. Visitas guiadas* son una fuente nutritiva del cómo abordar teatralmente el potencial de archivo-documento que tienen los espacios y lugares. La siguiente cita del grupo sobre el edificio en Tlatelolco lo deja muy claro: “Dejar hablar a la realidad, hacer casi nada, apenas detonar un juego. Huir de toda ficción que convirtiera en espectáculo, en escenografía, esos paisajes brutos e insalubres y a la vez de una poesía tan delicada y volátil como el polvo que los cubría” (“S.R.E. Visitas Guiadas”).

Los lugares, los espacios, tienen un archivo presente en sus texturas. Hay que ser observadores, meticulosos, realizar trabajos de investigación *in situ*, revisar textos o realizar entrevistas para poder desentrañar estas memorias. Paredes o pisos rayados con pintura pueden indicar formas de expresión de alguna inconformidad o grito de ayuda, como las marchas del Día de la mujer (8M) en el centro de la Ciudad de México. Agujeros en las paredes o abolladuras en el asfalto pueden ser la memoria de algún hecho violento, como la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Grandes edificaciones que en algún momento fueron monumentos insignes de la

comunidad o ciudad, pero que ahora han quedado en estado de abandono absoluto, pueden indicar hechos de corrupción o negligencia de las autoridades, como el Hotel Posada del Sol en la Ciudad de México o del Hospital Naturista de Ciudad Madero, Tamaulipas. Muros con rajaduras superficiales o estructurales pueden indicar catástrofes naturales, como las decenas de inmuebles dañados por los sismos de 1985 y del 2017. Dibujos, pinturas o marcas en paredes y pisos, como las dedicatorias de amor, señalan relaciones afectivas del cotidiano en el territorio. Los lugares, al igual que las personas y los objetos, tienen marcas, cicatrices, tatuajes que develan historias singulares.

En otras ocasiones, la memoria de los lugares puede estar presente en pequeños y grandes memoriales que recuerdan hechos importantes a la espera de no ser olvidados u obviados. Un ejemplo de ello sería la pequeña placa conmemorativa de los fallecidos del sismo del 19 de septiembre de 1985, en el Huerto Roma Verde. La placa alude al extenso multifamiliar Juárez, destruido y demolido a partir de ese hecho, y del cual sólo sobrevivieron los edificios más pequeños. Como un lugar amplio de memoria histórica tenemos el Memorial de San Juan Comalapa: Paisajes de la Memoria, en Chimaltenango, Guatemala, el cual se construyó sobre un destacamento militar donde se encontraron fosas comunes clandestinas de la época del Conflicto Armado Interno.

Varios de estos lugares descritos poseen un archivo delicado, potente y latente en sí mismos; sólo requieren formas para ser visibilizados, teatralizados, para otorgarles el rol de detonantes de la memoria. El Teatro Documento a partir de lugares, puede visibilizar espacios o sitios que tienen una memoria necesaria de ser recordada y dialogada por sus comunidades.

Esta categoría bien podría pensarse que está conformada por otras de las anteriores, ya que incluye archivos a partir de cuerpos; sin embargo, se diferencia del resto debido a que no hay un archivo-documento previo con el cual se trabajó, sino que se propicia la creación de uno nuevo. Ésta consiste en la generación de procesos donde el fin último sea la reflexión, el diálogo y la realización de vestigios de la memoria.

Para este subtema, hablaré de la obra *Soundtrack* de Javier Márquez. Este texto propicia una serie de preparaciones y dinámicas las cuales detonan un diálogo y escucha entre las memorias de los espectadores y/o actores-*performers*. El autor hace que los ejecutantes de su obra tengan presentes ciertos recuerdos, los cuales en su mayoría se comunicarán a lo largo de la obra. También el aspecto sonoro de pedir canciones significativas de las vidas de los ejecutantes me parece un aspecto valioso del archivo singular y subjetivo que cada quien posee.

Esta forma de propiciar el Teatro Documento abre la puerta a realizar un archivo-documento generado en la medida que se comparte y se pronuncia. Cada función, si es que se realiza con distintas personas, producirá distintas memorias. Considero esta forma teatral de suma importancia para generar lazos de empatía, diversidad y, sobre todo, difusión de distintas micro historias de las territorialidades donde cualquiera se encuentre.

Un referente más que quisiera mencionar brevemente es el trabajo que realicé con Trayecto Habitar en la décima edición de Teatro para el fin del mundo, Ciudad Madero, Tamaulipas. Este proyecto inició como una obra para el Laboratorio de Puesta en Escena de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM cuyo coordinador y titular fue el propio Javier Márquez. En un abandonado centro recreativo a las orillas de Playa Miramar, generamos un dispositivo escénico en el que, en distintos momentos, el público contó sus trayectos e

historias para llegar a ese lugar. Los participantes marcaron en el piso sus propios tránsitos. En las paredes de lo que parecían ser los baños, escribieron con grafitis fosforescentes palabras propias de sus ciudades de procedencia. Otra dinámica importante fue compartir anécdotas personales, alrededor de una fogata, relacionadas a distintos tópicos; los asistentes hablaron de sus visiones de vida, recuerdos de OVNIS, miedos y tantas otras memorias merecedoras de ser escuchadas. En aquella ocasión generamos un archivo-documento en el físico del lugar y en las mentes de las personas.

En estas obras, el público se teatraliza a sí mismo y a los otros miembros presentes, se genera un archivo comunitario y compartido, donde el espectador y actor se entremezclan en una amalgama memorística. Éstas son vías valiosas, importantes y necesarias en entornos en los que las autoridades y élites demandan olvidar el pasado, aun a costa de la integridad de los otros.

## CONCLUSIONES

Gracias a las múltiples voces que proponen diversas formas de entender el teatro se pueden expandir sus alcances. De este modo, se constituye una diversidad más abarcadora en lugar de excluir y seleccionar. Una diversificación epistemológica permite la entrada de conocimientos de distintas disciplinas, saberes y territorios.

Gracias a Elizabeth Burns y Josette Féral, propongo entender la teatralidad como el mero acto de contemplar uno o varios estímulos sensoriales en específico, aunque se encuentren en coexistencia con otros. El o los estímulos provienen del *sujeto teatral*; sin embargo, existen distintas causas que pueden producir este fenómeno debido a que, al momento de contemplarlo un *sujeto teatral* puede producir distintas sensaciones, sentimientos, emociones o imágenes. Por ello, realicé la categorización por causalidad, las cuales se pueden clasificar por lo simbólico o histórico, situaciones ficticias, evocación, alteridad cultural, histrionismo, estimulación sensorial, evocación, alteridad y por nivel de riesgo. El modo como se codifican los estímulos percibidos depende de las propias historias de vida y los contextos individuales, por lo que la experiencia de espectar es diferente en cada uno.

Entiendo el teatro cuando el espectador recibe una invitación explícita o implícita de otorgar teatralidad a los estímulos que el artista quiere que se teatralicen. Estos estímulos pueden ser algo preparado y ensayado; sin embargo, también puede suceder sin la necesidad de que se haya gestionado previamente. En este último caso, para diferenciarlo de la vida cotidiana, se necesita una invitación explícita. El acontecimiento que se va a contemplar, para que pueda ser denominado teatro y no otra expresión artística, debe tener el factor sincrónico: que se vaya armando, estructurando, realizando y existiendo a la vez que se percibe.

Ahora, para hablar de Teatro Documento, deben entenderse los términos de archivo y de documento. El primero, con base en las premisas de Ann Laura Stoler, alude a las memorias inscritas en un sujeto. Pienso el documento como la materialidad o el soporte donde se inscriben memorias, el sujeto en sí. Entonces, el Teatro Documento consiste en aquella obra en la que el artista invita al espectador a teatralizar un archivo-documento o reflexiones a partir de éste.

Reconozco algunas formas de explorar y comprender el Teatro Documento a partir del archivo-documento a tratar: a partir de cuerpos (desde sus recuerdos de vivencias o de memorias inscritas físicamente en sus cuerpos), objetos (al verlos a partir de sus formas de percibir y estar en el mundo), lugares (al apreciar los hechos simbólicos e históricos que tienen, el cómo la memoria ha quedado impregnada y sus efectos); y dinámicas (las cuales permitan la realización de un archivo en el presente, la construcción y el compartir las memorias en la comunidad que se forje a lo largo que dure la obra).

Todo lo anterior debe enmarcarse en un trato ético y de cuidado con las memorias para evitar conductas coloniales y extractivistas; el propósito es que no haya una explotación del recuerdo ajeno a beneficio propio, que no haya un dominio, control y manipulación del archivo. Lo que se busca es un acto revolucionario de ternura de la memoria ante el inevitable olvido.

## Referencias

- ANGUIANO HERNÁNDEZ, EMMANUEL (artista). *Reacción Natural*. Galería de Arte del Palacio Municipal, Puebla de Zaragoza. 2021. *Performance* de código en vivo y *live cinema*.
- AMARAL, ANA MARÍA. *Teatro de Formas Animadas*. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, 2011.
- ARGOMEDO, MARTHA PATRICIA. “La Mujer y el Teatro Personal”. Universidad Nacional Autónoma de México. 1987. <<http://132.248.9.195/pmig2018/0040638/0040638.pdf>>
- ARIAS, LOLA. “Ciclo 2022 (3). Lengua madre. Lola Arias”. *Universidad Feminista*. YouTube. 14 de mar. 2022. <[www.youtube.com/watch?v=K\\_2QUr1nE5E&t=264s](http://www.youtube.com/watch?v=K_2QUr1nE5E&t=264s)>
- \_\_\_\_\_. “#ELTEATROPORLLEGAR: Masterclass LOLA ARIAS: «Sobre vidas ajenas. El teatro como remake del pasado»”. *Centro Dramático Nacional*. YouTube. 12 de may. 2020. <[www.youtube.com/watch?v=BW8J9z8aJQA](http://www.youtube.com/watch?v=BW8J9z8aJQA)>
- \_\_\_\_\_. “Entrevista a Lola Arias”. *Directores AV*. YouTube. 5 de sep. 2018. <[www.youtube.com/watch?v=vNICscOIXS8&t=170s](http://www.youtube.com/watch?v=vNICscOIXS8&t=170s)>
- \_\_\_\_\_. “La directora de teatro Lola Arias con Jordi Batallé en RFI”. *RFI Español*. YouTube. 28 de feb. 2017. <[www.youtube.com/watch?v=JmGzdqCMq3o&t=1432s](http://www.youtube.com/watch?v=JmGzdqCMq3o&t=1432s)>
- \_\_\_\_\_. “Lola Arias, directora argentina de teatro”. *DW Español*. YouTube. 13 de feb. 2020. <[www.youtube.com/watch?v=hE8vFvogwlk](http://www.youtube.com/watch?v=hE8vFvogwlk)>
- BARBA, EUGENIO & NICOLAS SAVARESE. *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico de la Ciudad de México & Escenología A.C., 1990.
- BUKOFF, ALLEN. “Allen Bukoff & George Maicenas on Fluxus”. *Fluxus portal for the internet*. 2008. <[www.fluxus.org/audiofile.html](http://www.fluxus.org/audiofile.html)>
- BURNS, ELIZABETH. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. New York: Harper & Row, 1972. Web. <<https://archive.org/details/theatricalitystu0000burn>>

CAGE, JOHN. "4'33'". SCRIBD. Web. 04 de nov. 2022.

<<https://es.scribd.com/document/429975061/John-Cage-4-33-Partitura>>

\_\_\_\_\_. "4'33' ". *John Cage: Tema*. YouTube. 25 de mar. 2016.

DIEGUEZ, ILEANA. *Escenarios liminales. Teatralidades, Performatividades, Políticas*. México: Paso de Gato, 2014.

DUBATTI, JORGE. *Principios de Filosofía del Teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2017.

\_\_\_\_\_. *Teatro Matriz, Teatro Liminal. Nuevas perspectivas en Filosofía del Teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2017.

El Solar. "Geobjetos". *El Solar Agencia de Detectives de Objetos*.

<<http://agenciaelsolar.org/categoria/objetario/geobjetos/>>

\_\_\_\_\_. "Objetos Ausentes". *El Solar Agencia de Detectives de Objetos*.

<<http://agenciaelsolar.org/categoria/objetario/objetos-ausentes/>>

\_\_\_\_\_. "Objetos arquitectónicos". *El Solar Agencia de Detectives de Objetos*.

<<http://agenciaelsolar.org/categoria/objetario/objetos-arquitectonicos/>>

\_\_\_\_\_. "Objeto y Memoria (mnemobjetos)". *El Solar Agencia de Detectives de Objetos*.

<<http://agenciaelsolar.org/categoria/objetario/objeto-y-memoria-mnemobjetos/>>

\_\_\_\_\_. "Residuos simbólicos". *El Solar Agencia de Detectives de Objetos*.

<<http://agenciaelsolar.org/categoria/objetario/residuos-simbolicos/>>

"Emmanuel Anguiano Hernández". *Arte Actual en Puebla 2020 Catálogo*. Instituto Municipal de

Arte y Cultura de Puebla. <[https://issuu.com/muvipa/docs/arte\\_actual\\_en\\_puebla\\_17-20](https://issuu.com/muvipa/docs/arte_actual_en_puebla_17-20)>

EVREINOFF, NICOLÁS. *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ediciones Arcilla, 1936.

FÉRAL, JOSSETE. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003.

- FISCHER-LICHTE ERIKA. *Semiótica del Teatro*. Trad. Elisa Briega Villarrubia. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L., 1999.
- GIMBER, ARNO. “El Teatro Documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana”. *Acotaciones*. No. 37. Julio - diciembre. 2016: 17-34. <<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/6/74>>
- GRAY, SPALDING. “About Three Places in Rhode Island”. *The Drama Review*. Vol. 23. Marzo. 1923: 31-42. <<https://www.cambridge.org/core/journals/the-drama-review-tdr/article/abs/about-three-places-in-rhode-island/30531F872F48B384CCD43E10360B1ECB>>
- HANN, RACHEL. “E1 | Beyond empty stages | Beyond Scenography”. *Rachel Hann*. YouTube. 19 de ago. 2018. <[www.youtube.com/watch?v=wU1\\_UWcsGTM](http://www.youtube.com/watch?v=wU1_UWcsGTM)>
- JUNÁY, JUAN RAÚL. “Memorial de San Juan Comalapa: Paisajes de Memoria”. *Mapeo de la memoria*. <<http://mapeo.memorialparalaconcordia.org/article.php?id=263>>
- KAC, EDUARDO. “Genesis”. *Kac*. 1999. <<https://www.ekac.org/genesis-info.html>>
- LARIOS, SHADAY & JOMI OLIGOR. *Cuaderno de mediación teatral Oligor y la Microscopía*. Búnker Locus & IBERESCENA, 2021.
- LARIOS, SHADAY. “A manera de lluvia”. *Desmontar las herencias, políticas de lo sutil*. Coord. Shaday Larios. Guanajuato: Ediciones La Rana, 2021. <<https://www.oligorymicroscopia.org/2021/12/27/desmontar-las-herencias-politicas-de-lo-sutil-estudios-de-teatro-de-objetos-documentales/>>
- \_\_\_\_\_. “Dejarnos vulnerar por la materia”. *Dejarnos vulnerar por la materia* Coord. Shaday Larios. México, 2023.

- <[www.oligorymicroscopia.org/2023/04/09/dejarnos-vulnerar-por-la-materia-estudios-de-teatro-de-objetos-documentales/](http://www.oligorymicroscopia.org/2023/04/09/dejarnos-vulnerar-por-la-materia-estudios-de-teatro-de-objetos-documentales/)>
- \_\_\_\_\_. “Delicadeza y potencia de los objetos en escena, por Shaday Larios”. *Titeresante*. 23 de may. 2017. <[www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-esena-por-shaday-larios](http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-esena-por-shaday-larios)>
- \_\_\_\_\_. “Investigación-creación en el Teatro de Formas Animadas”. *Investigación Teatral*. Abril-septiembre. 2020: 4 - 29. <<https://doi.org/10.25009/it.v11i17.2625>>
- \_\_\_\_\_. *Laboratorio Teatro de Objetos Documentales*. Centro de las Artes de Guanajuato. 2022.
- \_\_\_\_\_. “Shaday Larios y el teatro de objetos documentales: práctica, memoria y pensamiento”. Entrevista”. Entrevistador. Toni Rumbau. *Titeresante*. 31 de jul. 2020. <<http://www.titeresante.es/2020/07/shaday-larios-y-el-teatro-de-objetos-documentales-practica-memoria-y-pensamiento-entrevista/>>
- \_\_\_\_\_. “Teatro de objetos documentales”. *Paso de Gato*. Julio - Septiembre. 2018: 46-50.
- LEHMAN, HANS-THIES. *Teatro posdramático*. Trad. Dianza González. México: Paso de Gato & CENEDEAC, 2013.
- MÁRQUEZ, JAVIER. *Desdelimitación de la dramaturgia*. Documento inédito del archivo personal del autor. 11 de may. 2016.
- \_\_\_\_\_. *Soundtrack*. Archivo personal del autor. 2012.
- \_\_\_\_\_. *Taller de Dramaturgia Contemporánea*. Editorial Antropófagos. 2021.
- Nostalgia de la luz*. Dir. Patricio Guzmán. Atacama Productions, 2010. Fílmico.

- ORTIZ, RUBÉN. *Escena expandida teatralidades del Siglo XXI. El amo sin reino velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. México: CITRU Secretaria de Cultura, 2016.
- PALACIOS, DANIEL. *Teatro Documental Posdramático: Análisis de las características presentes en tres obras de Teatro Contemporáneo en México*. Universidad Autónoma Metropolitana. 2020. <<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/7491>>
- PISCATOR, ERWIN. *Teatro Político*. Trad. Salvador Vila. Madrid: Editorial Ayuso, 1976.
- REILE, JUAN. “Los paradigmas argumentativo y relacional en el Teatro Documento Posmoderno”. *Acotaciones*. No. 37. Julio - diciembre. 2016: 69-96. <<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/issue/view/6/74>>
- \_\_\_\_\_. *Teatro Relacional*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2016.
- RETANA, PABLO. “Bitácora del Descifrador: El objeto como persona”. *Dejarnos vulnerar por la materia*. Coord. Shaday Larios. México, 2023. <[www.oligorymicroscopia.org/2023/04/09/dejarnos-vulnerar-por-la-materia-estudios-de-teatro-de-objetos-documentales/](http://www.oligorymicroscopia.org/2023/04/09/dejarnos-vulnerar-por-la-materia-estudios-de-teatro-de-objetos-documentales/)>
- \_\_\_\_\_. “La incertidumbre entre y tras el cataclismo: reflexiones de la enseñanza teatral en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro durante la pandemia de COVID-19 y premisas para no negar la realidad, otra vez.”. Coloquio Corte de caja | 22 meses en pandemia: creación y pedagogía teatral. Un balance del Colegio de Teatro de la FFyL. Ciudad de México, México, 2022.
- \_\_\_\_\_. “La teatralidad: Una cualidad otorgada”. “Teatrología ¿Qué hacer de las teatralidades?” Ciudad de México, México, 2021. <[www.youtube.com/watch?v=FbgR1NKqQ4o&t=1920s](http://www.youtube.com/watch?v=FbgR1NKqQ4o&t=1920s)>
- \_\_\_\_\_. “La teatralidad: Una cualidad otorgada”. 2022. Texto inédito.

\_\_\_\_\_. “Teatro a partir del sonido: un planteamiento escénico desde las teorías de la teatralidad que parten de la percepción de quien especta”. II Coloquio Música y Escena. Ciudad de México, México, 2022.

RODRÍGUEZ, RAÚL. *El teatro documento mexicano en la actualidad: influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al Sol*. Universidad Complutense de Madrid. 2019.  
<<https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/c9894b56-3639-49dc-8fd5-a46fc2e7e12c/content>>

RUIZ, OLABUÉNAGA, JOSÉ IGNACIO. *Metodología de la investigación cualitativa*. España: Universidad de Deusto, 1996.

SÁNCHEZ, JOSÉ A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: TOMA & Paso de Gato, 2012.

SCHAFFER, R. MURRAY. “R. Murray Schaffer Listen”. *NFB*. *YouTube*.  
<[www.youtube.com/watch?v=rOlXuXHWfHw&t=179s](http://www.youtube.com/watch?v=rOlXuXHWfHw&t=179s)>

STOLER, ANN LAURA. “Archivos coloniales y el arte de gobernar”. *Revista Colombiana de Antropología*. Julio-Diciembre. 2010: 465-496.  
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105020003009>>

Teatro Ojo. “Acerca de Teatro Ojo”. *Teatro Ojo*. 2018. <<https://teatroojo.mx/acerca-de>>

\_\_\_\_\_. “S.R.E. Visitas Guiadas” *Teatro Ojo*. 2007.  
<<https://teatroojo.mx/s-r-e-visitas-guiadas>>

TELLAS, VIVI. “UMF | Vivi Tellas | TEDxRiodelaPlata”. *TEDx Talks*. *YouTube*.  
<[www.youtube.com/watch?v=DSnStcEK7jw](http://www.youtube.com/watch?v=DSnStcEK7jw)>

TORIZ, MARTHA JULIA. *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*. México: CITRU, 2011.

TURNER, VÍCTOR. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. EUA: Paj Publications, 1982.

*Trayecto Habitar: Sesión Corazón*. Trayecto Habitar. Centro Recreativo, Ciudad Madero, Tamaulipas. 9 de dic. 2022. Obra de teatro, dispositivo escénico.

WEISS, PETER. *La indagación*. Trad. Ernst-Edmund Kell y Jacobo Muñoz. 1968.  
<<https://ww3.lectulandia.com/book/la-indagacion/>>

\_\_\_\_\_. *Notas sobre teatro documento*. Casa de las Américas. Web.  
<<http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/03PeterWeiss.pdf>>

WEISZ, GABRIEL. *Tribu del infinito: Un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación*. México: Árbol Editorial, S.A., 1992.

## ANEXOS

### *La teatralidad: una cualidad otorgada (ponencia)*<sup>9</sup>

Pablo F. Retana Q.

Me gustaría hablar sobre una teatralidad que parta de la percepción individual de quienes espectan, verla como una cualidad que se le otorga a los cuerpos, escritos, sonidos, olores, disposiciones o composiciones visuales, dinámicas lúdicas, objetos, etcétera. Esta premisa no es precisamente nueva. Dos autoras la han mencionado con anterioridad: Elizabeth Burns y Jossette Féral. La primera realiza una serie de analogías entre el teatro y la sociedad. En su libro *Teatralidad: un estudio sobre la convención en el teatro y en la vida social*<sup>10</sup> dice que la “teatralidad por lo tanto no es un modo de comportamiento o de expresión, pero que se asocia a todo tipo de comportamiento percibido e interpretado por otros y descrito (mental o explícitamente) en términos teatrales”<sup>11</sup> (13). Este texto en específico brinda la pauta para abordar la teatralidad a partir de la mirada de quien observa. Con esta misma línea de estudio, Josette Féral retoma a Burns en sus trabajos. En su libro *Acerca de la teatralidad*, Féral menciona que esta:

no pertenece ni a los objetos, ni al espacio, ni al actor, pero puede investirlos según su necesidad. Es más bien el resultado de una dinámica perceptiva: la de la mirada que une observado (sujeto u objeto) y un observador. Esta relación puede ser tanto la iniciativa de un actor que manifiesta su

---

<sup>9</sup> Una primera versión de este texto tuvo lugar en 2021 en el coloquio *Teatrología ¿Qué hacer de las teatralidades?* de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, Ciudad de México, México.

<sup>10</sup> Traducción propia del título original en inglés: *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*, como está referido en la bibliografía. Todas las citas en inglés están referidas como en el original en notas a pie. Las traducciones son mías.

<sup>11</sup> “Theatricality is not therefore a mode of behaviour or expression, but attaches to any kind of behaviour perceived and interpreted by others and described (mentally or explicitly) in theatrical terms”.

intención de juego, como la de un espectador que transforma por su propia iniciativa al otro en objeto espectacular (108).

Sin embargo, discrepo con el hecho de asociar la teatralidad sólo con la acción de mirar. Considero que la teatralidad está apegada a más sentidos de nuestros cuerpos. Hablo, entonces, de una teatralidad surgida en el momento en que enfocamos nuestra atención a alguno de los múltiples estímulos sensoriales que nos rodean a diario. He ahí, exactamente, el momento preciso en el cual otorgamos la cualidad de la teatralidad. Ahora, ¿a qué o a quién la otorgamos? Esta pregunta es la clave de mi propuesta, ya que se puede entregar a cualquier *medio*. Cabe preguntar, entonces, ¿qué es un medio? Me refiero a todo aquello que pueda ser percibido por nuestros sentidos; gestos, sonidos, acciones, colores, aromas, paisajes, escritos, etcétera.

Vamos ahora a colocar algunos ejemplos de los medios. Adentrémonos en los cuerpos, sean de humanos, animales o flora. Empecemos por lo humano, lo cual puede ir desde la expresión extra cotidiana de algún artista escénico, cuyo fin es invitar al público a que le otorguen teatralidad al ser contemplado. Incluso puede ser también la persona que va frente a nosotros en el transporte público y en quien, por alguna razón, fijamos nuestra atención. Por ejemplo, en la calle Madero podemos encontrar estos dos polos, ya que hay una multitud de artistas escénicos y personas que solamente van de paso o atienden negocios sin pretender ser el centro de atención. Es muy común caminar por esta calle y toparse con artistas que traen vestuarios muy llamativos, o encontrarte con músicos, con *shows* de *clown*, con magos, entre otros, pero también podemos decidir nosotros mismos enfocar nuestra mirada en la persona que está a nuestro lado, ya sea por su forma de andar, por algún gesto físico, por la manera como se relaciona con los demás, por su vestuario, por sus acciones físicas, etc. Otro ejemplo muy común que la gran mayoría hemos realizado en algún momento es cuando nos encontramos en algún

comedor, cafetería o en el transporte público. Observamos a las personas de nuestro alrededor que se encuentran en su vida cotidiana y que no pretenden captar nuestra mirada.

Ahora quiero referirme a los animales. Tomemos, por ejemplo, a un gato que acaba de capturar a una lagartija. Presenció personalmente una situación así hace varios meses. El felino da manotazos y pequeñas mordidas para que la lagartija reaccione, pero el reptil sólo se queda quieto, inerte. La familia que habitaba la casa estaba pendiente de lo que acontecía. Evreinov da un ejemplo muy similar a éste en su texto *El teatro en la vida*. Otra situación bien podría ser cuando llevamos a un cachorro por primera vez a la casa. El perro empezará a husmear y oler todo lo que encuentre; ante esto, posiblemente estaríamos observando cada paso que dé por mera curiosidad o entretenimiento. Sin embargo, el perrito en sí no busca llamar la atención, sino indagar territorio desconocido.

Pasemos a la flora. Cuando nos encontramos en algún parque o bosque muchas veces posamos nuestra mirada en algún árbol concreto. Resultaría llamativo por su forma o quizá por su especie en medio de otras. Otro momento podría ser cuando nos encontramos en un vivero y tenemos el gran catálogo de plantas y flores. Cada persona enfoca su atención en varias y elige una entre todas, ya sea conocimiento preconcebido o por recién descubrimiento.

Ya hablé un poco de la teatralidad otorgada a los cuerpos, pasemos ahora a la de los escritos. En este espectro pueden entrar textos o impresiones convencionales, la poesía visual, las dramaturgias visuales, los escritos de las vanguardias, etcétera. Todos estos pueden capturar nuestra atención, ya sea por su tipo de fuente, tamaño de letra, espaciado, interlineado. Mientras que las dramaturgias visuales, al igual que la poesía visual, también pueden poseer texturas, imágenes, trazos y demás. Un ejemplo muy específico sería *Casa Vacía* de Diego de Alba; el cual está hecho a mano y en su contenido hay texto, dibujos, fotografías y un espejo.

Ahora bien, también puede aplicarse a los sonidos. Hace un tiempo me encontraba en una reunión y una amiga dijo que había una cantante que nos iba a fascinar a todos; enseguida, se apoderó del celular y colocó el nombre de Meredith Monk con la canción “Turtle Dreams (Waltz)”. Todos quedamos en silencio, algunos extrañados, otros fascinados, otros más luego de varios segundos detonaron en risas. Las cualidades de la voz, la proyección y el uso de distintos resonadores de las cantantes fue algo que tomó a todo mundo por sorpresa. Sin lugar a dudas, tuvo completamente nuestra atención. Daré otro ejemplo: yo crecí en la Antigua Guatemala, Guatemala, un lugar sumamente turístico, pues llegan personas de todas las nacionalidades. Es muy común caminar entre las calles empedradas y toparse a grupos de otros países con un idioma que quizás no reconozcamos. Cuando esto pasa, es frecuente que algunos enfoquen su atención en ellos por mera curiosidad. En este ejemplo, los turistas no pretenden llamar la atención de otros y tampoco tienen el deseo de descifrar lo que sus compañeros dicen, pues hablan el mismo idioma de su cotidianidad; sin embargo, para quienes no lo reconocen posiblemente queden intrigados. También podríamos hablar del ambiente sonoro de un mercado o un tianguis, con todos los vendedores que ofrecen sus productos a viva voz, la música de distintos géneros que podemos oír de las ventas de discos, los diálogos de películas en los negocios, las pláticas de las personas, o hasta el sonido de los animales. Podemos también hablar de un concierto sinfónico, como cuando toda la orquesta sigue una misma melodía y armonía, pero en algún momento alguien se desafina. Un ejemplo tedioso es cuando nos encontramos en una comida familiar y de golpe viene el chillido de un cuchillo que frota con el plato.

Ahora hablemos de los olores. Cuando expuse estas ideas en mi clase de Seminario de Titulación, la maestra nos contó una experiencia que encaja perfectamente: había ido a una reunión y un conocido se le acercó y le dijo “hueles a navidad”, pero ¿a qué huele la navidad?

¿Existe un olor navideño universal para todas las personas? Este individuo percibió el perfume de la maestra e inmediatamente le detonó algún recuerdo sensorial que fijó su atención en ella. Otro ejemplo: cuando era niño, regresábamos a la casa con mis padres cuando de pronto, al bajarnos del carro, notamos un aroma dulce. Mis padres inmediatamente fueron al jardín y empezaron a indagar en las flores y las plantas sobre cuál podría ser la que producía tal olor, hasta que finalmente la encontraron. También podemos hablar de la experiencia olfativa que representa ir a una plaza comercial, llegar al área de restaurantes y sentir de golpe la mezcolanza de aromas culinarios.

Avancemos ahora a las disposiciones o composiciones espaciales, las cuales podrían ser naturales o artificiales. Empecemos con las pertenecientes a la naturaleza. Aquí podrían entrar las vistas que pueden apreciarse al subir una montaña o un volcán; valorar el horizonte a lo lejos o cómo el gran coloso de tierra proyecta una sombra inmensa a su alrededor. Ahora, al hablar de lo artificial, me refiero a las construcciones hechas por animales o humanos. Por ejemplo, al caminar en el centro histórico de la Ciudad de México y observar la arquitectura de los edificios que hay; también podría ser cuando nos encontramos en un bosque y enfocamos nuestra mirada en el nido de un ave. A partir de este punto de lo artificial, también podría pensarse en la disposición con la que arreglamos nuestros platos, libros, objetos del baño o inclusive nuestras recámaras.

Ahora quiero hablar sobre las dinámicas lúdicas, tanto animales o humanas. Éstas abarcan todo tipo de juegos, deportes o ejercicios. Por ejemplo, un partido de fútbol, un juego de ajedrez en donde veamos las reacciones de los jugadores, infantes jugando avioncito, etcétera. Podemos observar estas dinámicas ya sea por tratar de comprenderlas, para observar las reacciones que

tienen los involucrados, para ver cómo se relacionan las personas que están ahí, o quizás simplemente porque estamos aburridos.

Por último, pero no menos importante, tratemos a los objetos. Por ejemplo, cuando vamos a alguna tienda de antigüedades y algún artefacto capta nuestra atención. O como cuando nos encontramos en la casa de nuestros padres o abuelos después de mucho tiempo de ausencia y observamos lo que ellos poseen y vimos alguna vez, los recuerdos que ellos nos traen. Los objetos llamarán nuestra atención quizá porque sus colores nos provocan algo, por sus formas, por la memoria que nos evocan, o porque desconocemos lo que son.

Todos los medios mencionados con anterioridad pueden estar entrelazados, los cuerpos pueden y están acompañados de olor y sonido usualmente. Los escritos también pueden estar acompañados de olor, como el característico olor de libro nuevo o el de los libros viejos. Cuando hablo de una teatralidad que involucra los sentidos generalmente es porque más de uno de estos percibirá el medio, sino es que por todos. Quizás al principio sólo haya un sentido afectado y luego quizás se una el resto, o quizá sólo perdure uno único.

Luego de comentar los medios, podemos ahora abarcar cómo podemos otorgar teatralidad a distintas profesiones u oficios; por ejemplo, los planos de un arquitecto o un ingeniero. Para ellos puede ser algo cotidiano, pero para alguien externo puede parecer un objeto fascinante o inentendible. Podríamos hablar también de lo que acontece en una oficina de abogados. Yo crecí en una, y era muy común ver a clientes llegar y exponer su situación. Era muy llamativo notar cómo cada quien tenía su propio lenguaje corporal y verbal. Un ejemplo muy fascinante en mi tiempo aquí en México son los taqueros. La acción de cortar la carne del trompo y que caiga sobre el plato; luego, que suba el cuchillo para cortar la piña, la cual volará por unos segundos hasta caer sobre la carne ya cortada; todo esto unido a los característicos olores de estos lugares.

También en la actitud desinhibida de los pacientes de los psicólogos. Otro caso es la preparación de los deportistas previo a realizar lo que deban hacer. Toda la parafernalia que rodea a la política. O cuando un sujeto despoja, a mano armada, las pertenencias de otro.

Si bien en la vida no todo es teatro, es indudable que todo puede tener teatralidad. Ésta es la base fundamental de las expresiones artísticas y otras más. Una teatralidad a partir de la percepción de nuestros sentidos abre una alta gama de posibilidades artísticas y de vida que merecen y deben ser exploradas a mayor profundidad sin ponerles límites. Propongo percibir con completa libertad lo que nuestros sentidos experimentan, hacer de nuestra vida diaria un acto de teatralización.

## Bibliografía

- ALBA, DIEGO DE. *Casa Vacía (álbum escénico para perderte)*. Ciudad de México, CONCACULTA-FONCA, 2014 - 2016.
- BARBA, EUGENIO & SAVARESE, NICOLAS. *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico de la Ciudad de México & Escenología A.C., 1990.
- BURNS, ELIZABETH. *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*. New York, Harper & Row, 1972.
- EVREINOFF, NICOLÁS. *El Teatro en la Vida*. Santiago de Chile, Ercilla, 1936.
- FÉRAL, JOSSETE. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2003.
- MONK, MEREDITH. "Meredith Monk - Turtle Dreams (shot by Ping Chong), fixed audio".  
mmonkhouse. YouTube. 7 de ago. 2014.  
<[www.youtube.com/watch?v=FBInrRUVfo0&t=354s](http://www.youtube.com/watch?v=FBInrRUVfo0&t=354s)>

Por Pablo F. Retana Q.

## **Introducción**

¿De qué hablamos cuando mencionamos la palabra *teatralidad*? Hay muchas formas de comprender este término, ya sea porque haya o no conocimientos de teoría del teatro. En nuestro cotidiano, suele ser tomada como una cualidad de las personas sumamente gestuales o grandilocuentes; también se utiliza para describir o nombrar situaciones conflictivas o de tensión.

Ahora, en cuanto al aspecto teórico teatral, este concepto ha sido tomado y redefinido por una gran variedad de autores, tales como Erika Fischer-Lichte, Roland Barthes, Juan Villegas, Fernando de Toro, Martha Toriz, Jorge Dubatti, etcétera. Sin embargo, hay dos autoras que parten de una perspectiva perceptiva del individuo; son ellas quienes araron el camino por el cual indagaremos: Elizabeth Burns y Jossete Féral.

Por último, es importante separar los conceptos de teatro, teatralidad, teatralizar y teatral. Estos últimos tres son los que desarrollaremos a continuación. Considero importante remarcar que sólo porque algo sea teatral no quiere decir que sea teatro; hoy no nos enfocaremos en situaciones escénicas.

## **La teatralidad**

Me gustaría fomentar el diálogo sobre una teatralidad que parta de la percepción individual de quienes espectan, verla como una cualidad que se le otorga a los cuerpos, escritos, sonidos,

---

<sup>12</sup> Una primera versión de este texto surge de la ponencia que realicé en la mesa dos del coloquio “Teatrología: ¿Qué hacer de las teatralidades?” que realizó la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante el año 2021; el registro audiovisual se encuentra en el canal de YouTube de Cartelera Cultural FFyL. Si bien la base íntegra del texto parte de ahí, la presente versión encuentra una serie de modificaciones y una extensión de la teoría debido a la profundización que ha habido en esta a lo largo del año transcurrido.

olores, disposiciones o composiciones visuales, dinámicas lúdicas, objetos, etcétera. Es importante comprender este término a partir de la experiencia de cada individuo.

Elizabeth Burns realiza una serie de analogías entre el teatro y la sociedad, en su libro *Teatralidad: un estudio sobre la convención en el teatro y en la vida social*<sup>13</sup> dice que “teatralidad por lo tanto no es un modo de comportamiento o de expresión, pero que se asocia a todo tipo de comportamiento percibido e interpretado por otros y descrito (mental o explícitamente) en términos teatrales” (13).<sup>14</sup> Este texto en específico otorga los orígenes de este concepto a partir de la mirada de quien observa. En sintonía con esta misma línea, Josette Féral menciona a Burns en sus trabajos. Féral, en su libro *Acerca de la teatralidad*, menciona que el concepto:

no pertenece ni a los objetos, ni al espacio, ni al actor, pero puede investirlos según su necesidad. Es más bien el resultado de una dinámica perceptiva: la de la mirada que une observado (sujeto u objeto) y un observador. Esta relación puede ser tanto la iniciativa de un actor que manifiesta su intención de juego, como la de un espectador que transforma por su propia iniciativa al otro en objeto espectacular.

Sin embargo, discrepo con el hecho de asociarla sólo con la acción de mirar. Más bien, considero que está apegada a más sentidos de nuestros cuerpos. Hablo, entonces, de una teatralidad surgida del momento en que enfocamos nuestra atención ante alguno de los múltiples estímulos sensoriales que nos rodean a diario. He ahí, exactamente, el momento preciso en el cual otorgamos esta cualidad. Ahora ¿a qué o a quién la concedemos? Ésta es la clave de la propuesta que quiero poner sobre la mesa, pues se puede entregar a cualquier *sujeto*. Pero ¿qué es un

---

<sup>13</sup> Traducción propia del título original en inglés: *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*.

<sup>14</sup> Traducción propia del original en inglés: “Theatricality is not therefore a mode of behaviour or expression, but attaches to any kind of behaviour perceived and interpreted by others and described (mentally or explicitly) in theatrical terms”.

*sujeto*? Puede referirse a todo aquello que pueda ser percibido por nuestros sentidos: cuerpos, gestos, sonidos, acciones, colores, aromas, paisajes, escritos, etcétera.

### **El teatralizar y lo teatral; entender la teatralidad como verbo y adjetivo**

Si teatralidad es la acción de fijar la atención sensorial en un estímulo determinado, entonces puede considerarse como un verbo: *teatralizamos* a un sujeto. Por lo tanto, aquellos sujetos que son contemplados en este proceso pueden ser llamados *teatrales*. De este modo, surge el concepto *sujeto teatral*. Es decir, aquello que *teatralizamos*, se vuelve *teatral*.

### **Algunos ejemplos del sujeto teatral**

Adentrémonos en los cuerpos (humanos, animales, flora, etcétera). Empecemos por lo humano, lo cual puede ir desde la expresión extra cotidiana de algún artista escénico cuyo fin es invitar al público a que le otorguen teatralidad al ser contemplado, hasta la persona que va frente a nosotros cuando vamos en el transporte público y en quien, por alguna razón, fijamos nuestra atención. Por ejemplo, en la calle Madero podemos encontrar estos dos polos, ya que hay una multitud de artistas escénicos y personas que solamente van de paso o atienden negocios sin querer ser el centro de atención. Es muy común recorrer esta calle y toparse con artistas con vestuarios llamativos, o encontrarte con músicos, *shows* de *clown*, magos, etc., pero también podemos decidir enfocar nuestra mirada en la persona que está a un lado de nosotros, ya sea por su forma de andar, por algún gesto físico, por la manera como se relaciona con los demás, por su vestuario, por su acción física o la situación en la que se encuentre. Otro ejemplo muy común es cuando nos encontramos en algún comedor, cafetería o en el transporte público: nos sentamos y

observamos a las personas de nuestro alrededor, quienes encuentran en su vida cotidiana y no pretenden captar nuestra mirada.

Ahora quiero referirme a los animales. Tomemos, por ejemplo, a un gato que acaba de capturar a una lagartija. Presenció personalmente una situación así hace varios meses. El felino da manotazos y pequeñas mordidas para que la lagartija reaccione, pero el reptil sólo se queda quieto, inerte. La familia que habitaba la casa estaba pendiente de lo que acontecía. Evreinov da un ejemplo muy similar a éste en su texto *El teatro en la vida*. Otra situación bien podría ser cuando llevamos a un cachorro por primera vez a la casa. El perro empezará a husmear y oler todo lo que encuentre; ante esto, posiblemente estaríamos observando cada paso que dé por mera curiosidad o entretenimiento. Sin embargo, el perrito en sí no busca llamar la atención, sino indagar territorio desconocido.

Pasemos a la flora. Cuando nos encontramos en algún parque o bosque, muchas veces posamos nuestra mirada y nos dejamos cautivar por algún árbol en específico, ya sea por su forma o por su especie en medio de otras. Otro momento podría ser cuando nos encontramos en un vivero y tenemos el gran catálogo de plantas y flores. Cada persona en específico enfocará su atención en una entre todas, ya sea porque la buscaba o por ser llamativa en ese momento.

Ya hablé un poco de la teatralidad otorgada a los cuerpos, pasemos ahora a la de los escritos. En este espectro pueden entrar textos o impresiones convencionales, la poesía visual, las dramaturgias visuales, los escritos de las vanguardias, entre otros. Todos estos pueden capturar nuestra atención, ya sea por su tipo de fuente, tamaño de letra, espaciado, interlineado, etc. Mientras tanto, las dramaturgias visuales, al igual que la poesía visual, también pueden poseer texturas, imágenes, trazos. Un ejemplo muy específico de esto es *Casa Vacía* de Diego de Alba, el cual está hecho a mano y en su contenido hay texto, dibujos, fotografías y un espejo.

Ahora, los sonidos. Hace un tiempo, me encontraba en una reunión y una amiga dijo que había una cantante que nos iba a fascinar a todos. Se apoderó del celular y colocó el nombre de Meredith Monk para reproducir la canción “Turtle Dreams (Waltz)”. Todos nos quedamos en silencio, algunos extrañados, otros fascinados, otros más, luego de varios segundos, nos pudieron contener las risas. Las cualidades de la voz, la proyección y el uso de distintos resonadores de las cantantes fue algo que tomó a todo mundo por sorpresa, pero sin lugar a dudas tuvo nuestra atención completamente. Daré otro ejemplo: yo crecí en la Antigua Guatemala, Guatemala, un lugar sumamente turístico, pues llegan personas de todas las nacionalidades. Es muy común caminar entre las calles empedradas y encontrar grupos de otros países con un idioma quizá desconocido. Cuando esto pasa, es frecuente que alguna persona enfoque su atención en ellos por mera curiosidad. En este ejemplo, los turistas no pretenden llamar la atención de otros y tampoco tienen el deseo de descifrar lo que sus compañeros dicen, pues hablan el mismo idioma, y es de su cotidianidad; sin embargo, para quienes no lo reconocen, quedan intrigados. También podríamos hablar del ambiente sonoro de un mercado o un tianguis, con todos los vendedores que ofrecen sus productos a viva voz, la música de distintos géneros musicales que podemos oír de las ventas de discos, los diálogos de películas en los negocios, las pláticas de quienes nos rodean, o el sonido de los animales. Podemos también hablar de un concierto sinfónico, como cuando la orquesta sigue una misma partitura y alguien desafina; sin embargo, no sólo a los sonidos contrastantes otorgamos teatralidad, también podrían interesarnos sonidos específicos de uno de los ensambles de la orquesta. Un ejemplo tedioso es cuando nos encontramos en una reunión y de golpe viene el chillido de un cuchillo que frota con el plato.

Ahora hablemos de los olores. Cuando expuse estas ideas en mi clase de Seminario de Titulación, la maestra nos contó una experiencia que encaja perfectamente. Ella había ido a una

reunión y un conocido se le acercó y le dijo “hueles a navidad”, pero ¿a qué huele la navidad? ¿Existe un olor universal para todas las personas? Este individuo percibió el perfume de la maestra e inmediatamente le detonó algún recuerdo sensorial por el que fijó su atención en ella. Otro ejemplo: cuando yo era niño regresábamos a la casa con mis padres y de pronto, al bajarnos del carro, oímos un aroma dulce. Inmediatamente, mis padres fueron al jardín para indagar en las flores y plantas que podrían producir tal olor hasta que finalmente la encontraron. También podemos hablar de la experiencia olfativa al ir a una plaza comercial, llegar al área de restaurantes y percibir la mezcla de aromas culinarios, aunque probablemente haya uno que nos cautive y sea por el cual decidamos dónde comer.

Avancemos ahora a las disposiciones o composiciones espaciales. Éstas podrían ser naturales o artificiales. Empecemos con las pertenecientes a la naturaleza. Aquí podrían ir las magníficas vistas de una montaña o un volcán, el paisaje del horizonte a lo lejos o cómo el gran coloso de tierra proyecta una sombra inmensa a su alrededor. Ahora, al hablar de lo artificial, me refiero a las construcciones hechas por animales o humanos; por ejemplo, al caminar en el centro histórico de la Ciudad de México y apreciar la arquitectura de los edificios. También podría ser cuando nos encontramos en un bosque y enfocamos nuestra mirada en el nido de un ave. Siguiendo este punto de lo artificial, también podría ser la disposición con la que arreglamos nuestros platos, libros, objetos del baño o inclusive nuestra recámara.

Ahora quiero hablar sobre las dinámicas lúdicas, tanto animales como humanas. Éstas abarcan todo tipo de juegos, deportes o ejercicios que podamos apreciar. Por ejemplo, un partido de fútbol, un juego de ajedrez donde veamos las reacciones de los jugadores, infantiles jugando avioncito o stop, un humano tirando una pelota para jugar con un perro, varios cachorros mordiendo de manera amistosa entre sí, entre otros. Podemos observar estas dinámicas, ya sea

por tratar de comprenderlas, para observar las reacciones que tienen los involucrados, para ver cómo se relacionan las personas, o quizá simplemente porque estamos aburridos.

Por último, pero no menos importante, tratemos a los objetos. Cuando vamos a alguna tienda de antigüedades, posiblemente algún artefacto capte nuestra atención. O como cuando vamos a la casa de nuestros padres o abuelos después de mucho tiempo de ausencia y observamos lo que poseen y los recuerdos que esto nos trae. Los objetos llamarán nuestra atención quizás porque sus colores nos provocan algo, por sus formas, por la memoria que nos evocan, o porque no sabemos qué son.

Todos los *sujetos* antes mencionados, pueden ser contemplados con uno o más de nuestros sentidos. Los cuerpos están acompañados de olor y sonidos. Los escritos también pueden estar acompañados de olor, como el característico aroma de libro nuevo o el de los libros viejos. Cuando hablo de una teatralidad que involucra los sentidos, generalmente me refiero a que uno o todos estos percibirán al *sujeto*. Quizás al principio sólo haya un sentido afectado, luego tal vez se una el resto, o quizás solo perdure uno único.

Ahora también podemos hablar sobre cómo conceder teatralidad a distintas profesiones u oficios, por ejemplo, los planos de un arquitecto o un ingeniero. Para ellos puede ser algo cotidiano, pero para alguien externo pueden parecer fascinantes o inentendibles. Podríamos hablar también de lo que acontece en una oficina de abogados. En ellas es muy común notar cómo los clientes tienen su propio lenguaje corporal y verbal. Un ejemplo fascinante para mí, en México, son los taqueros: la acción de cortar la carne del trompo y subir el cuchillo para rebanar la piña, la cual volará por unos milisegundos hasta caer sobre la carne ya cortada. Todo esto se une al olfato.

### **Posibles causas por las cuales otorgamos teatralidad.**

Ya he hablado de esta propuesta de reconfigurar el concepto de teatralidad y he expuesto una breve serie de ejemplos de algunos de los *sujetos* involucrados. Ahora me enfocaré en algunas causas por las cuales otorgamos esta cualidad. Hasta el momento, he encontrado siete.

La primera se refiere a cuando el sujeto tiene consigo una carga simbólica o histórica, ya sea por cuestiones personales, familiares, sociales o culturales del ambiente en el que nos encontramos. Muchas veces este tipo de teatralidad involucra una serie de expectativas o apela a los sentimientos involucrados hacia el sujeto.

El segundo tipo surgiría al momento de observar al sujeto, pues ficcionalizamos situaciones o sucesos para complementar un trasfondo. Es decir, en nuestro imaginario buscamos una causa o inventamos una historia previa de aquello observado. Esta categoría se desprende completamente de la propuesta de teatralidad que desarrolla Josette Féral.

La tercera es cuando el sujeto nos remite a algo, cuando la estimulación producida nos lleva a una serie de recuerdos, imágenes o sentires de nuestro pasado. Quiero aclarar que este sujeto teatralizado no tiene una carga simbólica como la de la primera categoría, sino que por un proceso de asociación libre nos recuerda algo. El sujeto puede ser algo de nuestro cotidiano que no necesariamente tiene ningún valor afectivo, social, histórico o cultural, pero que por alguna razón nos provocó estas evocaciones. El ejemplo que di con anterioridad de la persona que le dijo a mi maestra que “huele a navidad” es un buen ejemplo sobre esto.

El cuarto se debe al histrionismo que puede tener el sujeto. Cabe aclarar que este tipo de teatralidad no surge al momento en que la persona es grandilocuente, sino que refiere al momento en que es observado, debido a que esa actitud fue la razón por la cual optamos a enfocar nuestra atención en él. Es importante recordar que la teatralidad no es una cualidad de

los sujetos, sino que alude a una cualidad otorgada. Esta categoría parte de las teorías de Eugenio Barba y Nicola Savarese, descritas, desarticuladas y analizadas en *El Arte Secreto del Actor: Diccionario de Antropología Teatral*.

El quinto tipo surge cuando la razón de contemplar al otro nace de la estimulación placentera, o quizá porque provoca algo opuesto en alguno de nuestros sentidos. Es importante que este punto sea solamente por el placer o la incomodidad surgida del sujeto, por lo que nos provoca fisiológicamente.

El sexto tipo surge de la alteridad de lo observado. Esta clasificación en especial está fuertemente influida por la teoría de Burns, debido a que una de las razones por las cuales otorgamos teatralidad es por desconocer o no comprender a un sujeto por sus diferencias culturales. Sin embargo, a mi juicio, es importante reconocer que esta alteridad va más allá de lo meramente cultural; pueden aludirse razones biológicas, físicas, químicas, entre otras. El simple hecho de contemplar para tratar de entender y comprender lo que acontece con el sujeto es suficiente para que este tipo de teatralidad aparezca.

El séptimo tipo parte del nivel de riesgo en el que puede encontrarse lo que se contempla. Con esto me refiero al peligro o a la integridad física o mental. Esto puede despertar en algunos un deseo de querer observar lo que sucederá, en el morbo.

## **Conclusión**

La *teatralidad* se puede definir como el acto de contemplar un estímulo visual, auditivo u olfativo que se encuentre en medio de otros. Este estímulo en específico se le conocerá como *sujeto teatral*. Esto nos lleva a comprender este término de teatralidad como un verbo (*teatralizar*) o como un adjetivo (*teatral*). Sin embargo, hay distintas causas que pueden producir

este fenómeno debido a que, al momento de contemplar un sujeto en específico, éste puede producir distintas sensaciones, imágenes o razones para mantener este acto de percepción. Esta categorización de causalidades nace de estos postulados, entre las cuales están por lo simbólico o histórico, por situaciones ficticias, por evocación, por alteridad cultural, por histrionismo, por estimulación sensorial, por evocación, por recreación o entendimiento.

Si bien en la vida no todo es teatro, es indudable que todo puede tener teatralidad. Ésta es la base fundamental de las expresiones artísticas y más. Una teatralidad a partir de la percepción de nuestros sentidos abre una alta gama de posibilidades artísticas y de vida que merecen y deben ser exploradas a mayor profundidad sin ponerles límites. Propongo percibir con completa libertad lo que nuestros sentidos experimentan, hacer de nuestra vida diaria un acto de teatralización.

## Referencias

- ALBA, DIEGO DE. *Casa Vacía (álbum escénico para perderte)*. Ciudad de México, CONCACULTA-FONCA, 2014 - 2016.
- BARBA, EUGENIO & SAVARESE, NICOLAS. *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico de la Ciudad de México & Escenología A.C., 1990.
- BURNS, ELIZABETH. *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*. New York, Harper & Row, 1972.
- EVREINOFF, NICOLÁS. *El Teatro en la Vida*. Santiago de Chile, Ercilla, 1936.
- FÉRAL, JOSSETE. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2003.

MONK, MEREDITH. "Meredith Monk - Turtle Dreams (shot by Ping Chong), fixed audio".  
mmonkhouse. YouTube. 7 de ago. 2014.

<[www.youtube.com/watch?v=FBInrRUVfo0&t=354s](http://www.youtube.com/watch?v=FBInrRUVfo0&t=354s)>

RETANA, PABLO. "Mesa 2. Teatrología: ¿Qué hacer de las teatralidades?" *Cartelera Cultural*  
*FFyL*. YouTube. 8 de nov. 2021. <[www.youtube.com/watch?v=FbgR1NKqQ4o](http://www.youtube.com/watch?v=FbgR1NKqQ4o)>

*La incertidumbre entre y tras el cataclismo: reflexiones de la enseñanza teatral en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro durante la pandemia de COVID-19 y premisas para no negar la realidad, otra vez*<sup>15</sup>

Por: Pablo F. Retana Q.

## **Contexto**

En el 2020 inició la pandemia por COVID-19 que trajo consigo el inicio de las clases virtuales. Sin embargo, junto a esto también vino el encierro de personas en ambientes familiares o sociales en donde la violencia estaba latente constantemente. Debido al encierro, al temor de contagiarse y a la muerte misma, la salud mental recrudeció e hizo surgir distintos trastornos en la población. La pandemia generó una crisis, en las metrópolis los niveles de contagio y saturación hospitalaria eran sumamente alarmantes y mortales. Ante todo esto, ¿en qué estaba el Colegio de Literatura Dramática y Teatro? ¿Cuál fue la respuesta de los profesores al impartir sus materias? ¿Cuáles fueron las dinámicas en clase entre docentes y estudiantes? Pareciera que la respuesta fue aquella aterradora y deshumanizante frase que varias personas del ámbito teatral usan: “el *show* debe continuar”.

Ahora, tras estos años de clases en línea, finalmente se regresa a la presencialidad. No obstante, el hecho de volver luego de dos años a distancia no quiere decir que ese tiempo intermedio no existió y que todo será como antes. Luego de esta crisis, ¿se tiene que enseñar y practicar lo mismo que hace dos años? ¿Se deben perpetuar las mismas formas de enseñanza y de creación artística? ¿Se ignorarán las manifestaciones creativas que hubo en la pandemia? ¿Todo esto no es negar la realidad de lo sucedido?

---

<sup>15</sup> Una primer versión de esta ponencia ocurrió en el 2022 dentro del “Coloquio Corte de caja | 22 meses en pandemia: creación y pedagogía teatral. Un balance del Colegio de Teatro de la FFyL”. en la UNAM, Ciudad de México, México.

## **Reflexiones: premisas de acciones y actitudes tomadas por los catedráticos que no hay que olvidar**

Durante la contingencia, varios profesores optaron por distintas estrategias para contrarrestar las problemáticas del momento. Hoy quiero reflexionar sobre ellas para que puedan seguirse empleando y que no queden relegadas a los años anteriores. Considero que tanto docentes como estudiantes tenemos que seguir replicando estas dinámicas en nuestros ambientes privados, creativos, académicos y laborales para poder revitalizar nuestros entornos.

### ***Reconocimiento de la ignorancia***

En una de mis clases de dirección, la maestra claramente mencionó que la situación le sobrepasaba y admitió la falta de conocimiento sobre estas plataformas virtuales y cómo su comprensión del teatro difícilmente dialogaba con estos medios. En consecuencia, nos pidió que al menos nos acompañáramos juntos en este proceso. Creo que esto fue algo sumamente importante que a muchos de nosotros nos dio la confianza de explorar nuevas formas que definieron nuestro trayecto artístico en estos años. Por supuesto, ella tenía un plan de estudios específico para cumplir, había objetivos y contenidos concretos a enseñar; sin embargo, toda esta situación dio paso a que en nuestras prácticas rumbo a la presentación final pudiéramos desarrollar lo que nuestros cuerpos necesitaban en ese momento, desde compañeros que trabajaron con un texto ya escrito o uno nuevo, hasta otros que desarrollaron procesos colectivos. En los momentos de presentar avances, la maestra dio una retroalimentación de los elementos que ella consideraba pertinentes, pero nunca invalidó o corrigió la propuesta de nadie sólo por no conocerla; todo lo contrario, se sumergía en las intenciones y poéticas particulares que cada uno

de nosotros tenía. Fue un proceso en el que todo el grupo sabía que estaba indagando en territorio desconocido y nuestros entornos íntimos inmediatos vivían una complejidad indescriptible. Precisamente, como la maestra dijo a un inicio de la materia, nos estábamos acompañando juntos.

De esta experiencia tan particular y enriquecedora me he quedado con las preguntas: ¿por qué no está normalizado en los espacios universitarios el enunciarse públicamente como un ignorante? ¿Por qué hay que tratar de forzar tu base epistemológica en contextos en los cuales queda obsoleta? ¿Por qué es preferible imponer tu conocimiento ante los intereses de los otros cuando lo más pertinente es comprender que todo puede convivir o coexistir en conjunto? A veces pareciera que en la academia es más importante el fundamentalismo irracional y autoritario que reconocer la ignorancia que uno puede tener.

### ***Horizontalidad entre profesores y estudiantes***

Hubo un docente con el cual cursé seis materias en seis semestres, desde el 2019 hasta el 2022. Gracias a ese tiempo pude notar que, a medida que la pandemia y el confinamiento avanzaba, el catedrático cambió su dinámica en grupo. En cada nuevo semestre, él se colocaba en una posición más abierta al diálogo en donde pasaba a ser más un colega en la comunidad universitaria, que un ser con autoridad con quien no había oportunidad de hablar. Esto incentivaba las participaciones en clase y, por lo tanto, la construcción de un pensamiento complejo en cuanto a los intereses personales y los tópicos de la materia. Para el último semestre, la dinámica de la clase era más una mesa de diálogo y discusión que hacía pasar el tiempo de manera rápida.

De esta dinámica cuestiono lo siguiente: ¿por qué hay profesores que por haber estudiado mayor tiempo algún fenómeno escénico o literario toman una postura de “libertadores” del poco o nulo conocimiento que podamos tener? ¿Por qué para compartir los saberes que ellos tienen deben de evidenciar como algo maligno nuestra tan natural ignorancia? ¿Acaso también hay algún aspecto de adultocentrismo en esto?

### ***Comprensión y empatía***

Varios profesores mostraron empatía, pusieron atención y centraron sesiones enteras en escuchar los sentires de los estudiantes respecto a las problemáticas del momento. Parecía que tenían conciencia de que al final es más importante, urgente y humano tratar las situaciones sociales y anímicas que seguir inculcando conocimientos como una máquina programada. A mi juicio, los docentes que abrieron estos espacios permitieron soltar un poco la tensión acumulada y abrieron la confianza de vulnerarse en clase. Esto es sumamente esencial en el teatro. Por lo general, estos docentes también tuvieron apertura al diálogo respecto a modificar fechas de entregas o cambiar formatos y medios de tareas; lo anterior permitió desarrollar y expresar la creatividad como uno quisiera.

De estas vivencias, me quedo con las siguientes preguntas: ¿por qué se tiende a dar prioridad a los contenidos de clase de manera mecánica como si nosotros fuéramos receptores de información que no sienten y no tienen conflictos emocionales, familiares y sociales? ¿Por qué se sigue creyendo que al estar en un ensayo o en escena la mente y el cuerpo es capaz de “dejar afuera” sus problemas cuando en realidad sólo afecta nuestra salud? ¿No es esto otra forma de negar nuestra realidad?

### ***Propiciar la transmedialidad e interdisciplina en clases y en proyectos***

Algo muy útil en estos formatos digitales es utilizar distintos medios para dar clases y recibir trabajos. Cuando el profesor compartía videos, imágenes, audios, entre otros materiales, hacía que las materias más dinámicas y más asequibles los temas de clase. También la apertura a que los estudiantes experimentaran la entrega de trabajos a partir de otras prácticas artísticas hizo que hubiera otras formas de salida motivantes que aliviaran el cansancio; cuando hablo de otras prácticas artísticas me refiero a cuestiones dancísticas, musicales, sonoras, visuales, digitales, entre otras. Es indudable que mientras la gente de teatro conviva con otras disciplinas, inclusive más allá de las artísticas, será más fructífero el proceso creativo.

Las preguntas que comparto con ustedes respecto a esto son éstas: ¿debemos estudiar solamente la teoría y práctica teatral realizada por la propia gente de teatro o podríamos explorar la que desarrollan los músicos, artistas visuales, cineastas, bailarines, antropólogos, sociólogos, etc.? ¿Por qué no ha habido mayor integración interdisciplinaria en el plan de estudios del Colegio de Literatura Dramática y Teatro? ¿Por qué no se emplean más entregas de tareas en distintos medios más allá de lo escrito?

### ***Escuchar la voz del grupo de cómo quieren trabajar***

En mi clase de Laboratorio de Puesta en Escena, sucedió algo especial y que apoyó el proyecto para evitar mayores complicaciones emocionales, grupales, físicas. El profesor nos dijo que como grupo íbamos a elegir la forma en que íbamos a trabajar, si sería un trabajo colectivo, jerarquizado o una mezcla. Como grupo tomamos la opción de abordar una labor en colectivo con departamentos creativos o performáticos a los cuales podíamos entrar y salir cuando quisiéramos. Estos departamentos no eran precisamente designados como un área de dirección,

producción, dramaturgia, actuación, diseño y teatrología, sino que consistían en dinámicas creativas. Por ejemplo, un área en donde había composición de piezas sonoras, otra de realizar *performance* sonoro en distintos puntos de la Ciudad de México, otra de realizar escritos con frases que los distintos integrantes del grupo habían dicho durante las sesiones, entre otros. También hubo talleres creativos en donde exploramos distintas dinámicas de temas vistos en clase. A partir de todo este conjunto, realizamos una serie de activaciones performáticas como proyecto final.

Las preguntas que me quedan son ¿por qué algunos profesores insisten en enseñar un mismo modo de organización para la producción de una obra teatral? ¿Por qué en algunos casos no se le permite al grupo que realice su propia forma de trabajo? ¿Acaso esto último tiene que ver con una noción de adulto centrismo, otra vez? ¿De dónde surge el pensamiento que el trabajo en colectivo lleva al caos?

### **Hallazgos importantes de los estudiantes que no hay que ignorar**

Describiré algunos intereses artísticos que pude observar durante estos años entre mis compañerxs y en mí mismo. Estos no se encuentran dentro del plan de estudios de la licenciatura, pero son conceptos que no necesariamente están peleados y pueden coexistir con la enseñanza teatral impartida en el Colegio.

### ***La interdisciplina y la transmedialidad***

He notado el surgimiento de la interdisciplina cuando los proyectos que tienen como base algún acontecimiento teatral se entremezclan en espacios liminales donde surgen una amalgama con el *performance*, la danza, las artes visuales, la cinematografía, etc. Entonces, he visto la

transmedialidad cuando una misma obra teatral puede tener en su puesta en escena diversos medios que la hagan ser lo que es; es decir, la existencia de estos son parte esencial para la vida de la obra. También lo he notado cuando un proyecto desarrollado en un medio en específico llega a tener un desarrollo consecuente o autónomo en otro: la obra sobrepasó el formato original para continuar expandiéndose.

### ***Otras estructuras dramáticas y no dramáticas***

En clases prácticas y en proyectos de mis compañeros, notaba que sus trabajos no seguían un esquema aristotélico (o de cualquiera de sus reinterpretaciones). Había escritos dramáticos que parecían más ensayos, poemas o narraciones que una construcción sucesiva de personajes en diálogo y acción; también hubo presentaciones cuyo texto original nunca tuvo la intención de ser representado, sino que genuinamente eran lírica, narrativa o documentos de archivo (esto último en el Teatro Documento). También he observado el desarrollo de dramaturgias visuales donde se jugó con la tipografía, imágenes, fotos, texturas, etcétera.

### ***Lo no texto céntrico***

Existen trabajos cuyos cimientos no se situaron en un escrito, sino que partieron de otros lugares, por lo que hubieron procesos cuya piedras angulares vinieron a partir del *performance*, fotografías, videos, la música o el propio archivo vivo que es una persona.

### ***Lo performático y el estar***

Creo que uno de los factores que provocó el auge del *performance* ha sido lo agotador, monótono y agobiante que puede ser la repetición y la representación. El factor contundente y político que

puede tener el acto performático de ser un suceso único que acontece en el presente es algo que sin duda la representación tradicional no logra en su totalidad.

Otra de las formas que han aparecido es el hecho de no actuar un personaje creado por terceros, sino que uno habla y se muestra al público como es. No actúa, sino que está presente y nos habla de sí mismo.

### ***Dispositivos escénicos***

También han surgido sucesos que buscan una interacción directa con el público, donde decida un camino específico de la puesta en escena, o que lo hagan parte íntegra de la obra para ser *performers*-espectadores.

### ***Lo colectivo***

Ya he mencionado un poco de esto en la sección anterior, pero han sido varios quienes han optado por estructuras de organización alternas a las jerarquías, con el propósito de apuntar a procesos más horizontales. Por supuesto, no hay una fórmula específica de lo colectivo, sino que cada grupo en particular opta por una forma propia y única de trabajar; esto solamente sucederá al permitir a los estudiantes explorar por su propia cuenta y su propia práctica. Creo que es importante decir que muchos de quienes optaron por esta horizontalidad fue por una respuesta directa a las violencias vividas debido al mal empleo de la jerarquización en los roles para desarrollar un proyecto teatral.

### ***El espacio virtual***

Este punto es sumamente polémico debido al término de *teatro virtual*. Sin embargo, no entraré directo en este debate de si es teatro o no, sino que solamente quiero destacar el hecho de que esa reunión sincrónica de personas vía digital hace brotar un lugar de encuentro específico entre lo abstracto y concreto, ya sea por videollamadas, videos en vivo, conversaciones por mensajes, etc. Por tanto, se vuelve un espacio peculiar.

### **Conclusión: Reconsiderar nuestra definición y práctica del *teatro***

Tras estos años de pandemia y con estos antecedentes, hasta el momento, sin lugar a dudas es sumamente necesario replantear las nociones de teatro del plan de estudios del Colegio. Por supuesto, no se pide cambiarlo completamente de la noche a la mañana y que para el siguiente semestre esté modificado. A la luz de los múltiples y variados intereses de los estudiantes, podemos deconstruir estas ideas. Es momento de entablar un diálogo entre los intereses dentro de la hegemonía de la licenciatura con los intereses de los estudiantes. No se pide pelear, argumentar cuál es mejor, cuál es el más funcional, solamente considero necesario poner todo sobre la mesa para que el propio estudiantado reconozca la diversidad y pueda experimentar con seguridad.

A veces pienso en la hipótesis de que la base primigenia para que alguna expresión artística pueda ser denominada dentro de la categoría de teatro es el hecho de presenciar un acontecimiento sincrónico, más allá del artificio, del texto, de quién o qué esté en escena, del espacio, de la presencialidad, de cualquier otro elemento. Sin embargo, también creo en la necesidad de cuestionar toda respuesta; esto no para encontrar la única infalible, sino simplemente para que surjan más preguntas, y por ende más posibilidades.

Las dudas que me quedan son ¿qué tan necesario es un texto para una puesta en escena? ¿Qué tan necesaria es la figura de un director de escena? ¿Cuál sería el elemento mínimo de un fenómeno escénico? ¿Puede haber teatro sin actores ni actrices, sino que sólo con público y un fenómeno que puedan contemplar de manera sincrónica? ¿El espacio presencial puede mutar a otros medios en donde no se necesite el contacto directo cuerpo a cuerpo? ¿Qué otras formas organizacionales hay para realizar una obra? ¿Lo lúdico puede ser la base de un acontecimiento escénico? En qué diversidad de formas puede surgir esto? ¿Qué beneficios hay de desprender del teatro la idea de producto poético? ¿Qué separa al teatro de la vida cotidiana? ¿Realmente hay una división? Y la última pregunta que nunca debería tener una respuesta absoluta, sino que solamente debe estar en constante mutación saltando de hipótesis a hipótesis (aunque quizás esto deje de importar realmente algún día): ¿qué es el teatro?

*Teatro a partir del sonido: un planteamiento escénico desde las teorías de la teatralidad que parten de la percepción de quien especta*<sup>16</sup>

Pablo F. Retana Q.

Escuchemos. A medida que voy hablando procuremos estar atentos sobre los sonidos que podamos captar: voces, pasos, música, carros, cualquier cosa. Si así lo prefieren, pueden cerrar los ojos un momento para enfocarse plenamente en lo auditivo. Ahora pueden abrirlos lentamente y, junto a todo este espectro sonoro, agreguen la vista ¿Qué pueden observar? ¿Qué objetos? ¿Qué personas? ¿Cómo son estas últimas? ¿Hay algo de ellas que capte la atención? Primordialmente, tratemos de mantener nuestra concentración en lo sonoro, pero tampoco quiere decir que dejemos de lado los demás sentidos; ¿Qué sensaciones capta nuestra piel? ¿Qué olores podemos olfatear? ¿Qué sabores tenemos en la boca?

¿Qué diferencia habría entre esta dinámica que estamos realizando y el ir a ver una obra de teatro? ¿Estar dentro de un teatro? Desde los inicios de esta expresión artística, los recintos de ese tipo no son indispensables. ¿El presenciar una narrativa? Ésta dejó de ser algo esencial para el acontecimiento escénico desde hace ya varias décadas. ¿El contemplar una representación? Después de los diálogos entre el teatro y el *performance*, esto dejó de ser algo fundamental. Entonces, ¿cuál sería la diferencia? Por ahora, dejemos este ejercicio y las preguntas de costado. Enfoquémonos en las antecesoras que nos trajeron acá el día de hoy

---

<sup>16</sup> Una primera versión de esta ponencia tuvo lugar en el 2022 en el “II Coloquio Música y Escena” en la Facultad de Música, de la UNAM, en la Ciudad de México, México.

## La teatralidad según Elizabeth Burns y Josette Féral

Burns escribió *Teatralidad: un estudio sobre la convención en el teatro y en la vida social*, en el cual realiza una serie de analogías entre sus teorizaciones sociológicas y el teatro. De este texto surge la siguiente definición:

Por lo tanto, la teatralidad no es un modo de comportamiento o expresión, sino que está asociada a cualquier clase de comportamiento que es percibido e interpretado por otros, y que es descrito (mental o explícitamente) en términos teatrales. [...] Por supuesto que siempre hay una norma social a la cual las personas se adhieren y que otras de otra sociedad no tengan presente, así que esos niveles de teatralidad son determinados culturalmente. Pero la teatralidad por si misma es determinada por una particular forma de ver, un modo de percepción (13).

Tiempo después, Josette Féral toma este concepto y lo aplica en el ámbito escénico. Explica que la “*teatralidad* remite al fenómeno de recepción vivido por un sujeto que ve algo, en ese sentido la *teatralidad* deconstruye, decodifica y construye un objeto que el sujeto mira” (*Acerca de la teatralidad* 16). Aunado a esto, la autora habla de que cuando el espectador observa algo surge un “espacio potencial”, un lugar enmarcado por la mirada que se teatraliza. Féral retoma este concepto del psicoanalista Winnicott. También define “lo *real* como lo que sucede y la *realidad* como lo que no es ficción” (31). De estas últimas definiciones, parte para describir la mimesis pasiva y la activa, siendo la primera la que duplica lo que está en la realidad y la segunda la que llega a producir una nueva realidad (29). Por último, también destaca que para que haya teatralidad debe existir un proceso de completar imaginariamente, de realizar ficción, aquello observado.

## **Una nueva concepción**

Propongo comprender la teatralidad como el momento de posar la atención en un estímulo de los muchos que rodean. Esto puede suceder con cualquiera de nuestros sentidos. Entonces, podemos usar este término como un verbo al hablar de la acción concreta o como un adjetivo al hablar del sujeto observado. Valga la redundancia: aquello que es teatralizado se le otorga el adjetivo de teatral; aquí surge el concepto del *sujeto teatral*.

## **Algunas causas por las cuales otorgamos teatralidad a un sujeto**

### ***Por lo simbólico o histórico***

Surge cuando el sujeto lleva consigo mismo una carga simbólica personal, familiar, social, cultural o histórica que orilla al individuo que especta pose su atención en él.

### ***Por situaciones ficticias***

Parte de la teoría de teatralidad de Féral. Aparece cuando fijamos nuestra atención en algo y mentalmente complementamos ese estímulo con productos de nuestra imaginación.

### ***Por evocación***

Sucedde cuando el estímulo evoca recuerdos y deseos, cuando apela a nuestra memoria y anhelos. En algunos casos puede ser sólo la asociación de imágenes, en otros puede venir consigo todo un proceso de memoria sensorial. Esto dependerá de cada persona y caso en específico.

### ***Por histrionismo***

Se otorga debido a lo grandilocuente o a las actitudes extra cotidianas que pueda tener el sujeto.

Un buen recolector y analista de esto es Eugenio Barba y Nicola Savarese en su texto de *El Arte Secreto del Actor: Diccionario de Antropología Teatral*.

### ***Por estimulación sensorial***

Sucede cuando el sujeto estimula nuestros sentidos, por lo cual se genera una sensación placentera o incomoda al contemplarle.

### ***Por alteridad***

Parte de la definición de teatralidad de Burns. Sucede cuando la persona fija su atención en algo desconocido o no comprendido, lo contempla para entenderlo, ya sea una convención social, una historia, sonidos, olores, etcétera.

### ***Por nivel de riesgo***

Deviene cuando la integridad física o emocional del sujeto se encuentra en peligro. El espectador observa para ver una resolución situacional sin importar aspectos morales o éticos. Refiere al morbo de observar algo. Este riesgo a la integridad puede ser aparente, controlado o real.

## **Hacia una definición de teatro que parta de la perspectiva de quien especta**

### ***La invitación del artista y la contemplación de un suceso sincrónico***

¿En qué consiste el teatro? ¿Cómo se propicia? ¿Cuál es la semilla que lo hace ser lo que es? En mi criterio, ¿qué es una obra de teatro sino la percepción de un evento sincrónico al cual fuimos invitados a presenciar por uno o varios artistas?

Esta invitación que realiza el artista es el primer paso, la intención de un individuo para que otorguemos teatralidad al suceso que él mismo gestionó o a la situación que él quiere que contemplemos. Ésta es una bifurcación interesante, pues alude a presenciar algo preparado previamente o presenciar algo que sólo acontece sin ninguna consideración previa. Por supuesto, estos dos polos son extremos, pero hay muchos matices que navegan por estos dos puntos.

Una vez realizada esta invitación, entra en juego el elemento clave que diferencia el teatro del resto de las expresiones artísticas: el elemento de compartir un acontecimiento en un tiempo sincrónico. Este hecho implica saber que se percibe un suceso simultáneo a otro, que ambos generan sensaciones al mismo tiempo y que juntos cruzan los segundos en compañía.

También podemos hablar de obras en las que no hay cuerpos ni presencias vivas en escena, sino solamente estímulos sensoriales gestionadas o realizadas al momento en que son contempladas. No hablo de grabaciones o reproducciones de materiales ya hechos, sino de que lo acontecido se formule a medida se observe.

## **Hacia un teatro de los sonidos**

Si la teatralidad consiste en posar la atención sensorial en uno o varios estímulos, y para que haya teatro debe haber una invitación a contemplar un suceso que acontece de manera sincrónica, entonces al hablar de un teatro de los sonidos podríamos referirnos a aquella obra en

la cual el o los artistas nos invitan a que percibamos una serie de estimulaciones sonoras escuchadas en el presente. Lo importante al hablar de teatro de los sonidos es su enfoque central en lo que se pueda escuchar; esto tampoco quiere decir que no puedan coexistir los demás sentidos además del auditivo.

***La musa ciega, de Maria Reneé Díaz, Gerardo Matute y Lucy Gomez.***

Durante 2017, presencié este proyecto en el marco del Teatro de Arte Universitario (TAU), en el Centro Cultural Universitario, de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC). Como primer ejemplo, tomo esta obra debido a que, aparte de lo visual, fue planeada y ejecutada para la estimulación sensorial auditiva, olfativa y táctil, gracias al concepto de Maria Reneé Díaz. La iniciativa fue interpretada por dos personas con ceguera: Lucy Gomez y Gerardo Matute.

En este caso en particular sí había un discurso y una narrativa de algo que se representaba. El argumento consistía en un navegante marítimo que sufre una serie de imprevistos y dificultades en alta mar. Ahí nuestro personaje reflexiona sobre la vida y el arte. Mientras esto sucede, en el fondo de la escena surge una figura rodeada de telas que toca un acordeón: la musa. Maria Reneé Díaz, la directora, mencionó previo al inicio de la función que, si queríamos, podíamos cerrar nuestros ojos y dejarnos llevar por el resto de los estímulos para nuestros sentidos. He aquí la invitación directa de contemplar.

Se podían escuchar las olas del mar, aves, el viento, las voces de quienes estaban en escena y un acordeón; en este caso sólo los últimos dos fueron en vivo, pero la mezcla de cada elemento conformó el acontecimiento. En otras palabras, no todo fue grabado. Considero que las causas por las cuales otorgamos teatralidad, al menos bajo mi propia experiencia subjetiva e

individual, fue por evocación, por estimulación sensorial y por alteridad. Asimismo, hubo una serie de otros estímulos como el viento y un olor semejante a lo salado del mar.

### ***Burbujas Sónicas, de Rocío Cerón***

Vi este proyecto en el Foro de las Artes en el Centro Nacional de las Artes (CENART) durante el Encuentro Beckett México 001, en el 2019. El suceso consistía en que Cerón tenía unas esferas pequeñas las cuales producían sonido y luz. Ella pasaba por cada espectador, estos objetos elegían uno al azar y ella se los daba. Una vez sucedido esto, Cerón les invitaba a pasar al escenario y a realizar con sus cuerpos lo que quisieran. Todo esto a partir de lo que les provocara lo que escuchaban de su esfera. Entonces, teníamos en el espectro sonoro los siguientes sonidos: el audio de cada esfera, un audio general para todos, los sonidos de quienes pasaron al escenario y hacían algo con sus cuerpos, sonidos ambientales, entre otros. El resto de los espectadores escuchábamos y contemplamos todo esto.

Aquí el fenómeno escénico, como suele suceder en el *performance*, se complica porque entra en juego también la dinámica de entregar teatralidad o no al público que pasó de espectar a entrar en el suceso. En mi caso particular, yo fijé mi atención en los sujetos teatrales por lo evocativo y por alteridad.

Teatralizar todas estas capas de estímulos simultáneos en un espacio, en donde hay una invitación implícita de presenciar una expresión artística, es lo que lo volvió teatro.

### **4'33", de John Cage**

Esta pieza performática es generalmente conocida por lo siguiente: un músico entra y se prepara para ejecutar su instrumento musical, pero nunca ejecuta una nota, todo sucede en un tiempo de cuatro minutos con treinta y tres segundos.

La obra nos posiciona en una preciosa y aparente liminalidad entre lo que es el teatro y la música. Tras la situación de ver a alguien con un instrumento, pero que nunca es tocado, aparece la invitación no dicha de contemplar durante un tiempo determinado lo que nuestros oídos puedan captar. Inclusive, más allá de la escucha, podemos irnos a lo que el resto de nuestros sentidos perciban, todo lo que pueda acontecer, existir, realizarse y hacerse al tiempo que respiramos.

### **Conclusiones**

A partir de las ideas de Burns y Féral, desarticulo las premisas dadas por ambas para solamente quedarme con el punto de que todo parte desde la percepción de quien especta. Entonces, teatralidad referiría al momento exacto en que alguien contempla, con cualquiera de sus sentidos, algún estímulo en específico. Este concepto se puede tomar como un verbo al hablar de la acción, teatralizar, o se puede tomar como un adjetivo del sujeto el cual percibimos, teatral.

Con esta definición, puedo decir que los elementos para que haya teatro son 1) la invitación clara o implícita de uno o varios artistas a otorgarle teatralidad a la obra que hayan hecho, o en todo caso al evento o situación propiciada por ellos; y 2) aquello que se vaya a contemplar sea un suceso sincrónico.

En los tres ejemplos anteriores, la teatralidad del sonido tenía un papel principal o en todo caso era el punto de partida. En el ejemplo de la *Musa Ciega*, sí había una representación

multisensorial concreta del aspecto narrativo. En *Burbujas Sónicas*, los audios de las esferas estaban pregrabados, pero toda la dinámica de convivio con el público (el hecho de que éste pudiera accionar a partir de lo que escuchaba y generar nuevas sonoridades) es lo que volvió esta dinámica una situación performática y de teatro. Y en cuanto a *4'33''* tenemos nuestra vida cotidiana, escuchar lo que existe y ocurre a nuestro alrededor. Estos ejemplos tenían como base la teatralización de lo auditivo, un teatro a partir del sonido.

Por último, retomemos el ejercicio del inicio de esta ponencia. Hubo una invitación precisa de mi parte para que le otorgaran teatralidad a los estímulos que nos rodeaban. Todos presenciamos de forma simultánea diversas situaciones que estaban pasando. Esa dinámica puede ser bien denominada como una breve y corta obra de teatro.

Tomemos el teatro como esa expresión artística en la cual lo primordial es la contemplación de un suceso ocurrido en el poco tiempo que compartimos como humanos en lo efímero de la vida.

## Referencias

- BARBA, EUGENIO & SAVARESE, NICOLAS. *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico de la Ciudad de México & Escenología A.C., 1990.
- Burbujas Sónicas*. Aut. Rocío Cerón. Act. Rocío Cerón. Foro de las Artes, Ciudad de México. 2019. Performance.
- BURNS, ELIZABETH. *Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life*. New York: Harper & Row, 1972. Web. <<https://archive.org/details/theatricalitystu0000burn>>
- FÉRAL, JOSSETE. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003.

- HANN, RACHEL. “E1 | Beyond empty stages | Beyond Scenography”. *Rachel Hann*. YouTube. 19 de ago. 2018. <[www.youtube.com/watch?v=wU1\\_UWcsGTM](http://www.youtube.com/watch?v=wU1_UWcsGTM)>
- CAGE, JOHN. “4’33””. SCRIBD. Web. 04 de nov. 2022. <<https://es.scribd.com/document/429975061/John-Cage-4-33-Partitura>>
- \_\_\_\_\_. “4’33””. *John Cage: Tema*. YouTube. 25 de mar. 2016. <[www.youtube.com/watch?v=TrlKxV5KWJo](http://www.youtube.com/watch?v=TrlKxV5KWJo)>
- CERÓN, ROCÍO. “Rocío Cerón - Sonic Bubbles”. *bandcamp*. 16 de oct. 2020. Web. 03 de nov. 2022. <<https://subunda.bandcamp.com/album/roci-o-cero-n-sonic-bubbles>>
- \_\_\_\_\_. “Sonic Bubbles”. *ROCÍO CERÓN*. feb. 2021. Web. 03 de nov. 2022. <<http://www.rocioceron.com/poesia2/sonic-burbles>>
- La musa ciega*. Aut. Gerardo Matute; Lucy Gomez; María Reneé Díaz. Dir. Maria Reneé Díaz. Act. Gerardo Matute & Lucy Gomez. Teatro de Arte Universitario, Ciudad de Guatemala. 2017. Representación teatral.
- LÓPEZ, STEPHANY. “La musa ciega despierta sus sentidos”. *Diario de Centro América*. 01 de jun. 2018. Web. 04 de nov. 2022. <<https://dca.gob.gt/noticias-guatemala-diario-centro-america/la-musa-ciega-despierta-sus-sentidos/>>
- “Mesa 2. Teatrología: ¿Qué-hacer de las Teatralidades?”. *Cartelera Cultural FFyL*. YouTube. 8 de nov. 2021. <[www.youtube.com/watch?v=FbgR1NKqQ4o&t=1920s](http://www.youtube.com/watch?v=FbgR1NKqQ4o&t=1920s)>
- RETANA, PABLO. “La incertidumbre entre y tras el cataclismo: reflexiones de la enseñanza teatral en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro durante la pandemia de COVID-19 y premisas para no negar la realidad, otra vez.”. Coloquio Corte de caja |22 meses en

pandemia: creación y pedagogía teatral. Un balance del Colegio de Teatro de la FFyL. Ciudad de México, México, 2022.

\_\_\_\_\_. “La teatralidad: Una cualidad otorgada”. Teatrología ¿Qué hacer de las teatralidades?. Ciudad de México, México, 2021.

\_\_\_\_\_. “La teatralidad: Una cualidad otorgada”. 2022.

VARTANIAN, HRAG. “The Original: John Cage, “4’33” (In Proportional Notation)” (1952/1953)”.

*HYPERALLERGIC*. 27 de sep. 2013. Web. 04 de nov. 2022.

<<https://hyperallergic.com/85779/the-original-john-cage-433-in-proportional-notation-19521953/>>

4’33”. Aut. John Cage. Int. Alejandro Carrillo. Zoom de la clase de Taller de Musicalización II, Ciudad de México. 2021. Recital.

*Fotografías e imágenes del trabajo de Shaday Larios*



Oligor y Microscopía. Fotografía de la obra *La Máquina de la Soledad* de Oligor y Microscopía.

Recuperada del sitio web

<https://www.oligorymicroscopia.org/espectaculos/la-melancolia-del-turista/>.



Dalia Huerta. Fotografía de *La Máquina de la Soledad* de Oligor y Microscopía. Recuperada del

sitio web <https://www.oligorymicroscopia.org/espectaculos/la-melancolia-del-turista/>.



Oligor y Microscopía. Fotografía de *La Melancolía del Turista* de Oligor y Microscopía.

Recuperada del sitio web

<https://www.oligorymicroscopia.org/espectaculos/la-melancolia-del-turista/>.



Oligor y Microscopía. Fotografía de *La Melancolía del Turista* de Oligor y Microscopía.

Recuperada del sitio web

<https://www.oligorymicroscopia.org/espectaculos/la-melancolia-del-turista/>.

*Fotografías e imágenes de Teatro Ojo*



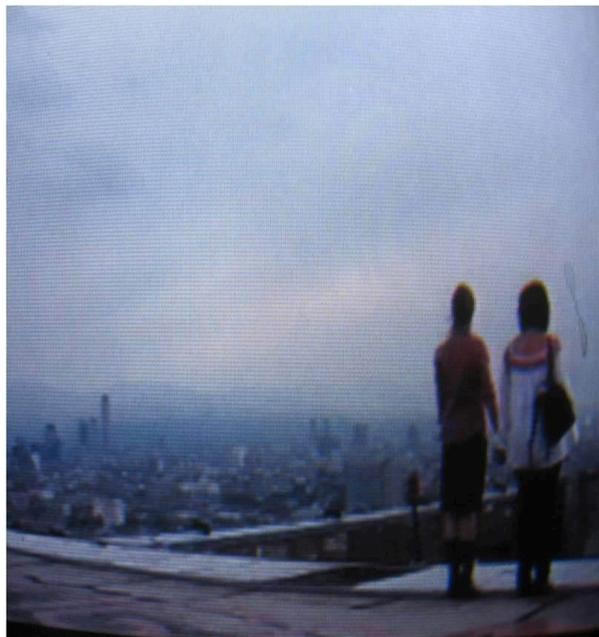
Teatro Ojo. Fotografías de *S.R.E. Visitas Guiadas* de Teatro Ojo. 2007. Ciudad de México, México. Recuperada del sitio web <<http://teatroojo.mx/s-r-e-visitas-guiadas>>.



Teatro Ojo. Fotografías de *S.R.E. Visitas Guiadas* de Teatro Ojo. 2007. Ciudad de México, México. Recuperada del sitio web <<http://teatroojo.mx/s-r-e-visitas-guiadas>>.



Teatro Ojo. Fotografías de *S.R.E. Visitas Guiadas* de Teatro Ojo. 2007. Ciudad de México, México. Recuperada del sitio web <<http://teatroojo.mx/s-r-e-visitas-guiadas>>.



Teatro Ojo. Fotografías de *S.R.E. Visitas Guiadas* de Teatro Ojo. 2007. Ciudad de México, México. Recuperada del sitio web <<http://teatroojo.mx/s-r-e-visitas-guiadas>>.

*Fotografía de Soundtrack, de Javier Márquez*



Pablo Fernando Retana Quiñonez. Fotografías de Aislín Bejuvera con su máscara para la obra de *Soundtrack*, de Javier Márquez. Esta obra fue revisada y performada a puerta cerrada en las exploraciones de la segunda edición del Laboratorio de Teatro Documento de *Proyecto ¿De dónde... ?*. 2023. Ciudad de México, México.

*Fotografía de Trayecto Habitatart*



Teatro para el fin del mundo. Fotografía de *Trayecto Habitatart* en la décima edición de Teatro para el fin del mundo. 2021. Ciudad Madero, Tamaulipas, México. Recuperada de la página de

Facebook (Meta).

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=203137408902173&set=pb.100076177442651.-2207520000&type=3>>.

*Fotografías del Memorial de San Juan Comalapa: Paisajes de la Memoria*



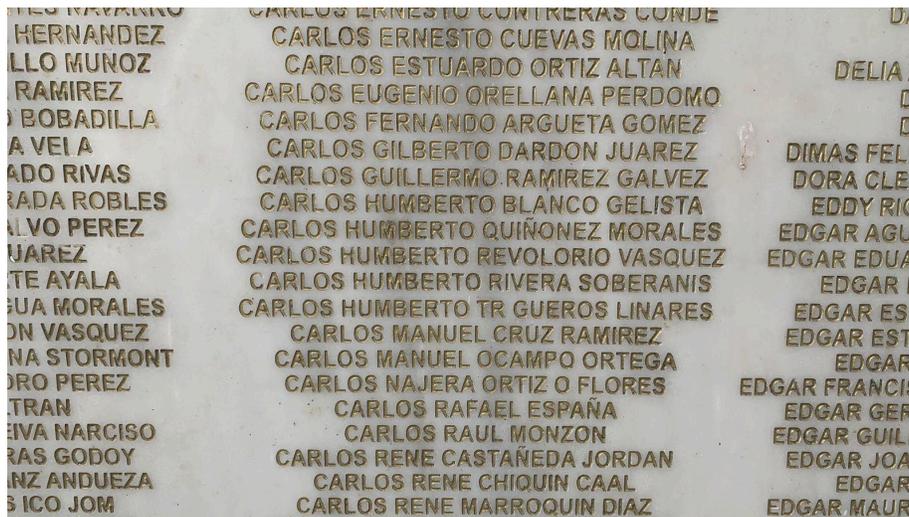
María del Pilar Rodríguez Jiménez (antropóloga). Fotografías del *Memorial de San Juan Comalapa: Paisajes de la Memoria*. 2023. Chimaltenango, Guatemala.



María del Pilar Rodríguez Jiménez (antropóloga). Fotografías del *Memorial de San Juan Comalapa: Paisajes de la Memoria*. 2023. Chimaltenango, Guatemala.



María del Pilar Rodríguez Jiménez (antropóloga). Fotografías del *Memorial de San Juan*  
*Comalapa: Paisajes de la Memoria*. 2023. Chimaltenango, Guatemala.



María del Pilar Rodríguez Jiménez (antropóloga). Fotografías del *Memorial de San Juan*  
*Comalapa: Paisajes de la Memoria*. 2023. Chimaltenango, Guatemala.

En estas placas, con los nombres de los desaparecidos del Conflicto Armado Interno de Guatemala registrados en la Fundación de Antropología Forense de Guatemala (FAFG), se puede leer el nombre de mi tío abuelo, Carlos Humberto Quiñonez Morales.