



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Experiencias del tránsito: el modelo de espectador-caminante en *SRE Visitas Guiadas* de Teatro Ojo

María Miranda Rocamora

Para citar este artigo:

MIRANDA ROCAMORA, María. Experiencias del tránsito: el modelo de espectador-caminante en *SRE Visitas Guiadas* de Teatro Ojo. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0213

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Experiencias del tránsito: el modelo de espectador-caminante en *SRE Visitas Guiadas* de Teatro OjoMaría Miranda Rocamora¹

Resumen

El presente artículo analiza la instalación escénica *S.R.E. Visitas Guiadas* (2007), del colectivo mexicano Teatro Ojo, como ejemplo paradigmático de la configuración de un modelo de espectador-caminante en la escena mexicana del primer cuarto de siglo XXI. El análisis demuestra cómo el dispositivo escénico transforma la experiencia espectral en una práctica corporizada y relacional que surge del tránsito por un espacio-palimpsesto de la geografía urbana mexicana. Las activaciones se constituyen así como eventos autorreferenciales que rearticulan las relaciones entre archivo y repertorio, memoria personal y memoria colectiva; y generan nuevas visiones del pasado y el presente de la nación.

Palabras clave: Teatro Ojo. Escena expandida mexicana. Teatro mexicano siglo XXI. Espectador-caminante. Memoria urbana.

Experiências do trânsito: o modelo do espectador-caminhante em *SRE visitas guiadas* do Teatro Ojo

Resumo

O presente artigo analisa a instalação cênica *S.R.E. Visitas Guiadas* (2007), do coletivo mexicano Teatro Ojo, como exemplo paradigmático da configuração de um modelo de espectador-caminhante na cena mexicana do primeiro quarto do século XXI. A análise demonstra como o dispositivo cênico transforma a experiência espectral em uma prática corporificada e relacional que emerge do trânsito por um espaço-palimpsesto da geografia urbana mexicana. As ativações performativas constituem-se, assim, como eventos autorreferenciais que rearticulam as relações entre arquivo e repertório, memória pessoal e memória coletiva, e geram novas visões do passado e do presente da nação.

Palavras-chave: Teatro Ojo. Cena expandida mexicana. Teatro mexicano do século XXI. Espectador-caminhante. Memória urbana.

Experiences of transit: the spectator-walker model in *SRE visitas guiadas* by Teatro Ojo

Abstract

This article examines the performance installation *S.R.E. Visitas Guiadas* (2007), created by the Mexican collective Teatro Ojo, as an example of the configuration of a walker-spectator model within Mexican theater in the first quarter of the twenty-first century. The analysis shows how the installation transforms spectatorship into an embodied and relational practice that emerges from moving through a nodal site of the Mexican urban landscape shaped by layered historical strata. The performances become self-referential events that rearticulate the relationships between archive and repertoire, personal and collective memory, and produce new understandings of the nation's past and present.

Keywords: Teatro Ojo. Mexican expanded scene. 21st-century Mexican theatre. Walker spectator. Urban memory.

¹ Doctorado en Filosofía y Letras (en curso) por la Universidad de Alicante - España. Máster en Estudios Literarios por la Universidad de Alicante. Licenciatura en Español - lengua y literaturas por la Universidad de Alicante. Personal docente e investigador en el Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España), con un contrato predoctoral ACIF financiado por la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo Plus (CIACIF/2021/362).  mirandarocamoramr@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0001-9963-8888>

Introducción

A principios de la presente década, el creador mexicano Rubén Ortiz problematizaba la sistemática marginalización de la figura del espectador en la escena teatral contemporánea, observando que, a lo largo de la historia moderna del teatro, este había sido relegado a un plano secundario, siendo considerado “un muerto-en-vida, del que únicamente se exige la capacidad analítica” (Ortiz, 2022, p.50).

Esta perspectiva crítica resulta muy ilustrativa para dar cuenta del enfoque que, tanto desde la crítica como desde la práctica artística, se ha tomado para repensar esta figura, pues la «reactivación» corporal del espectador ha liderado el interés que la escena del nuevo siglo ha prestado a la reconfiguración de este elemento. De esta manera, la búsqueda de centralidad del espectador como agente vivo en la configuración del acontecimiento escénico ha dado lugar a una proliferación de propuestas escénicas articuladas bajo el objetivo de generar nuevos modelos de espectadores activos.

En el contexto de la escena hispanoamericana, el colectivo teatral mexicano Teatro Ojo ha sido uno de los más destacados en la creación de propuestas escénicas que buscan construir nuevos lugares de participación para todos los integrantes del hecho escénico. La creación, en el año 2007, de *S.R.E. Visitas guiadas*², pieza que analizaremos en el presente artículo, es un excelente ejemplo del trabajo que la compañía desarrollará a lo largo de las siguientes décadas con el objetivo de propiciar un nuevo modelo de espectador que abandone su rol de observante-analista para convertirse en participante del acontecimiento escénico³.

En los primeros apartados de este trabajo, se ofrece un breve acercamiento a la discusión académica que ha abordado de manera teórica la evolución de la figura del espectador en el teatro del siglo XXI y que resulta clave para comprender

² A través del siguiente enlace se puede acceder a su archivo fotográfico: <https://teatroojo.mx/s-r-e-visitas-guiadas>

³ Desde nuestra perspectiva consideramos que el nuevo paradigma de las artes contemporáneas desplaza el acto de recepción teatral de la práctica cognitiva a la corporeizada. Para articular esta propuesta resulta interesante pensar la célebre obra de Susan Sontag (1984), *Contra la interpretación*, que cierra con la siguiente aseveración: “En lugar de una hermenéutica, necesitaríamos una erótica del arte”, que nos hace pensar en una reactivación de los cuerpos en la relación con el arte.

el origen de la propuesta dramática de Teatro Ojo. A continuación, como núcleo constituyente del presente artículo, se analiza la pieza *S.R.E. Visitas Guiadas* (2007) como ejemplo paradigmático de la configuración del modelo de espectador-caminante. Nuestra hipótesis de trabajo sostiene que esta pieza inaugura una «dramaturgia del caminar», en la que el acto de recorrer en comunidad espacios nodales de la geografía urbana se convierte en eje estructurador del hecho teatral⁴. En ella, el espectador no solo recibe información del acontecimiento teatral que observa, sino que se convierte en productor de sentido a través del tránsito corporal por un espacio-palimpsesto, como es el edificio abandonado de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, en el caso de la presente pieza. De este modo, proponemos que este modelo dramático convierte la experiencia espectral en una práctica corporizada que se resiste a la tiranía de la producción analítica de significados y que activa tanto procesos de memoria colectiva como procesos de negociación con lo real —entre los que destacamos la visibilización de realidades liminales o la creación de comunidades afectivas—, a partir de la generación de nuevas relaciones con el espacio y con las personas que lo ocupan.

Nuevos modelos de espectador/a para el teatro del siglo XXI

En las últimas décadas, impulsados por los paradigmas teórico-teatrales surgidos a finales del pasado siglo —especialmente por los nuevos postulados del teatro posdramático (Hans-Thies Lehmann, 2013) y por el nuevo paradigma que resulta del giro performativo de las artes propuesto por Erika Fischer-Lichte (2011)⁵— son muchos los creadores que han buscado generar en sus obras mecanismos de participación para el espectador.

Estos nuevos paradigmas teórico-teatrales han resignificado los elementos que tradicionalmente han conformado *lo teatral*, ensanchando los conceptos de representación, producción y recepción del hecho escénico. En referencia al

⁴ Así como en acto generador de «teatralidad», tal y como se argumentará en las últimas páginas de análisis.

⁵ Aunque las fechas aquí proporcionadas para sendas obras son 2011 y 2013, estas no son las fechas originales de producción de estas sino su traducción al español, debemos señalar para tratar de evitar confusiones que la publicación original de la obra de Lehman data del año 1999, mientras que la de Fischer-Lichte data del 2004.

espectador, este ensanchamiento se traduce en una ampliación de su campo de acción: el espectador abandona la pasividad de la butaca para relacionarse con la escena de modos muy diferentes, pues, como explica Mónica Molanes Rial, estas interacciones pueden estar “basadas en la participación, [la] cooperación, [la] interacción, [la] agencia, [la] inmersión o [la] cocreación” (Molanes Rial, 2021, p.87).

En definitiva, encontramos en las creaciones teatrales del nuevo siglo diferentes fórmulas que buscan fomentar un papel activo del espectador dentro del espectáculo —aspiración vigente desde las vanguardias—. Sin embargo, en muchos casos, estos mecanismos han implicado únicamente una suspensión momentánea del contrato ficcional, sin provocar un cambio real en las relaciones de poder establecidas para el binomio actor-espectador⁶. Esta crítica viene a reforzar la idea que Jacques Rancière plantea en su célebre texto *El espectador emancipado* (2010), pues “al espectador no se le emancipa por el sólo hecho de ponerlo a participar en la obra teatral” (Ortiz, 2022, p.59), sino que es necesaria una modificación real en la distribución de estos roles que desmonten las jerarquías asociadas al uso de la palabra y de la mirada, adelgazando los límites entre creador y espectador y posibilitando la verdadera copresencia y cocreación.

De esta tendencia, se deduce la necesidad de creación de propuestas artísticas que modifiquen los elementos constituyentes del hecho teatral para, como consecuencia, lograr la emancipación del público: “actúa el público, pero no porque se le invite de forma explícita a subir a escena, sino porque la platea donde estaba situado ha pasado a ser parte de un escenario que está continuamente transformándose (Córnao, 2021, p.145)”⁷.

⁶ En referencia a los abusos y reticencias hacia el uso del término «participación» en relación con la figura del espectador, Córnao (2021, p. 152) apunta: “La cualidad «participativa», un término que muchos artistas prefieren evitar para sortear los tópicos con los que está identificado debe considerarse según el modelo en que la obra misma, en tanto que espacio de relaciones, participa de su propia condición pública. Sacada de contexto, la participación se convierte en una figura decorativa, reclamo comercial y estrategia de legitimación ética de un producto que promete ser lo que el público desee. La cuestión no es si participar o no participar —la complejidad del tejido social excluye esta opción de algún modo, todos estamos ya participando— sino en qué estamos participando, qué tipo de fenómeno público y campo de experiencias estamos sosteniendo.”

⁷ En este sentido, las aportaciones de Dubatti, quien afirma que “así como ha cambiado la dinámica del campo teatral, ha cambiado el rol del espectador” (Dubatti, 2019), resultan fundamentales para comprender la evolución del rol del espectador en la escena teatral contemporánea, su noción de convivio permite pensar el teatro como un acontecimiento irrepetible donde actores y espectadores comparten un mismo tiempo y espacio. Esta categoría desplaza el foco de la representación hacia la experiencia relacional, subrayando que el hecho teatral no se agota en la ficción escénica, sino que se constituye en la relación viva entre quienes

El público como eje en la escena mexicana del nuevo siglo

El teatro mexicano del siglo XXI ha sido especialmente fértil en este sentido. A partir de los años 2000, vamos a poder observar cómo, de igual modo que ocurre en el resto de los escenarios occidentales, este cambio de paradigma modifica el campo de producción teatral, pues las nuevas generaciones de artistas comienzan a relacionarse de un modo diferente con los elementos que tradicionalmente han conformado *lo teatral*. Algunos de los rasgos más relevantes que la crítica ha propuesto para caracterizar estos trabajos han sido: La creación de piezas concebidas como acontecimiento y proceso, en lugar de como mimesis y objeto; la concepción de lo teatral como juego, es decir, la potenciación de la dimensión lúdica del hecho teatral; el lugar preminente que ocupa la comunidad en el desarrollo del acto teatral y la nueva relación que se establece para el binomio actor-espectador.

Es justamente este último rasgo el que ocupa la atención del presente artículo, por lo que resulta interesante abordarlo desde las palabras que propone Vázquez Touriño (2020, p.22):

El rasgo definitorio de la dramaturgia mexicana contemporánea no reside en la relación entre texto dramático y realidad social representada, ni entre texto dramático e innovaciones escriturales [...] sino en la relación que la obra dramática establece con el campo de producción teatral en el que surge, más concretamente en la forma en que los lazos entre creadores y espectadores conforman la estructura de la escritura teatral.

Esta cita nos permite observar cómo la reivindicación del rol activo del espectador tiene como consecuencia una reconfiguración del hecho teatral en términos de representación, producción y recepción de lo escénico. En referencia a la modificación de los procesos de producción, el caso mexicano resulta especialmente interesante, pues en la producción dramática de la “generación

actúan y quienes asisten. Así, la emancipación del espectador no depende de su participación puntual en la escena, como advierte Rancière, sino de una redistribución real de los roles que adelgace las jerarquías tradicionales y abra la posibilidad de la cocreación. De este modo, el convivio dubattiano se convierte en un marco teórico nodal que complementa las precedentes citas de Rancière y Córnao: la emancipación del público no se logra únicamente al invitarlo a intervenir, sino al transformar la estructura misma del acontecimiento teatral, reconociendo al espectador como agente activo en la construcción del sentido y en la configuración de un espacio escénico continuamente mutable.

Fonca”⁸ puede observarse cómo la metamorfosis del rol del espectador no solo comporta una modificación en los procesos de autoría⁹, sino que su consideración en la obra teatral resulta condición indispensable para que la pieza pueda acceder al circuito de distribución, pues “todo proyecto que aspire a ser financiado por el Fonca está obligado a especificar sus expectativas acerca del público que presenciara la puesta en escena” (Vázquez Touriño, 2020, p.30).

De esta manera, la reformulación del papel del espectador implica también un cambio en los sistemas de producción de capital simbólico y de consagración de una obra en la categoría de arte. Así, Vázquez Touriño (2020, p.30) cuestiona el modelo de Bourdieu al plantear al público como elemento integrante del proceso de creación de la obra de arte¹⁰, en el sentido en el que “incluso en un sistema de producción como el del Fonca, que exige obtener en primera instancia la consagración de los pares” la elección de un público implícito se convierte “un requisito necesario para acceder a la financiación” (Vázquez Touriño, 2020, p.30).

En este contexto, junto a creadores como Humberto Robles, Shaday Larios, Teatro línea de sombra, Lagartijas tiradas al sol, Colectivo campo de ruinas, Teatro para el fin del mundo o La comuna, cuyas obras pueden ser tomadas como ejemplificadoras de un nuevo modo de articular los elementos que conforman el acto teatral y de relacionarse con los modos de representación, producción y recepción de lo escénico, destacan las creaciones del colectivo Teatro Ojo — conformado por Héctor Bourges, Karla Rodríguez, Laura Furlan, Patricio Villarreal, Fernanda Villegas y Alonso Arrieta— quienes, desde sus inicios en el año 2002, han trabajado por crear un teatro que diluya las fronteras del binomio actor-espectador, ofreciendo un espacio de intercambio entre todos los participantes del hecho teatral.

⁸ Seguimos la denominación que Vázquez Touriño establece en *Insignificantes en diálogo con el público: el teatro de la generación Fonca*, 2020.

⁹ También Helbo reflexiona acerca de este cambio en los procesos de autoría que, ahora, incluyen al espectador. Véase André Helbo, 2021, p. 11-22.

¹⁰ Debemos recordar, en este sentido, las características de procesualidad, efimeridad y autorreferencialidad que caracterizan a las artes escénicas tras el giro performativo.

El modelo de espectador/a-caminante en las creaciones de Teatro Ojo

Como señalábamos en las líneas iniciales del presente artículo, en este trabajo me centraré en el análisis de la obra *S.R.E. Visitas Guiadas* (2007) con el objetivo de profundizar en cómo el trabajo que Teatro Ojo lleva desarrollando desde hace dos décadas propone un nuevo modelo de escena que se crea tomando como centro el cuerpo del espectador. No obstante, es necesario señalar que en la trayectoria del colectivo existen otras tres propuestas escénicas: *Pasajes* (2010)¹¹, *Canto de palomas (imagen ciega)*¹²(2016) y *Latente*¹³(2023), llevadas a cabo en diferentes ciudades y en diferentes etapas artísticas de la compañía, en las que la acción de caminar se presenta como núcleo estructurador del desarrollo de la pieza escénica.

Si bien en las cuatro obras mencionadas el modelo espectral que Teatro Ojo propone es el del espectador-caminante, los modos en los que el espectador se ha integrado en las creaciones escénicas del colectivo han sido muy diversos, constituyéndose como el verdadero eje central de sus trabajos, pues la creación teatral aparece enraizada a la comunidad a la que el colectivo pertenece, de modo que sus piezas funcionan en ocasiones como mecanismos para el desarrollo del tejido social, desde el favorecimiento de la autonomía del espectador. Así, fue la reacción ciudadana al fraude electoral del año 2006 lo que los llevo a cuestionar sus modos de trabajo en el teatro, llevándolos a replantearse todos los elementos integrantes del mismo:

¹¹ *Pasajes* se llevó a cabo el año 2010 en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Basado en la obra homónima de Benjamin Walter, el colectivo proponía un recorrido urbano a partir de un mapa, para que los espectadores-transeúntes recorrieran diferentes «topos» urbanos vinculándose afectivamente a ellos. Algunos registros están disponibles en: <https://teatroojo.mx/pasajes>

¹² Con *Canto de palomas (imagen ciega)*, llevada a cabo en el año 2016 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, la compañía proponía recorrer un edificio en ruinas que antaño fue un antiguo cine art déco en medio del Centro Histórico de Guadalajara y que ahora sirve como refugio a las palomas. Véase: <https://teatroojo.mx/canto-de-palomas>

¹³ *Latente* se llevó a cabo en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en su edición de 2023. Previamente, en la edición de 2020 del mismo festival, el colectivo había participado con un proyecto audiovisual con el mismo título en el que criticaba el régimen necropolítico occidental que da muerte sistemática a las personas migrantes, tomando como detonante la muerte de Mame Mbayé. Tras esta exploración audiovisual, el colectivo retoma el proyecto y lo lleva a las calles de la ciudad en la edición de 2023, invitando a los viandantes a unirse a la procesión encabezada por un altavoz-latido, a partir de la pregunta: “¿Podrías oír mi corazón y decirme cómo suena?”. Véase: https://www.eldiario.es/cultura/teatro/latido-mame-mbaye-resuena-calle_129_10658819.html

el año 2006, tras un fraude electoral se dio el gran plantón del Paseo de la Reforma, la avenida más importante de Ciudad de México. Y eso, [...] abrió otras economías de uso del espacio, otras economías de uso del tiempo. Creo que eso, junto con las discusiones que trajo ese momento político de protesta, fue un primer golpe a la lógica con la que veníamos trabajando teatralmente, ya que teníamos muchas inquietudes y dudas sobre aquellas herramientas con las que solíamos representar en nuestras obras. Entre ellas, por ejemplo, los papeles que jugaban el actor y el espectador, la lógica misma de la dirección, de la dramaturgia, se fueron dislocando, deformando, borrando, y eso nos llevó, en principio, a salirnos de los edificios teatrales para intentar encontrar respuestas a nuestras inquietudes, por medio de intervenciones en edificios públicos, que es el caso del proyecto S.R.E. Visitas guiadas (2007)(Ponce; Teatro Ojo, 2019, p.149).

Siguiendo las palabras del colectivo respecto a su trayectoria, podemos observar cómo tras el estreno de *Salomé o del pretérito imperfecto* (2003) la compañía inicia una exploración de la teatralidad fuera de los parámetros establecidos convencionalmente para lo teatral, cuestionando así la noción de representación y los binomios vinculados a ella: actor-espectador, teatro-espacio público, texto-oralidad.... De esta manera, si bien en este artículo proponemos *S.R.E Visitas guiadas* como producción que explora estas relaciones a partir de la creación de un dispositivo relacional en el espacio público, la compañía ha llevado a cabo diferentes enfoques para explorar estas cuestiones. Encontramos así otras producciones posteriores como *Noj?* (2008), *Atlas electores* (2012) o *Deux ex machina* (2018) que usarán el espacio del escenario teatral como lugar de encuentro ciudadano, generando dispositivos que, a partir de la incorporación del público al espacio escénico, permiten el cuestionamiento de la realidad política más inmediata; así como otras creaciones como *Ponte en mi pellejo* (2013) en las que se hará uso del disfraz o la máscara en el espacio público para cuestionar la teatralidad del discurso político.

Podemos hablar, entonces, de una trayectoria dramática marcada por la creación de piezas radicalmente performativas, que tienen como centro el público en tanto agentes completamente activo y creador, y también de piezas profundamente relacionales, pues, el acto creativo se produce desde el “convivio” (Dubatti, 2003), es decir, desde la interacción de la comunidad que el propio acto genera. En palabras de Vázquez Touriño (2020, p.57): “Es la estética del convivio y la copresencia la que corresponde a un teatro que pone en su centro a la

comunidad de la que surge”, así como la relación de esta comunidad con su entorno.

Como ya adelantábamos en los párrafos anteriores, la propuesta espectral que Teatro Ojo desarrolla en las creaciones mencionadas es la del espectador-caminante, una figura que hunde sus raíces en diferentes movimientos de vanguardias que propusieron el acto de andar en el espacio urbano como práctica estética. Desde los dadaístas quienes “lo practicaban como una forma de anti-arte” (Aguilar Ramírez, 2010, p.183), los surrealistas que lo practicaban “como deambulación, una forma de escritura automática en el espacio real capaz de revelar las zonas inconscientes y las partes oscuras de la ciudad” (Aguilar Ramírez, 2010, p.183) y los situacionistas quienes se aproximaban a este acto “en forma de deriva, una actividad lúdica colectiva [...] que también se propone investigar, apoyándose en el concepto de psicogeografía, los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos” (Aguilar Ramírez, 2010, p.183).

Así, al referirnos tanto a *S.R.E. Visitas Guiadas* como al resto de propuestas mencionadas afirmaremos que, en ellas, el acto de caminar se configura como una propuesta estética que invita al espectador a poner su cuerpo en movimiento con el objetivo de alcanzar un estado de percepción alterada que le permita, desde su entorno cotidiano, percibir estímulos ajenos a su cotidianidad.

Hablaremos entonces de *caminatas performativas* en las que el público recorre, en grupo¹⁴, lugares fundamentales de los núcleos urbanos que conforman la Ciudad de México –en el caso de las dos primeras propuestas–, Guadalajara –con *Canto de Palomas*– y Cádiz –con *Latente*–; orientando su mirada de un modo diferente al de la mirada cotidiana, un acto que remodela el imaginario asociado a la ciudad presente, pasada y futura; y de este modo actúa como agente dinamizador de la memoria cultural¹⁵ de los espectadores.

¹⁴ El hecho de que la caminata se produzca en grupo resulta fundamental, ya que el caminante que encontramos en estas acciones performativas se aleja mucho del *flâneur*, entendido como individuo solitario con una sensibilidad superior a la del resto que pasea por la ciudad, sino que la importancia de la acción performativa trasciende la experiencia individual para pasar a ser una experiencia comunitaria que genera una vinculación afectiva tanto con el entorno como entre los participantes.

¹⁵ Tomamos el término de Erll (2012), para hablar de los procesos sociales de reconfiguración de la memoria.

S.R.E. Visitas guiadas (2007): arqueología y performatividad de la memoria nacional de México

Como adelantábamos en el apartado precedente, la pieza *S.R.E. Visitas Guiadas* (2007) constituye un punto de inflexión dentro de la trayectoria de Teatro Ojo, pues se trata del primer dispositivo de la compañía que se articula tomando como eje la intervención de un espacio urbano a partir del acto deambulatorio de los participantes que se integran en él. De este modo, el análisis de esta pieza nos permitirá abordar el primer ejemplo de articulación del modelo de espectador-caminante, así como las reflexiones sobre el trabajo con la memoria, el archivo y la comunidad que se derivan de su constitución como modelo espectral.

S.R.E. Visitas Guiadas (2007) se llevó a cabo en el edificio donde anteriormente estuvo ubicada la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. Así, la propuesta escénica partió de la consigna de intervenir escénicamente un espacio de carácter gubernamental, abandonado hace apenas un año, antes de que se reconvirtiera en Centro Cultural de la UNAM. El público, por tanto, fue convocado por los artistas a recorrer el interior de un espacio estatal que, a su vez, había sido transitado en la cotidianidad de miles de trabajadores y que en ese momento se encontraba abandonado.

Esta condición de abandono nos permite referirnos a él como un espacio en ruinas, en el que se condensan una serie de significados adquiridos en las diferentes etapas históricas que lo atraviesan. De este modo, el espectador observa, lee, el espacio en el que se le convoca y con el que interactúa como un palimpsesto, es decir, como una superficie sobre la que se inscriben, unas sobre otras, diferentes capas de significado.

Así, el dispositivo escénico se funda sobre el propósito de llevar a cabo un proyecto de arqueología de la memoria¹⁶ en el que cada espectador es convocado

¹⁶ Tomamos el término que Michel Foucault emplea en *La arqueología del saber* (1969[2008]), obra en la que define el archivo como sistema que define las condiciones de posibilidad de los discursos, es decir, aquello que permite que ciertos saberes y recuerdos sean posibles y otros no. En este sentido, la arqueología de la memoria se ocuparía de investigar esos archivos y las estructuras de poder y conocimiento que los sustentan. Precisamente, es este proceso "arqueológico" el que cada espectador emprende en su tránsito por el edificio estatal en ruinas. A través de los hallazgos que el caminante le otorgue, podrá examinar qué

a partir de cuatro recorridos a transitar este edificio cuya materialidad condensa las sucesivas etapas de la historia nacional que lo atraviesan.

En esta interpretación del espacio como palimpsesto, encontraríamos, en primer lugar, la lectura del edificio como emblema del «milagro mexicano», pues su construcción, en 1966, se enmarcó dentro del proyecto de desarrollo modernizador de la nación impulsado por el PRI, en el que la arquitectura urbana desempeñó un papel fundamental, dando lugar a una serie de obras arquitectónicas de gran envergadura que, además de responder a las necesidades funcionales de una nación en transformación, se convirtieron en símbolos del progreso y alcanzaron el estatus de «monumentos»¹⁷.

En una segunda capa, encontraríamos los significados asociados a la ubicación del edificio, pues la antigua Secretaría de Relaciones Exteriores de México se sitúa en la emblemática plaza de las tres culturas, un lugar que condensa relatos e imágenes de violencia histórica¹⁸, pues allí se produjo tanto la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, en la que cuatrocientos de estudiantes fueron asesinados por el ejército, como la perpetrada por los soldados de Cortés el 13 de agosto de 1521¹⁹—. Junto a este entrecruce de violencias históricas, la visión de la Unidad Habitacional desde el edificio también recuerda los daños estructurales que el terremoto de 1985 generó en las edificaciones del centro histórico y la consecuente crisis del sistema político que comportó para el régimen priista, cuya imagen ya se había visto profundamente dañada tras los sucesos de 1968.

Así, el estatuto de «monumento» otorgado al edificio tras su erección como

narrativas han construido el relato de la nación, así como cuáles están construyendo su presente y qué posibilidades se encuentran para imaginar un futuro. Así, es desde esta noción de archivo desde la que se lleva a cabo un ejercicio activo de intervención de este que amplía las condiciones de posibilidad del pasado, el presente y el futuro.

¹⁷ Tal es el caso de la Torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores, diseñada por los arquitectos Rafael Mijares y Pedro Ramírez Vázquez, así como de otros proyectos emblemáticos como el Estadio Azteca, el Museo Nacional de Antropología e Historia, la Nueva Basílica de Guadalupe o el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, todos ellos representativos del espíritu modernizador y de la identidad nacional promovida en aquel periodo.

¹⁸ Véase: Eugenia Allier Montaño. 2018, p. 215-238.

¹⁹ Sobre el cruce de estas matanzas y sus imaginarios asociados en el teatro del siglo XX ha trabajado Sanchís en: Víctor Sanchís Amat. 2015, p. 107-120.

emblema arquitectónico de la modernidad del Estado-nación, queda deconstruido mediante el tránsito corporal de los espectadores por este, quienes añaden a la lectura de este espacio los episodios de violencia y negligencia estatal que evidencian el fracaso del proyecto de nación moderna.

Desde esta perspectiva, el edificio opera como un “monumento-ruina” (2008, p.187), en el sentido propuesto por Ileana Diéguez, donde la acumulación de desechos y restos materiales: “sobre un lugar en ruinas se exhiben los amontonamientos de desechos, cual trabajo de arqueólogos” (Diéguez, 2008, p.187) revela su “temporalidad acumulativa”. El recorrido se convierte así en un ejercicio de arqueología simbólica construido a partir del desplazamiento simultáneo tanto en el espacio como en los tiempos del edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores y, por extensión, por la historia material de la nación.

Podemos hablar entonces de un desplazamiento bidimensional –en el tiempo y en el espacio– que se lleva a cabo durante el ejercicio deambulatorio y que hará confluir la Historia de la nación y la historia de cada uno de los participantes propiciando que cada uno de ellos lleve a cabo un ejercicio de rememoración que, tal y como propone Molanes Rial, reactualiza la dimensión de la historia-trauma nacional, insertándola activamente en la configuración del presente:

en el campo de la experimentación artística sobre las memorias traumáticas, las performances pueden operar como “actos de transferencia”, ya que al mismo tiempo que hacen visible el trauma y su experiencia, tienen la capacidad de darle un nuevo significado en el tiempo presente. En este sentido, podría decirse que la performance tiene la capacidad de resituar el trauma en la esfera pública, haciendo al espectador parte del drama nacional colectivo (Molanes Rial, 2021, p.91).

Siguiendo la propuesta de Molanes Rial, observamos como el espectador se muestra como un agente productor de significados, que no solo interpreta, sino que integra en su experiencia la información presente en el espacio público. De esta manera, a la dimensión espacial y temporal, se le suma una tercera dimensión, la simbólica, pues el entrecruce entre memoria individual y colectiva que se va construyendo en el desarrollo de la caminata escénica genera un espacio de intercambio muy similar al que Paul Ricoeur invoca en *La memoria, la historia, el olvido*:

¿No existe, entre los dos polos de la memoria individual y de la memoria colectiva, un plano intermedio de referencia en el que se realizan concretamente los intercambios entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos? (Ricœur, 2003, p.170).

De este modo, el dispositivo generado por la compañía, al ser activado mediante el ejercicio deambulatorio de cada uno de los participantes, se instituye como un “plano intermedio de referencia” (Ricoeur, 2003, p.170) en el que cada espectador actúa como agente dinamizador de la memoria cultural de la nación.

Así, el recorrido trasciende “la lógica del documento o del monumento” (Diéguez, 2008, p.187) yendo “más allá del archivo museístico y de las conmemoraciones” (Diéguez, 2008, p. 187), pues, tomando como punto de partida estos significados históricos que condensa el edificio como «monumento-ruina», los caminantes van a atravesar las distintas estancias de la antigua Secretaría de Estado a través de los cuatro recorridos diseñados por los miembros de la compañía, y van a ir encontrándose con diferentes objetos que han sido tanto almacenados de manera sistemática como olvidados de forma casual, en este espacio, revelando así dos modos de construir la historia y «lo real».

En el inventario que la compañía hace del proyecto en su propia página web se da cuenta de la presencia de documentos pertenecientes tanto al ámbito de lo privado: “una película pornográfica hallada en un casillero, [...] un cuaderno de ejercicios de inglés en el que algún trabajador de intendencia”, como de lo público:

un balazo en una ventana, un documento de extradición triturado aparentemente confidencial de un afamado narcotraficante, [...] la confesión grabada en una vieja cinta de audio de un contrarrevolucionario sandinista arrepentido de haber colaborado con la CIA, seguida de una conferencia de un ex embajador de EUA en México (S.R.E. Visitas Guiadas).

Por su parte, Rodolfo Obregón, investigador teatral y participante de los recorridos, también inventaría el archivo «hallado» por los y las caminantes y destaca “la amplia variedad de documentos y objetos documentales, vestigios y deshechos «descubiertos» por los artistas durante el proceso de investigación” (Obregón, 2024, p.124), señalando elementos como

un casete con el testimonio de un contrarrevolucionario nicaragüense,

revistas de sociedad donde aparecen los ricos herederos de los políticos priistas, tarjetas que dan cuenta de una reunión sobre el tráfico de opio, el video con las declaraciones del expresidente Díaz Ordaz respecto a los acontecimientos del 2 de octubre (Obregón, 2024, p. 124).

Todos ellos documentos cuya lectura en conjunto configura una historia material de la nación y permite comprender el proceso de degradación del sistema político nacional, generando un diálogo con las problemáticas que conforman el presente de los participantes: narcotráfico, violencia contra las mujeres, violencia estatal, corrupción, etc.

Si observamos estos inventarios, así como el modo de relación con los objetos presentes en ellos, el juego con el archivo y el documento resulta muy interesante porque bajo la arquitectura de un edificio creado para producir oficialidad, encontramos restos de la vida privada de las personas que lo transitaron. Así, frente a la producción sistemática de archivo oficial de la nación que se deduce de la función estatal del edificio, los objetos privados que llegaron a él de manera casual se legitiman también como parte de la historia nacional en este nuevo archivo que cada uno de los espectadores genera a través de su mirada al espacio que transita. La caminata performativa se convierte en un proceso de reactivación del archivo, donde cada objeto encontrado adquiere valor no por la manera en la que fue archivado sino por la mirada que lo reinscribe en este nuevo archivo performativo²⁰ que genera el dispositivo deambulatorio.

La percepción que experimenta el espectador es, en este caso, cercana a las de las propuestas propias del *ready made*, pues es el propio ejercicio deambulatorio el que genera un espacio de conocimiento y el objeto encontrado, sin importar cual sea su naturaleza –oficial o privada–, el que detona el acto interpretativo:

PV: [...] las visitas guiadas al antiguo edificio del Ministerio de Relaciones Exteriores en la Ciudad de México, que es un trabajo de 2007, [...] tenía ese mismo propósito: rearticular residuos desde otras posibilidades narrativas, desde otras formas de afectarnos. Contar historias a partir de

²⁰ Entendemos performatividad según la plantea Diana Taylor en *El archivo y el repertorio* (2015) donde argumenta que, además de los archivos escritos y materiales, existe un repertorio de memoria encarnada que vive en los cuerpos, los gestos y las prácticas culturales de las personas. Cuando hablamos, entonces, de un «archivo performativo» nos referimos no solo a una práctica de sistematización pasiva del pasado, sino una forma activa y corporal de recordar y resignificar, en la cual el acto mismo de recordar se convierte en una manera de experimentar y preservar la memoria.

retazos, articular o empatar un cierto estado de ánimo en ese momento en México a partir de una ruina moderna de objetos residuales, abandonados, etcétera. Y que la forma de montarlos, de articularlos a través de caminatas y de ordenarlos y desordenarlos en el momento en que la caminata de cada uno de los espectadores, que hacía un recorrido distinto, le iba dando uno u otro sentido. [...] de acuerdo con el punto en el que aparecían en estas caminatas, se armaba la línea narrativa de cada uno de los visitantes del edificio que era un edificio emblemático en la arquitectura, en la historia de México. Pues así se iba dando una u otra forma de montaje (Ponce; Teatro Ojo, 2019, p.160).

En este sentido, la dualidad complementaria de los conceptos «archivo» y «repertorio» que plantea Taylor adquieren, en el desarrollo del dispositivo, plena vigencia pues es la acción de los espectadores-caminantes sobre los materiales de archivo presentes en el edificio de Relaciones Exteriores lo que constituye la generación y la inscripción de nuevas formas de producción de sentido:

El archivo existe [...] en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio. El repertorio requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al estar aquí y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido (Taylor, 2015, p.17).

Así, la propuesta de Teatro Ojo convierte el recorrido por la «ruina monumento» de la S.R.E. en una experiencia estética y hermenéutica, pues la tridimensionalidad del tránsito —físico, temporal y simbólico— efectuado por los participantes implica un ejercicio simultáneo de lectura del palimpsesto urbano y de interpretación y producción de significado que desemboca en una reconfiguración personal de la historia oficial de la nación.

Precisamente, es en ese entrecruce entre acto individual e incidencia colectiva, entre cuerpo físico y memoria cultural, en el que sustenta el modelo de espectador-caminante, figura únicamente posible en el seno de un modelo teatral que no se relaciona con «lo real» desde el paradigma de la representación, sino que lo moldea y lo reconstruye activamente a través de la teatralidad intrínseca en la mirada del espectador.

Hacia una «dramaturgia del caminar»: la caminata urbana como dispositivo de conocimiento corporizado

S.R.E. Visitas Guiadas inaugura en la obra de Teatro Ojo una dramaturgia del caminar que cuestiona dos nociones nucleares del hecho teatral entendido este bajo los supuestos del paradigma decimonónico²¹: la noción de «teatralidad» y la de «representación».

Con respecto a la noción de «teatralidad», la configuración del modelo del espectador-caminante conlleva de manera implícita una expansión de esta noción, que deja de ser entendida como propiedad exclusiva del teatro para pasar a ser constatada no sólo en otras formas artísticas, sino también en lo cotidiano. Así, tal y como lo plantea Féral²², la teatralidad “no es una cualidad (en el sentido kantiano) que pertenezca al objeto, al cuerpo, a un espacio o a un sujeto” (2001, p.43) sino un “proceso” (2001, p.43), una “operación cognitiva”²³ (2001, p.96), un “acto performativo del que mira o del que hace” (2001, p.96).

Siguiendo a Féral, podemos entender la teatralidad como un proceso de semiotización del espacio que se lleva a cabo desde la mirada del espectador, es decir, no como una propiedad fija de lo representado, sino como un acontecimiento emergente que depende del vínculo observado-observador. Así, si partimos de la perspectiva propuesta por la autora para examinar el dispositivo de *S.R.E. Visitas Guiadas*, podemos observar cómo la figura del espectador-caminante, al transitar el dispositivo, se inscribe en una doble

²¹ Paradigma que, como explicábamos en el apartado introductorio tanto Lehmann como Fischer-Lichte ponen en cuestión.

²² “La teatralidad así percibida sería no solamente la aparición de un quiebre en el espacio, de una división en lo real para que pueda surgir una alteridad, sino la constitución misma de este espacio diseñada por la mirada del espectador. Una mirada que lejos de ser pasiva, constituye la condición de emergencia de la teatralidad. [...]La teatralidad consiste tanto en situar la cosa o lo otro allí donde la teatralidad puede ingresar en ese espacio otro, por el efecto de encuadre donde se le inscribe al que, o lo que, se mira (cf. tercer ejemplo), como en transformar el suceso en signos (un simple hecho cotidiano se transforma así en espectáculo -cf. nuestro segundo ejemplo-). Más que como una propiedad, la teatralidad aparece entonces en esta fase de nuestra reflexión como un processus que señala los sujetos en proceso: observado-observador” (Féral, 2001, p.95).

²³ La teatralidad aparece entonces en su punto de partida como una operación cognitiva, incluso fantasmática. Ella es un acto performativo del que mira o del que hace. Crea un espacio virtual del otro ese espacio transicional del cual hablaba Winnicott; ese umbral (limen) del que hablaba Thurner; ese encuadre del que hablaba Goffman que permite al sujeto que hace, como al que mira, el pasaje del aquí a otra parte. (Féral, 2001, p.96).

condición de observado y observante: La implicación corporal y cognitiva del caminante no solo activa la teatralidad del entorno —conformado por el resto de participantes y por el edificio-monumento—, sino que lo inscribe a sí mismo en ese espacio de lo espectacular. Se produce, así, un cruce simultáneo de roles en el que, como apunta Córnao (2021, p.147), “las categorías pasivo-activo se confunden”, modificando la manera de entender la escena, que en estos dispositivos “se afirma como un híbrido de espacio de actuación y exhibición artística, de lugar para mirar y ser mirado, para actuar y pensar, percibir y reaccionar, hacer y dejar hacer”.

En referencia a la noción de «representación», podemos afirmar que el modelo de espectador-caminante clausura por completo la noción de «representación» a través de varios ejes. En primer lugar, la existencia de este modelo implica la eliminación del binomio actor-espectador: todos se convierten en participantes del recorrido y, por tanto, sus acciones tienen la misma importancia en la creación del acto compartido. Asimismo, en el eje espacial, esta ruptura desplaza la creación escénica hacia un territorio «otro» que puede tener lugar fuera de las paredes del recinto teatral. Al tratarse de dispositivos de itinerancia, el espectador ya no asiste a una ficción desde su butaca, sino que participa activamente en un dispositivo que le exige implicación sensorial, emocional y cognitiva: “Esto modifica la manera de entender la dimensión expositiva, que se afirma como un híbrido de espacio de actuación y exhibición artística, de lugar para mirar y ser mirado, para actuar y pensar, percibir y reaccionar, hacer y dejar hacer” (Córnao, 2021, p.147).

De esta manera, ya no es la percepción visual la que rige el acto escénico y la que determina el acto hermenéutico, sino que, al transitar físicamente el dispositivo, «ser espectador» pasa a convertirse en una práctica corporizada, en una práctica política que se resiste a la tiranía de la producción analítica de significados. En este sentido, la caminata urbana como experiencia estética, pero también como arte cívica²⁴, ambos planteamientos herencia de las vanguardias

²⁴ Francesco Carreri (2014) propone el acto de caminar como un instrumento que reconstruye una cartografía de transformación, un mapa que reconoce las «amnesias humanas» aquellos espacios y personas que tenemos naturalizadas e invisibilizadas y nos recuerda que tenemos un cuerpo con el cual tomamos una posición y posesión en el espacio y con el que podemos modificar el entorno que habitamos.

urbanas —de la deriva situacionista a la deambulaci3n surrealista—, funcionan como una metodologí3a perceptiva, es decir, como un desplazamiento que produce conocimiento corporeizado o encuerpado²⁵:

El caminar es un pensar/ser en movimiento, una pedagogí3a y una formaci3n (peripatérico). Caminar es uno de esos actos que forman, en vez de resultar en, pensamiento. [...] El acto de caminar produce su propia forma de sentir-pensar y un des-pensar, negociando un aplomo y una vulnerabilidad, un movimiento junto a una incertidumbre. Exige atenci3n al terreno, al tiempo, al clima, a las condiciones en y del suelo bajo nuestros pies, a los límites de nuestros cuerpos físicos, a nuestro equilibrio y miedo a caerse, a las políticas de acceso y características de una localizaci3n específica, a la direcci3n de nuestro movimiento, distancia y visibilidad reducida. Obstáculos que tienen que ser enfrentados, negociados y resueltos. Decisiones que deben ser tomadas (Taylor, 2021, p.80).

En este sentido, el acto de caminar por el espacio público se convierte en un acto estético, pero sobre todo en un arte cívico y relacional que sitúa en el centro el estatus cívico-político del espectador y genera un espacio común que, protegido por la ficci3n y acompañado por los otros, permite ensayar nuevos espacios ciudadanos en comunidad.

Conclusi3n

En conclusi3n, el análisis de *S.R.E. Visitas Guiadas* (2007) nos ha permitido observar cómo Teatro Ojo toma como punto central de sus dispositivos escénicos el cuerpo del espectador. Así, la construcci3n artística, inserta en el espacio público, es atravesada por los participantes que experimentan un proceso bidireccional como observantes y observados; receptores y productores de sentido... dinamitando así el binomio actor-espectador que se efectúa más allá de una suspensi3n momentánea del contrato ficcional y que, por tanto, genera un cambio real en las relaciones de poder establecidas para este binomio, creando una serie de dispositivos que diluyen las fronteras de esta dualidad y ofreciendo un espacio de intercambio entre todos los participantes.

De este modo, si entendemos el hecho teatral como mecanismo de

²⁵ Hablar de conocimiento encuerpado significa, como explica Taylor (2015) asumir que el cuerpo como herramienta epistemológica que contiene el repertorio, la memoria pasada y presente, una historia que está en flujo, que no es objeto y se mueve dentro del cuerpo.

distribución de cuerpos, visibilidad y turnos de palabra, podemos hablar de una dramaturgia del caminar que activa, mediante este proceso bidireccional, procesos de memoria colectiva y que puede sintetizarse en: rememoración –de la historia del territorio y de la historia personal–, visibilización de realidades liminales y creación de comunidades afectivas, a partir de la generación de nuevas relaciones con el espacio y las personas que lo ocupan.

Referencias

AGUILAR RAMÍREZ, María Guadalupe. *El arte participativo*: la participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público. Tesis (Doctorado) – Universitat Politècnica de València, 2010.

CARRERI, Francesco. *Walkscapes*: El andar como práctica estética. Ciudad de México: Editorial GG, 2014.

CORNAGO, Óscar. Reensamblar el teatro: el público en la escena expandida. In: ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (Org.). *Fuera del escenario*: teatralidades alternativas en la España actual. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021, p. 135–154.

DIÉGUEZ, Ileana. Escenarios y teatralidades de la memoria. *Revista Teatro/CELCIT*, núm. 35–36, 2008.

DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral*: teoría y práctica del teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003.

DUBATTI, Jorge. *Estallar el concepto de espectador*. YouTube, Cátedra Ingmar Bergman UNAM, 4 abr. 2019. Disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=>. Acceso en: 17 febr. 2025.

ERLL, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires. Editorial Nueva Generación, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.

HELBO, André. Las metamorfosis del espectador y la competencia espectacular. *Tropelías*: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, n.35, p. 9–22, 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.



MOLANES RIAL, Mónica. La participación del espectador en YO SOY. Homenaje a las mujeres rapadas, de Art al Quadrat. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 35, p. 86–92, 2021.

OBREGÓN, Rodolfo. *Mirar y reconocer*. Prácticas documentales en la escena mexicana. Ciudad de México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2024.

ORTIZ, Rubén. *Teatro sobre el cuerpo armado: acerca del espectador en la escena contemporánea y otras emergencias*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2022.

PONCE, Gabriela; TEATRO OJO. *Teatro Ojo: Teatralidades desplazadas y otros escenarios para escuchar*. Post(s), v. 5, núm. 1, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

SONTAG, Susan. *En Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

TAYLOR, Diana. *¡Presente! la política de la presencia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.

TEATRO OJO. *S.R.E. Visitas Guiadas*. Web Teatro Ojo. Disponible en: <https://teatroojo.mx/s-r-e-visitas-guiadas>. Acceso en: 17 febr. 2025.

TEATRO OJO. *Pasajes*. Web Teatro Ojo. Disponible en: <https://teatroojo.mx/pasajes>. Acceso en: 17 febr. 2025.

VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel. *Insignificantes en diálogo con el público: el teatro de la generación Fonca*. Madrid: Editorial Verbum, 2020.

Recibido el: 17/02/2026
Aprobado el: 01/08/2026