

# DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 06 de septiembre de 2025

ACEPTADO: 07 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.26>

## ■ En busca del espectador o del teatro de secesión

Pablo Tepichín<sup>1</sup>

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral

Rodolfo Usigli (CITRU) / Ciudad de México, México

Contacto: [pablotep@hotmail.com](mailto:pablotep@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4221-7796>



<sup>1</sup> Dr. en Filosofía. Coordinador de la Maestría en Investigación Teatral del CITRU. Investigador Nacional Nivel 1.

## En busca del espectador o del teatro de secesión

“El sueño de la razón produce monstruos”: con esta frase de la serie *Los caprichos*, Francisco de Goya se adelantaba a advertir que la ausencia del uso de la razón podía desembocar en la aparición del horror. Sirva esta idea para comenzar una reflexión sobre el libro *En busca del espectador. Tratados sobre la desaparición y la aparición de los cuerpos*, de Rubén Ortiz. Sin embargo, aquí el exceso de racionalidad —en particular en el espacio teatral de la modernidad— será más bien sinónimo de catástrofe, de monstruosidad, despolitización y forclusión de la vida.

El texto de Ortiz se compone de tratados que articulan una perspectiva genealógica del teatro y del observador en la modernidad, para dar paso a una segunda parte en donde narra en montaje distintas experiencias comunales de los últimos años en el mundo. El autor comienza con una suerte de arqueología de la representación en la que emplaza la época de los aparatos; a decir de Jean-Louis Déotte, estos se refieren a artilugios que hacen aparecer formas sensibles durante un momento histórico determinado. La invención del aparato perspectivista implicaría el devenir del individuo y de la razón: no la inmersión del espectador en la representación, sino la separación entre esta y la posibilidad de actuar en ella.

En esta arqueología y antropología del aparataje teatral, Ortiz explica la inmovilidad del teatro cerrado a partir de la figura leviatánica de Thomas Hobbes, con la que se inaugura, a mediados del siglo XVII, la modernidad política y, con ella, la representación. En efecto, si en el frontispicio del *Leviatán* el cuerpo del soberano está compuesto por una multiplicidad de cuerpos individuales para dejar vacía la ciudad, la estructura teatral —con sus plateas, palcos y proscenios— orienta la mirada de este individuo hacia el escenario y, al sesgo, hacia el soberano. En otras palabras, el aparato de la mirada produce una pulsión escópica determinante para la interpretación, a cargo del dispositivo del teatro del reconocimiento.

El proceso de la reorganización de la experiencia sensible que culmina en los teatros cerrados funciona como una analogía de la figura del Príncipe, para devenir marioneta en la modernidad como la máquina artificial de Hobbes. *Le Théâtre c'est moi*, advierte Rubén Ortiz. Y es que la tragedia previa a la modernidad implicaba cuerpos, afectos, politicidad y publicidad; sin embargo, la entrada al racionalismo inauguró espacios liberales *eo ipso* despolidizados. Incluso puede decirse que el conflicto escatológico de la antigüedad se subsume en la convivencia, la seguridad y la privacidad de la ciudad moderna y del teatro cerrado. En su lugar, emergen escenarios de contemplación como museos, auditorios y, por supuesto, teatros.

No es casual, como explica el autor, que el silencio durante las obras, por ejemplo, en la Ópera de París, ya bien entrado el siglo XIX, reemplazara el ruido, ahora considerado de mal gusto, y que el aplauso, incluso parte del aparataje teatral, se relegara al final de la función.

La disposición de los espacios y la reorganización de los lugares de los cuerpos fue en buena parte debido a la arquitectura, pero también, como explica Rubén Ortiz “las teatralidades son haceres. La idea se establece justamente al generar la división tajante de esos haceres. A pesar de que siempre

ha habido quien actúa y quien mira, la idea del teatro es una invención moderna” (Ortiz, 2023, p.72).

Sobre la teatralidad anterior a la consolidación del teatro cerrado, el cuerpo se sitúa en una condición que reconfigura los espacios habituales. Es decir, no existe un único lugar predeterminado frente al cual permanecer; por el contrario, la movilidad de los cuerpos, explica Ortiz, “es la que hace la suma de la experiencia” (Ortiz, 2023, p.72). Por tanto, el lugar del teatro es el cuerpo del espectador antes que el tablado. La experiencia teatral supone que el cuerpo del espectador tenga la posibilidad de detenerse o de percibir aspectos del entorno no privilegiados por la acción escénica.

Uno de los temas recurrentes en la primera parte del libro de Rubén Ortiz es el de las implicaciones del aparato perspectivista y la tendencia wagneriana que inaugura la economía política del teatro, a saber, un dispositivo escénico dentro de un dispositivo arquitectónico, a su vez inscrito en un aparato epocal que distribuye cuerpos, jerarquiza la palabra y fomenta la división del trabajo. A juicio del autor, la reforma arquitectónica atribuida al austriaco Otto Wagner concluye un proceso de transformación del espacio en el que la sala no solo se subsume al escenario, sino que, antes bien, este la desplaza. Se trata de un cisma arquitectónico moderno, ideológico y somático, que inaugura la noción de “atención total” del espectador sentado, con la vista fija en un solo punto redefiniendo no solo el qué, sino el cómo mirar una obra. A mi juicio, en este periodo se afianza la pulsión escópica del brillo moderno del capital, saber que la agalma o brillo fálico del objeto de deseo se concentra en un único punto del escenario, reordenando la mirada y alienando al espectador.

El investigador del CITRU, Rubén Ortiz, trae a la discusión la *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* de Jean-Jacques Rousseau, escrita como respuesta al artículo “Ginebra” del volumen séptimo de la *Enciclopedia*. En esta extensa carta, Rousseau contrapone, como es de esperar, las lógicas civilizatorias de las capitales, en particular París, con los modos relacionales de lo que denomina la tradición de las pequeñas ciudades suizas, como Ginebra o como Neuchâtel, frente a la instalación de espectáculos fijos.

A su juicio, la instalación de estos espectáculos provocaría cinco perjuicios: el relajamiento del trabajo, el aumento del gasto, la disminución de la producción, el establecimiento de impuestos y la introducción del lujo. En suma, para Rubén Ortiz, el pasaje rousseauiano permite explicar cómo la metáfora teatral implica la privatización de las lógicas comunales y el surgimiento de la división del trabajo y de la multiplicación de saberes. Se trata de un colonialismo suave “al que Rousseau no está dispuesto a abrir las puertas de manera sencilla. Una metáfora teatral puede acabar con un pueblo” (Ortiz, 2023, p.89).

En la segunda parte de *En busca del espectador*, titulada *En montaje*, se despliega una serie de tratados que versan sobre las imágenes, la agitación, los pueblos y la democracia, en donde se esbozan algunos eslabones de lo que podría ser al menos una arqueología del montaje, en las que se destaca no tanto la imitación de la realidad, sino la ocupación de esta.

En dicha sección hay una preocupación latente por la descomposición institucional, las formas de violencia permanente, el terror paralizante, la desigualdad estructural del capital y su detrito planetario. Para el autor, en tiempos de emergencia la materia prima no es tanto la estética sino un uso intensivo de la poética, la cual irradiaría en la reinvención de la política, agrego yo, una de tipo instituyente cuando no destituyente.

La pregunta que plantea Ortiz es qué posibilidades tiene el arte en un país como México, interrogante que plantea desde la certeza de la secesión como condición de posibilidad para la organización y la autonomía. “Hacer secesión es darse cuenta de que no hace falta mayor protocolo para fundar un mundo, que existe la fuerza de nuestros afectos, que tenemos el campo minado de nuestras diferencias” (Ortiz, 2023, p.121).

A mi juicio, la idea de Ortiz según la cual “hacer secesión” no pasa por el protocolo constituye una marca de lo político antes que de la política, pues implica una potencia no institucional para establecer la diferencia o el disenso. Y es que, a lo largo del texto, el lector percibe la noción de democracia de Ortiz como desacuerdo, esto es, como aquella que reorganiza el orden de lo sensible, donde el ruido estridente se convierte en la voz del *demos* que pone la palabra. Para el autor, se trataría de una arena alegre donde el diálogo no cesa o, mejor dicho, donde la escena agonista funciona como síntoma del diálogo democrático que da cuenta de quienes nunca son contados.

En el apartado titulado *Tratado sobre la agitación*, Ortiz recupera la experiencia del director de cine vanguardista soviético Denís Abrámovich Káufman, mejor conocido por su seudónimo Dziga Vértov, quien en 1919 formó parte del tren de agitación de la Revolución de Octubre. Este dispositivo, además de llevar innovaciones cinematográficas, detonaba actividades como mítines, reparto de impresos y teatro de agitación. Asimismo, no se pueden dejar de mencionar los “periódicos vivientes” de M. Yujanin, los cuales difundían las noticias cotidianas mediante recursos escénicos. Explica Rubén Ortiz:

La representación era precedida por una caravana que atraía al público al lugar de la representación y, allí, las noticias eran actuadas un poco de manera juglaresca, con vestuarios llamativos, grandes gestos y tonos paródicos o melodramáticos, con base en textos colaborativos aterrizados en diálogos o monólogos … Con el paso del tiempo, entre las noticias se fueron añadiendo folletines, pequeñas obras que lograban desarrollar mejor el aspecto didáctico de las *performances*. (2023, p.143)

Otra experiencia elocuente es la de los *diggers* de San Francisco a finales de la década de 1960. Para este colectivo escénico, la infraestructura teatral era prioritaria, el teatro funcionaba, más bien, como medio para movilizar el deseo. La posibilidad de construir mundos era una realidad frente a la angustia del contexto planetario de la Guerra Fría y a las secuelas estadounidenses del conflicto de Vietnam.

Este tránsito del espectáculo a la vida se articuló a través de lo que denominaron “teatro de guerrilla”, el cual consistía en la presentación de obras diseñadas para alterar el curso cotidiano de la existencia, a veces concluyendo con la policía dialogando con las marionetas. No obstante, los *diggers* fueron más allá con iniciativas como las *free meals* o las *free stores*. En las primeras, estos jóvenes robaron comida de supermercados y organizaron almuerzos gratuitos en los que ellos y otros voluntarios cocinaban. En las segundas, las tiendas gratuitas, los *diggers* invitaban a todo aquel que pasaba por ahí para llevarse lo que quisiera. En definitiva, intentaban pues, a juicio de Ortiz, crear las condiciones de vida, no imitarlas.

En *Tratado sobre los pueblos*, el autor plantea una descripción del montaje, entendida como un trabajo sobre la heterogeneidad. Este implica localizar un discurso sobre la realidad e intentar posarse sobre aquello que lo enlaza. Ortiz lanza entonces una pregunta al lector-spectador: ¿cuál es la lógica que otorga coherencia a la representación? Para luego, afirma, estallar esa lógica. Se mencionan trabajos de Teatro Ojo, Teatro de ahora, *Máscaras de gas* de Sergei Tretiakov y Sergei Eisenstein, entre otros.

En un caso particularmente elocuente, Rubén Ortiz menciona *Estonia Unida*, del grupo de Teatro NO99, una pieza teatral que tomó a todas las personas de ese país como ejecutantes alrededor de la campaña de un falso partido político. Esta acción dejó al descubierto lo que sucede cuando naturalizamos el hecho de que la representación subordine a la acción. La idea es constatar cómo una representación podía pasar como acción real en el reino del monopolio de las representaciones.

¿Qué decir de *Úumbal* (2015), de Mariana Arteaga, y de su coreografía nómada *in situ* para quienes transitaban por la colonia Santa María la Ribera? En una etapa nombrada “Laboratorio de tejedores”, se contó con la participación de voluntarios que crearon nuevas secuencias de movimiento inspiradas en los pasos compartidos en la coreografía y propusieron otras formas de andar y estar en el espacio público.

Este interesante fenómeno encuentra una explicación contundente en palabras de Rubén Ortiz: mientras los políticos vuelven la política como un teatro de falsedades, la gente quiere usar el espacio como escenario de sus deseos; quiere exponerse, pero también quiere ser respondida. No se trata del escenario donde las luces solo inundan un lado del lugar, se trata de un lugar de enunciación y de apelación, de queja, argumentación y respuesta. Un espacio de voluntad y deliberación. Ante las fallas del espacio público, la gente mete el cuerpo para conformar un espacio común (Ortiz, 2023, p.162).

Finalmente, la configuración escenológica atraviesa por un común resultado no del consenso a la manera liberal, sino efecto de la diferencia. Ortiz entiende bien la escena agonística como un terreno escarpado que se expresa en negociaciones y en la contingencia de los acuerdos. La política de lo común no da espacio para el “siempre” y el “nunca” de soluciones definitivas e inmutables; más bien, se abre al “según” y al “depende”, para reforzar el trabajo colaborativo y no delegar la decisión final al político o al director profesional.

*En busca del espectador: Tratados sobre la desaparición y la aparición de los cuerpos*, de Rubén Ortiz, constituye una potencia estética y política que disloca la monopolización de la representación para filtrar, en sus fracturas, gestos, emociones y acciones reales que, desde lo común, subvienten la mirada de nosotros mismos como actores-spectadores. Quizá, como en una suerte de teatro de secesión, entendido como una desapropiación y escisión de los montajes, en la que refundar el mundo sea nuevamente el sueño de la razón.