PERFORMATIVIDADES DEL NO-ACTOR

Belén Tortosa
Mónica Rial Molanes
(Eds.)



Dykinson, S.L.

PERFORMATIVIDADES DEL NO-ACTOR

Belén Tortosa Pujante
Mónica Rial Molanes
(Editoras)

PERFORMATIVIDADES DEL NO-ACTOR

Belén Tortosa Pujante
Mónica Rial Molanes
(Editoras)

Dykinson, S.L.

NO está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase *www.dykinson.com/quienes_somos*

Libro publicado en el marco del proyecto I+D+I PERFORMA 3: "Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea" (PID2023-149349NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y de "Metamorfosis del espectador en el teatro español actual (PID2019-104402RB-100)" -Performa2-, financiado por el MICINN.

©Copyright by los autores
© Diseño de cubierta: Imagen cedida por cortesía de El Canto de la Cabra: "Tierra pisada, por donde se anda, camino".
© David Ruiz
Madrid, 2026

Editorial DYKINSON, S.L.
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869
e-mail: info@dykinson.com
http://www.dykinson.es
http://www.dykinson.com

ISBN: 979-13-7047-520-8
Depósito Legal: M-21588-2026
DOI: https://doi.org/10.14679/5081
ISBN electrónico: 979-13-7006-216-3

Preimpresión:
New Garamond Diseño y Maquetación, S.L.

Índice

INTRODUCCIÓN. El no-actor: descentramientos de la presencia escénica 11

Belén Tortosa Pujante y Mónica Rial Molanes

Dramaturgias del yo y modos de desactorización

CAPÍTULO I. La tensión autoficcional en la construcción del personaje escénico: los no-actores de *Los amigos*, de Vivi Tellas..... 23

Mario de la Torre-Espinosa

CAPÍTULO II. La actriz no está presente: *desactorización* y performatividad en la escena española..... 41

Ana Sánchez Acevedo

CAPÍTULO III. La caída de la máscara. Ecos bergmanianos en la poética teatral de Angélica Liddell 63

Agustín Pérez Baanante

NO - CAPÍTULO I. «Ni siquiera soy el actor solo soy sus gestos». Cartografías del no-actor 87

María José Sánchez Montes y Sara Molina Doblas

Memoria, archivo y cuerpos en escena

CAPÍTULO IV. Los actores de la memoria ante los viejos y los nuevos materialismos 109

Óscar Cornago

CAPÍTULO V. Silencio y corporeidad del vacío: el trabajo memorístico del no-actor en el teatro de Patricia Artés Ibáñez y Cristian Flores Rebolledo 133

Julie Martz

CAPÍTULO VI. De la capacidad del yo no-actor como herramienta para un nosotras 149

Alexia Sayago

NO - CAPÍTULO II. «Diálogo de sordos n°11: Nada es lo que (A)parece !» 165

Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante

Políticas, identidades y resistencias escénicas

CAPÍTULO VII. Rituales performativos en las democracias occidentales y sus derivas: el no actor a escena 177

José Manuel Querol Sanz

CAPÍTULO VIII. La figura del no-actor en *Antígona en la Amazonía* de Milo Rau y el Movimiento de Trabajadores Rurales Sin-Tierra 193

Gonzalo Toledo Albornoz

CAPÍTULO IX. Mostrando monstruos: una reflexión interdisciplinaria sobre el trabajo actoral de usuarios con diagnóstico mental grave en la obra *El retablo de los monstruos*, de «La Nostra Veu» 213

Ana Alma García

CAPÍTULO X. Manual de sexo gay para no-actores. Maricas malas e intimidades posdigitales en el teatro de Lluís Garau 227

Miguel Alcalde Silveira

Cuerpos posthumanos y performatividades digitales

CAPÍTULO XI. Piel de silicio: metamorfosis del actor en el teatro contemporáneo 247

María Ángeles Grande Rosales

CAPÍTULO XII. *Cristo está en Tinder* y Rodrigo García en la era posdigital 269

Beatrice Bottin

CAPÍTULO XIII. *Cielos*, de Wajdi Mouawad: desencriptar un rizoma de vidas invisibles 285

Laura Ventura

CAPÍTULO XIV. Improvisación, creación y presencia en Marce·lí Antúnez y Random International: el *continuum* entre lo humano y lo digital 299

Sonia García Muñoz

INTRODUCCIÓN

El no-actor: descentramientos de la presencia escénica

Belén Tortosa Pujante
Universidad de Estrasburgo

Mónica Rial Molanes
Universidad de Santiago de Compostela

Un cuerpo dobla ropa sin apuro sobre un escenario vacío.

Un niño se arrodilla en el proscenio y arma, pieza por pieza, un rompecabezas sobre una manta. Un joven camina en silencio, repitiendo el mismo trayecto de un extremo al otro de la sala. Un trabajador desempeña su oficio habitual —pelar patatas, clasificar objetos, coser una tela— bajo la luz precisa de una lámpara.

Una superviviente se planta ante el público y cuenta lo vivido con la serenidad de quien revisa un inventario.

En estos gestos mínimos, a veces intrascendentes, a veces dolorosamente reales, emerge una forma de presencia escénica que desborda las categorías tradicionales de la actuación dramática. Hablar de *no-actores* no implica una negación, sino un descentramiento: una apertura hacia otras formas de hacer, de estar y de mostrarse en escena, donde la potencia de la presencia no se cifra tanto por la construcción dramática del personaje, sino por la radicalidad de un gesto, de un testimonio, de una exposición o de una tarea. ¿Es posible estar en escena sin representar, sin fingir, sin convertirse en otro? ¿Toda presencia escénica implica, en mayor o menor grado, una actuación? Indagar en estas preguntas nos obliga a dirigir la mirada hacia el filo mismo de la representación, ese punto de fuga donde la ficción se vuelve porosa y el acto mismo se muestra como pura inmediatez.

El no-actor[1] se sitúa en un territorio intermedio, un lugar precarizado de la performatividad, donde la acción del cuerpo no se organiza ni como ficción dramática ni como pura actividad cotidiana. Puede no representar un personaje ni dramatizar emociones ajenas, pero tampoco desaparece en la neutralidad de un hacer anónimo. Es precisamente en ese umbral inestable, entre la ejecución de una acción y su comparecencia ante la mirada, donde se despliegan las performatividades que este volumen propone explorar.

Michael Kirby propuso ya en 1972 una taxonomía de los modos de presencia escénica. En un gesto conceptual que buscaba claridad en medio de la proliferación experimental del teatro de vanguardia, Kirby trazó una línea de continuidad que iba desde el *non-acting absoluto* (presencia sin intención dramática) hasta el *complex acting* (actuación sofisticada con transformación emocional y psicológica del intérprete). Su objetivo no era moralizar ni jerarquizar, sino describir con precisión fenómenos escénicos que escapaban a la lógica representacional dominante. Para Kirby, el *non-acting* es una condición fenomenológica observable, en la que el cuerpo escénico no intenta parecer otro ni expresar estados emocionales ajenos. El performer no actúa un personaje, no dramatiza una situación: simplemente hace algo, con un grado de neutralidad que remite a la literalidad de la acción. En otras palabras, el *non-acting* no niega la teatralidad, pero sí suspende el núcleo representacional de la actuación. Este gesto analítico fue clave para entender parte del arte performativo y del teatro experimental de los años sesenta y setenta, especialmente en el contexto de los *happenings* y del *performance art* emergente. A diferencia del teatro psicológico stanislavskiano, que exigía una interioridad transformada, los actores de la escena experimental presentaban sus cuerpos «tal cual», haciendo tareas cotidianas, ejecutando partituras mínimas, o simplemente «estando ahí». Como señala Erika Fischer-Lichte, estas acciones mostraban el desplazamiento observable desde la signicidad a la materialidad, revelando un giro perceptivo donde lo físico adquiría primacía sobre lo simbólico (Fischer-Lichte, 2011).

Años antes, el sociólogo Erving Goffman (1993) ya había formulado, desde la observación de la vida cotidiana, una concepción teatralizada de la interacción social. En *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Goffman describe cómo los individuos gestionan constantemente su presentación ante los otros, organizando su conducta en términos de roles, escenografías, guiones y audiencias, sin que

[1] Dado que la denominación sigue abierta a discusión, se ha optado por conservar la alternancia entre «no-actor» y «no actor», de acuerdo con el uso adoptado por cada autor en los textos aquí publicados.

ello suponga necesariamente una conciencia de «actuar» en sentido dramático. Esta condición de «actor sin saberlo» —que performa un rol sin asumirlo como representación ficcional— prefigura precisamente uno de los núcleos del no-actor, es decir, la exposición de un hacer socialmente codificado que no se formaliza como actuación artística. Como muestra José Manuel Querol en su análisis de los rituales políticos contemporáneos, el no-actor se presenta también en los dispositivos de legitimación democrática, donde los ciudadanos participan de actos performativos —como juramentos, coronaciones o investiduras— sin dominar plenamente el sentido de los rituales que protagonizan. En estas performances políticas, «los rituales no forman parte del cuerpo de la acción política, pero intervienen en ella, anclando la propia identidad social al desarrollo de la semántica del modelo político» (Querol). Aquí, siguiendo a Goffman, el ciudadano deviene un no-actor que sostiene el dispositivo simbólico sin ejercer agencia dramática.

Con la expansión de los *performance studies* (Schechner, 2002; Carlson, 2004; Taylor, 2012), la noción tradicional de actor como eje central del acontecimiento escénico fue relativizada, y surgieron nomenclaturas como el *doer* o ejecutante, el testigo o el ciudadano-performer, la figura (Sermon, 2004), entre otras. Hans-Thies Lehmann, en su clásico *Teatro posdramático* (1999), retoma indirectamente la intuición de Kirby al describir formas escénicas donde los límites entre la ficción y lo real, el personaje y el cuerpo en escena quedan difusamente definidos.

Cincuenta años después, las categorías definidas por Kirby resuenan con renovada potencia en prácticas donde la figura del actor profesional ha sido desplazada por cuerpos no entrenados, o entrenados en otros saberes, presencias documentales y acciones que rehúyen el artificio dramático. Así, la categoría de no-actor, que en Kirby era una descripción técnica, se ha transformado hoy en una figura teórica de alta carga simbólica. Como subrayan Sara Molina y María José Sánchez Montes, más allá de un esquema taxonómico, el no-actor pone en juego una reconfiguración profunda de la identidad escénica, donde confluyen la ausencia de profesionalización actoral con una toma de posición estética y política que rechaza los cánones convencionales de la actuación de tal forma que el desplazamiento que induce la figura del no-actor no es solo estética sino también ética.

Sara Molina elabora una práctica escénica desprovista de artificio, donde «actuar puede ser precisamente no hacerlo» (Molina & Sánchez Montes). La presencia del no-actor no consiste en encarnar un personaje, sino en sostener un estar que obliga al espectador a reposicionar su mirada y su escucha. Como advierten las autoras, esta presencia «se presenta ante el espectador como un fallo, una falta, un defecto del

producto que obliga a posicionarse de otra manera» (Molina & Sánchez Montes). La performatividad del no-actor instala así una sociabilidad contingente que desjerarquiza las relaciones habituales entre intérprete, espectador y acontecimiento escénico.

De tal modo que estas prácticas cuestionan no solo la representación, sino la propia mecánica de la percepción escénica. Como plantean Olga Mesa y Francisco Ruiz de Infante, la presencia del no-actor activa una «mecánica de la sensación» donde el cuerpo es, a la vez, operador, testigo, dispositivo y superficie de inscripción perceptiva. El no-actor aquí no encarna un personaje, ni simplemente comparece, sino que fluctúa en una franja intermedia donde el gesto mínimo activa la coexistencia de presencias, ausencias y periferias sensoriales. Deviene también un cuerpo-procesador que interroga la propia condición perceptiva del espectador: no es ya únicamente quien no representa, sino quien desencadena, por su misma presencia oscilante, la inestabilidad misma del ver, escuchar y sentir, proponiendo un espacio escénico descentrado, «empapado de malentendidos», donde «las palabras se pierden entre los dedos» (Mesa & Ruiz de Infante).

En el marco del teatro documental y las prácticas autoficcionales, la figura del no-actor adquiere una pregnancia particular al situarse en el umbral entre lo vivido y lo representado, lo testimonial y lo escénico puesto que la presencia de estos actores no se mide por su pericia o técnica actoral, sino por el espesor vital de un gesto que se articula entre el archivo, la exposición y la alteridad. El trabajo de Mario de la Torre sobre *Los amigos* (2018), de Vivi Tellas, ofrece una vía de entrada singular a esta constelación. En esta pieza, dos migrantes senegaleses —Fallou y Sow— se nos muestran en escena como sí mismos, compartiendo relatos, objetos y vivencias personales que construyen un biodrama afro atravesado por la experiencia del racismo, la precariedad y la amistad. Nos encontramos ante la presencia de no-actores, en el sentido planteado por Kirby, cuya performance se sitúa dentro de lo que Tellas denomina el «umbral mínimo de ficción»: un territorio donde la teatralidad no niega lo real, sino que lo estructura desde lo cotidiano, permitiendo que «la realidad misma parezca ponerse a hacer teatro» (Tellas, cit. en De la Torre).

Esta metodología dialoga estrechamente con otras formas de teatro testimonial y de *reenactment.* Como ha señalado Gonzalo Toledo en su estudio sobre *Antígona en la Amazonía* de Milo Rau, allí son los propios campesinos, indígenas y activistas del Movimiento de Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST) quienes reconstruyen la masacre de Eldorado dos Carajás desde sus propios cuerpos y memorias, presentándose en escena como sujetos históricos. No representan el trauma, sino que lo reviven, lo

reinscriben, convirtiéndose así en «autores, actores y espectadores de una obra y una experiencia» (Toledo).

Más allá de la negación de la ficción o de la mera ausencia de técnica actoral, la figura del no-actor se inscribe en un desplazamiento profundo de los regímenes de representación, en el que cuerpo, objeto y acción se convierten en soportes vivos de sentido y memoria. Esta noción trasciende una mera condición escénica para insertarse en un campo más amplio de pensamiento que conjuga estética, política y materialismo. El no-actor surge, así, en la intersección entre lo performativo y lo real, entre la inmediatez de un gesto y la densidad histórica y afectiva que lo atraviesa. Desde esta perspectiva, las reflexiones de Óscar Cornago resultan clave al plantear que el no-actor es, ante todo, un cuerpo-archivo: un agente capaz de vehicular memoria, materia y afecto en escena. Cornago sugiere que las performatividades del no-actor emergen precisamente en ese cruce entre performance, archivo y materialismo, allí donde lo real —gestos, objetos, testimonios— irrumpe para interrumpir la ficción y devenir acto presente.

Esta problematización de lo objetual es ampliada por Julie Martz, quien en su análisis del teatro chileno contemporáneo desplaza la figura del archivo viviente desde el cuerpo humano hacia una materialidad expandida que incluye objetos, grabaciones y escenografías como dispositivos de memoria. En obras como *Irán #3037* de Patricia Artés Ibáñez y Tomás Henríquez Murgas o *El país sin duelo* de Cristian Flores Rebolledo, Martz muestra cómo el no-actor puede manifestarse como huella o dispositivo que activa la memoria a través de lo que denomina una «corporeidad del vacío», desbordando los límites antropocéntricos de la performatividad. Así, la performatividad no-actoral puede habitar objetos, luces, sonidos y escenografías, que devienen superficies espectrales cargadas de afecto y archivo. En este sentido, Cornago y Martz, aunque desde perspectivas diferentes, coinciden en revelar la potencia política y estética de los objetos como agentes de memoria y sentido en escena, integrando lo trivial y lo material en el campo expandido de la performatividad.

La dimensión objetual y material conecta, además, con la noción de archivo queer, donde el objeto no solo conserva memoria, sino que se convierte en campo de resistencia y visibilidad. Miguel Alcalde, en su lectura de *La carn* de Lluís Garau, profundiza en esta intersección al mostrar cómo el cuerpo del performer deviene archivo viviente de sexualidades disidentes, donde lo íntimo se exhibe como materia política y afectiva. Garau se presenta en escena no como actor de un personaje, sino como testigo y dispositivo de su propia biografía sexual, fundiendo cuerpo, deseo y archivo. Aquí, el no-actor se manifiesta como vector de visibilidad queer, donde la performatividad se articula en una exposición cruda y vulnerable que

convierte lo sexual en archivo colectivo y resistencia política. La carne y el objeto digital —las plataformas de sexo virtual, los dispositivos tecnológicos— se constituyen en archivos vivos que dislocan las fronteras entre lo íntimo y lo público, entre lo virtual y lo corpóreo.

La tensión entre el cuerpo como archivo y el objeto como dispositivo de memoria sitúa la escena contemporánea como espacio donde la memoria se inscribe y se actualiza tanto corporal como materialmente. Desde esta perspectiva, la figura del no-actor adquiere capas adicionales de complejidad estética, política y epistémica cuando se articula en relación con cuerpos sexuados y marcados históricamente por regímenes de visibilización y control. Si el no-actor supone ya un descentramiento de los regímenes clásicos de representación, en el caso de los cuerpos feminizados o disidentes este desplazamiento confronta, además, los dispositivos históricos de objetualización, vigilancia y disciplinamiento de las subjetividades.

En este sentido, Ana Alma García subraya cómo estas prácticas de exposición de la alteridad adquieren un espesor particular cuando los cuerpos que aparecen en escena están marcados por la monstruosidad social. En *El retablo de los monstruos*, la irrupción de personas con diagnóstico de esquizofrenia desactiva las lógicas hegemónicas de la representación teatral profesional, interpelando la mirada del espectador ante lo que García describe como «un cuerpo que actúa en toda su transparencia y verdad». Aquí, la figura del no-actor encarna no sólo un descentramiento estético, sino una ruptura radical de las normatividades cognitivas, afectivas y sociales que configuran los límites de lo representable. El no-actor, en su condición monstruosa, se convierte en figura límite de la alteridad, donde lo otro irrumpe no como ficción, sino como una realidad que excede las categorías artísticas tradicionales. Esta irrupción de lo monstruoso, vinculada a lo que Jeffrey Jerome Cohen denominó «los cuerpos monstruosos» (Cohen, 1996), activa una zona de incertidumbre donde la diferencia se hace visible y políticamente incómoda. En el cuerpo del no-actor monstruoso se condensan, simultáneamente, lo real y lo simbólico: un cuerpo que no sólo porta el archivo de su diferencia, sino que lo hace presente en una performatividad que desafía las reglas perceptivas y emocionales del espectador.

Ana Sánchez Acevedo introduce, por otro lado, el concepto de desactorización (Cornago) para pensar la escena como espacio donde el cuerpo femenino se ofrece sin mediaciones teatrales, en una praxis de riesgo, herida y verdad que desplaza los códigos del personaje y de la ficción. Su lectura se inscribe en una tradición crítica feminista atenta a la potencia política de la parresía escénica y a las formas de visibi-

lidad del cuerpo sexuado. En sintonía, Agustín Pérez Baanante propone la noción de persona estética para explorar cómo, en la escena de Angélica Liddell, el rostro, la intimidad y el duelo devienen materia performativa. En diálogo con la estética fílmica de Bergman, Pérez Baanante subraya la dimensión fenomenológica y filosófica de la no-actuación, revelando cómo la exposición de la subjetividad herida constituye una forma radical de presencia escénica.

Alexia Sayago, por su parte, aborda la cuestión de género a través de la práctica del archivo corporal como forma de no-actoría femenina. En su trabajo procesual sobre *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, Sayago convierte el cuerpo lector, el gesto mínimo y la repetición cotidiana en archivo sensible de una memoria femenina. Aquí, el no-actor se encarna no solo como objeto de análisis, sino como estrategia concreta de presencia escénica, un cuerpo que se inscribe en escena como superficie de inscripción afectiva y política. Desde una perspectiva íntima y procesual, el texto de Sayago amplía el campo del pensamiento performativo, incorporando prácticas que piensan desde la escena y no únicamente sobre ella, proponiendo la performatividad no-actoral como un modo de cuidado, de transmisión afectiva y de reinscripción del archivo en lo corporal.

A esta expansión del no-actor hacia los márgenes del archivo y del cuerpo se suma una dimensión tecnológica que complejiza aún más el cuadro. En el contexto de las ecologías digitales y las interfaces inteligentes, el no-actor se convierte en nodo dentro de redes híbridas donde lo humano y lo maquínico coexisten en una misma dramaturgia. Desde esta perspectiva, y a través del análisis de compañías como Agrupación Señor Serrano, Rimini Protokoll o Hirata/Ishiguro, Grande Rosales traza una metamorfosis del actor hacia figuras híbridas y posthumanas. La agencia ya no es interioridad del intérprete sino propiedad emergente de ensamblajes donde performer, dispositivo y público co-producen la escena.

En esta misma línea, Sonia García Muñoz propone la noción de *continuum* entre lo humano y lo digital para pensar la obra de Marcel·lí Antúnez y el colectivo Random International. En las sistematúrgias de Antúnez, el performer se diluye en ensamblajes de sensores, prótesis y algoritmos, creando dramaturgias contingentes donde el espectador mismo se convierte en agente escénico. Random International extrema esta lógica en instalaciones como *Rain Room*, donde el público, convertido en espect-actor, habita ecosistemas reactivos que transforman su presencia en datos lumínicos, sonoros o espaciales. Aquí, la figura del no-actor se repliega sobre la propia interfaz, desbordando las fronteras entre performer, objeto y espectador.

Asimismo, Beatrice Bottin analiza cómo Rodrigo García radicaliza esta desactorización posdigital en *Cristo está en Tinder*. Allí, los intérpretes jóvenes aparecen como cuerpos zombificados, atrapados en lógicas de *playback* mientras la empatía del público se transfiere a un perro-robot que monopoliza el afecto escénico. García invierte la jerarquía teatral tradicional: la máquina adquiere atributos de humanidad, mientras lo humano se convierte en interfaz vacía, hiperexpuesta y desprovista de agencia. El teatro se transforma, así, en un espacio donde la performatividad se distribuye entre carne, pantalla y código, cuestionando de raíz el privilegio ontológico del actor profesional.

La no-actuación contemporánea, por tanto, ya no se define únicamente por la suspensión de la mímesis, sino por su capacidad de desbordar las coordenadas antropocéntricas de la representación. Entre los exoesqueletos de Antúnez, los enjambres algorítmicos de Random International y el perro-robot de Rodrigo García, se configura una cartografía escénica donde la presencia es siempre relacional, improvisada y tecnológicamente mediada. El no-actor deviene interfaz expandida, testigo posthumano, agente de archivo y dispositivo de deconstrucción, capaz de redistribuir la autoría entre cuerpos, algoritmos y objetos.

Así, en los distintos enfoques aquí reunidos, la figura del no-actor produce una desestabilización radical de los marcos de representación de lo corporal y lo subjetivo en escena. Ni personaje, ni pura ausencia, ni simple tarea neutral, el cuerpo comparece expuesto como archivo, herida, deseo, monstruosidad, objeto, testimonio encarnado o algoritmo. Esta comparecencia busca abrir un espacio liminar donde lo femenino, lo queer, lo monstruoso o lo híbrido se manifiestan en su precariedad y potencia, resistiendo tanto los dispositivos tradicionales de representación dramática como los regímenes patriarcales, heteronormativos, capacitistas y antropocéntricos. La escena contemporánea emerge, así, como un espacio donde lo real, lo material y lo tecnológico se entrelazan, produciendo nuevos regímenes de visibilidad y nuevas configuraciones de lo que entendemos por presencia escénica (Power, 2008). Estas prácticas hacen del no-actor un lugar de fricción donde la memoria, la ficción y lo posthumano entran en crisis, activando zonas de indeterminación que mantienen abierta la potencia política y estética del acontecimiento escénico. Este libro, pues, se sitúa en ese umbral inestable donde la pregunta sobre el no-actor no es solo quién está en escena, sino cómo está, para quién, y qué consecuencias éticas y políticas se derivan de esa presencia.

Bibliografía

CARLSON, Marvin (2004): *Performance: A Critical Introduction*, London, Routledge.

COHEN, Jeffrey Jerome (1996): *Monster Theory: Reading Culture*, Minnesota, University of Minnesota Press.

EIERMANN, André (2012): «Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes», traducción Micaela van Muylem, *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 16 (diciembre 2012), disponible en www.telondefondo.org (consultado el 15 de septiembre de 2025), capítulo inicial del libro *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (Bielefeld, transcript Verlag, 2008).

FISCHER-LICHTE, Erika (2011 [2004]): *Estética de lo performativo*, traducción Diana González Martín y David Martínez Perucha, prólogo Óscar Cornago, Madrid, Abada Editores.

GOFFMAN, Erwin (1993 [1959]): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.

KIRBY, Michael (1972 [2002]): «On acting and not-acting». En ZARRILLI Phillip B. (ed.) (2002): *Acting (Re)Considered: A theoretical and practical guide*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 43–68.

POWER, Cormac (2008): *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Amsterdam, Rodopi.

SCHECHNER, Richard (2002): *Performance studies. An introduction,* New York, Routledge.

SERMON, Julie (2004): *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude). Musique, musicologie et arts de la scène.* Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle (Tesis de doctorado).

TAYLOR, Diana (2012): *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso.

Dramaturgias del yo y modos de desactorización

CAPÍTULO I

La tensión autoficcional en la construcción del personaje escénico: los no-actores de *Los amigos*, de Vivi Tellas[1]

Mario de la Torre-Espinosa
Universidad de Granada

En lo que llevamos de siglo, la autoficción se ha convertido en una modalidad artística con un amplio desarrollo en diversas artes. Es la culminación de una tendencia que no ha parado de crecer desde la forja del término por Serge Doubrovsky en la contracubierta de su novela *Fils* (1977) como «fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté». Con este marchamo comenzaría a identificarse un conjunto de textos que vendrían a legitimar la libertad para fabular a partir de la propia experiencia personal, en narraciones autodiegéticas donde se producía la coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje.

Este auge se ha acelerado en los últimos años gracias a que vivimos en un mundo que, como Remedios Zafra (2019) ha analizado, es resultado de la erosión de los límites entre las fronteras de la esfera pública y privada. En este nuevo contexto, precipitado por el impacto de internet sobre nuestras vidas, las redes sociales se han constituido en un medio ideal para la exhibición del *yo*. Es por ello por lo que podemos decir que en diversos ámbitos asistimos a la presencia de relatos yoicos de una forma inusitada, al menos en su frecuencia. Es lo que ocurre con el *giro*

[1] Este trabajo forma parte del Proyecto «Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea» (PID2023-149349NB-I00). IPs: Anxo Abuín González y Guadalupe Soria Tomás.

subjetivo tal y como Beatriz Sarlo (2006) ha teorizado para hablar del empleo de la memoria en los relatos de corte histórico, de modo similar a cómo Enzo Traverso (2022) también lo defendería más tarde, con la singularización en personas concretas de los avatares históricos. Se buscaba así ampliar las visiones acerca de un pasado común, que ahora también se narraría a través de vivencias particulares o bien traumas heredados.

Uno de los principales problemas que se señalado sobre este tipo de relatos es que a veces se han entendido como una práctica narcisista, sobre todo cuando la ficción emerge como mecanismo estructurador del relato, como sucede en la autoficción. A pesar de esta visión negativa, autores como Sergio Blanco han teorizado en contra de esta opinión, en su caso desde la práctica teatral. Para ello han defendido la posibilidad de que este tipo de narrativas del *yo* se convierta en una sinécdoque del mundo (Blanco, 2018), rompiendo con los prejuicios sobre este género, o más bien subgénero, desde una concepción solipsista o bien exhibicionista.[2]

Si bien la teoría en torno a la autoficción emana de Francia, gracias a los trabajos de Philippe Lejeune (1975) o Serge Doubrovsky (1977) en torno a los límites del relato autobiográfico, lo cierto es que su expansión es constatable en muchos otros países. A este respecto son muy notables los proyectos de investigación de Ana Casas, más centrados en el ámbito hispánico, donde se han producido importantes desarrollos teóricos a partir de otros trabajos pioneros como los de Manuel Alberca en *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción* (2012). Gracias a estas investigaciones se ponía sobre la mesa la posibilidad de hablar de la autoficción de una forma deslocalizada, a menudo como uno de los signos de nuestro tiempo, y además con la posibilidad de la politización del relato gracias al testimonio crítico de las personas intervinientes en la narración.

Es el caso de Argentina, desde donde trabajan autoras de la talla de Marina Otero, Lorena Vega, Lola Arias o Vivi Tellas, que han desarrollado la autoficción de formas diversas y con resultados muy loables, alcanzando además una notable repercusión internacional. En ellas podemos ver diferentes grados de implicación con lo social, desde la posmemoria (Hirsch, 2015) de la dictadura argentina en Arias (Tossi, 2015) a la lucha por salir de la precariedad y la identidad migrante en Otero (Torre-Espinosa, 2024), por ejemplo. Pero si hay algo en común en estas obras es la presencia de

[2] Sería la misma línea que defiende Ana Casas (2022) cuando habla de aquellos textos autoficcionales que intentan aprovechar el potencial de los relatos en primera persona y la inmersión propia de la ficción para denunciar aspectos de la vida social que oprimen a la ciudadanía, en un sentido crítico que tiene cada vez más ejemplos en la práctica literaria.

no-actores, ese concepto que definió Michael Kirby en 1972 y de gran productividad en los estudios académicos.

La presencia de esta figura, que cuestiona la presunción de la necesaria mímesis actoral del intérprete y su encaje con el mundo ficcional, se vería incrementada con el paradigma de lo que Hans-Thies Lehmann definió como teatro posdramático (2017) para definir a aquellas formas teatrales que contravenían la tradición de origen aristotélico. En estas escenas la figura del intérprete, en su presencialidad más que en su capacidad transformadora en un personaje determinado, sigue siendo central: «En la mayoría de los textos y de las puestas en escenas contemporáneos, la convergencia de prácticas narrativas y teatrales parece centrarse ahora en la ahora evanescente figura del actor o, al menos, en la de aquel a quien el público tiende a reconocer como tal» (Trastoy, 2018, 17). Si bien pienso que no se puede hablar de este caso en una mayoría de textos, al menos en los términos en los que lo hace Beatriz Trastoy, lo cierto es que su presencia parece ser inusitada, indicando un cambio de arquetipo muy notable donde se dan ejemplos como el que vamos a analizar aquí. Este trabajo se centrará, para ello, en el estudio de caso de los biodramas de Vivi Tellas a raíz del visionado de su obra *Los amigos*, donde se ponen en acción cuestiones muy importantes sobre la autoficción, la construcción del personaje y la figura del no-actor.[3]

El no-actor en el teatro autoficcional

En un temprano trabajo, Ana Casas concluía que «Si bien en la autoficción la enunciación plantea la identidad entre autor, narrador y personaje (signo inequívoco para Lejeune de que nos encontramos ante un texto autobiográfico), sus enunciados problematizan la noción de autoría al subrayar el artificio, el carácter puramente discursivo del relato» (2012, 39).[4] En su descripción, parte de la coincidencia nominal de esta tres figuras, pero su definición excluía la realidad de otros géneros como el teatro, donde la intervención del intérprete debe incluirse en esta ecuación (Torre-Espinosa, 2014). Partiendo de la constatación de que en la escena todo se tiñe de ficción,[5] el actor ocupa una

[3] Este análisis se efectúa a raíz de la función del 29 de julio de 2019 en el Espacio Zelaya, gracias a una estancia de investigación dentro del proyecto I+D AUTODICO «Pensar lo real: autoficción y discurso crítico», con Ana Casas Janices como investigadora principal (FFI2017-89870-P).

[4] Para saber más sobre la aplicabilidad del término autoficción al teatro se recomienda leer el artículo de Ana Casas titulado «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción» (2018).

[5] Es lo que afirma Beatriz Trastoy cuando señala que «Sobre la escena, todo es ficticio o parece ficción, aunque sea real» (Trastoy, 2018, 177). Viene de esta forma a continuar reflexiones como la de José Luis García Barrientos, cuando afirma lo siguiente: «La narración puede ser ficticia (y entonces es

posición central, puesto que todo depende de él como uno de los elementos constituyentes del hecho teatral junto al trabajo activo del público y el hecho de la coexistencia, en el mismo espacio y al mismo tiempo, de público y actores, es decir, la expectación y el convivio como ha teorizado muy productivamente Jorge Dubatti (2012).

Pero el propio trabajo del comediante introduce una serie de complejidades sumamente fecundas en torno al sistema de signos en el que se inserta, ya que a la vez el actor los produce y se constituye como un producto en sí mismo. Esto hace que se ubique en el centro de la propuesta de recepción y decodificación del espectáculo, cuestionando los límites de la ficción:

> Es en el comediante donde se localiza el equívoco de la teatralidad, al instalar en medio de una realidad mecánica (la escena, el espacio, los objetos) una realidad ambigua, un sistema de signos que no dicen –no pueden decir– si pertenecen o no a la ficción. Este cruzamiento-conjunción de lo ficcional y lo lúdico se realiza a nivel del comediante de una forma frecuentemente indeterminable, pero más que determinable, fascinante (Ubersfeld, 1996, 169).

En esta afirmación de Anne Ubersfeld vemos cómo la investigadora francesa hace hincapié en la labor del intérprete, que, si no procede de forma directa a la autopoiesis actoral (Dubatti, 2012), actúa instalando una serie de signos en el mundo histórico, más que en el mundo ficcional. A este respecto hay cuestiones obvias como su fisicidad, que viene dada y es difícilmente moldeable. Pero otra cuestión sería el empleo de la gestualidad o la proxémica, por citar dos cuestiones conectadas con la corporeidad del intérprete y que se podrían alterar para simular una edad avanzada que no se correspondería con la del actor (encorvando el tronco e interpretando cierta dificultad en el andar, por ejemplo).

Pero lo cierto es que si desde el punto de vista teórico, y atendiendo a la escena tradicional, la separación entre actor y personaje suele ser algo que queda muy patente a la vista del espectador, partiendo de su marco de entendimiento desde la tradición aristotélica y su idea de la mímesis de las acciones, lo cierto es que la evolución de la escena en el siglo XX dio como resultado una serie de prácticas que venían a ampliar las modalidades en torno a la factualidad-ficcionalidad del intérprete. Entre otros trabajos resultó muy revelador el artículo de Michael Kirby (1972) titulado «On Acting and Not-Acting», que partía de la idea de que «not all performing is acting» (1973, 3). Suponía poner sobre la mesa el cuestionamiento de la propia noción de espectáculo como

---

poética o literaria), pero también puede no serlo, o sea, ser factual, como la histórica o la biográfica. Esta segunda posibilidad, por contra, no la conoce el drama: el teatro es ficción y solo ficción» (García Barrientos, 2014, 129).

forma artística sujeta inevitablemente a la ficcionalidad. Para ello partía de la centralidad del intérprete en algunos tipos de propuestas que se estaban desarrollando de forma innovadora por aquellos años, como la presencia del *happening*. Y establecía dos puntos opuestos que le sirvieron de guía para establecer una gradación entre las diferentes prácticas sobre la escena llevadas a cabo por personas que *performan* (sea en un teatro a la italiana o cualquier lugar donde se produzca el hecho escénico). Entre estos dos polos, los correspondientes al *not-acting* y al *acting*, se puede distinguir una serie de categorías que resultan de la adición de elementos teatralizantes. Estos se producen por la disposición de una serie de signos matriciales que evidencian la presencia de un código escénico que rompe con el natural y, por lo tanto, lleva al público a interpretar lo que visionan dentro del campo de la actuación, pero con una intensidad variable, puesto que no es lo mismo un bebé que aparece como figurante y que pasa por la escena, como los que hacen aparición en *Inferno* de Romeo Castellucci, que los testimonios de las personas protagonistas de *Trans (més enllà)*, de Didier Ruiz.

Resulta muy interesante la clasificación de tipologías que establece Kirby, porque viene a reflexionar, desde el ámbito académico, sobre las posibilidades de la presencia de los *performers* sobre la escena, contradiciendo la posibilidad de que, como señalábamos antes, en el teatro todo sea ficción. La pregunta que nos tendríamos que hacer ahora es dónde podríamos encontrar entonces esa posibilidad de entrada de lo real en escena. A este respecto la autoficción teatral supone un subgénero sumamente interesante, porque precisamente, en su indecibilidad entre lo ficcional y lo factual, reside su mayor potencial expresivo. Supone la transgresión de visiones previas que diferenciaban de meridiana manera entre el relato histórico y el ficcional. Ahora, la hibridación propia de esta modalidad nos lleva a pensar en la autoficción como una de las posibilidades de la existencia de ese no-actor, ya que investigadores como José Luis García Barrientos (2014) hablan precisamente de la aporía del teatro autobiográfico y apuestan por esta como la única posibilidad en la escena de los relatos del yo. Para ello aluden a mecanismos como la metalepsis o la *mise en abyme*, que vienen a propiciar, gracias a la autorreferencialidad que introducen en las obras, la presencia de lo real en escena. Algo que se podría complementar con prácticas como la autolesión, un tipo de ruptura del pacto escénico (Torre-Espinosa, 2014, 2016) que impide que la sangre que emana de unos cortes sea disociable de la evidencia de lo real, en este caso la agresión sobre el propio cuerpo.

Este tipo de prácticas, asimismo, constituye una tendencia muy marcada dentro del panorama teatral internacional, donde la categoría de «posdramático» de Lehmann es aplicable por el fuerte basamento autorreferencial que tienen estas piezas. Ante esta

constatación nos surge, no obstante, la duda de si realmente existe algún momento en el que se conviertan en seres reales y no estén actuando de alguna manera. Es aquí donde debemos traer a colación la función de la puesta en escena. Pese a la potencial verosimilitud de lo narrado por los actores que se encarnan a sí mismos en este tipo de propuestas, esta *mise en scène* supone una matriz que estructura los signos que de ellos emanan. Cuestiones como la escenografía, la iluminación o la música no dejan de comunicar a partir de la corporalidad y las acciones, verbales o físicas, del intérprete. Será ahora el turno del espectador decidir si se trata de signos que remiten a un mundo histórico o a otro de corte ficcional, y si están interpretando de forma plena o pueden formar parte de esa categoría definida por Kirby como no-actores.

Vivi Tellas y el umbral mínimo de ficción

Uno de los proyectos de la escena argentina reciente que más repercusión ha tenido es Biodrama, de Vivi Tellas.[6] Con este término, la dramaturga y curadora venía a promover una serie de piezas que empleaban la historia personal de una serie de personas (lo *bio*gráfico) como punto de partida para hacer teatro (el *drama*). Constituía una audaz apuesta por llevar a cabo la exploración de las posibilidades escénicas de lo real partiendo de personas de diferente tipología.

Todo arranca cuando le encargan la curaduría del bonaerense Teatro Sarmiento en 2001. Venía de desarrollar una trayectoria muy prometedora con iniciativas en los noventa como el Proyecto Museos, a través del cual comenzaría a indagar sobre las posibilidades de lo real mientras ejercía la dirección del Centro de Experimentación Teatral de la Universidad de Buenos Aires, entre el año 1995 y el 2000. En su nuevo destino profesional, ya en el 2001 y con toda su experiencia previa, comenzará a desarrollar el proyecto Biodrama, donde se insertaba Archivos. Su objetivo final era configurar una especie de repertorio porteño al incluir la diversidad de sus gentes, en muchas de las ocasiones centrándose en sus oficios como criterio de selección, «bajo la consigna inicial –luego, leventemente modificada– de contar escénicamente la vida de una persona argentina viva, quien, si el director lo deseaba, podía participar del espectáculo» (Trastoy, 2008, 246). Participaron en esta primera etapa directores como Analía Couceyro,

[6] «Son muchas las razones por las cuales Vivi Tellas resulta una artista insoslayable de la escena argentina de las últimas décadas. Su vasta producción, su permanente inquietud experimental, su impronta conceptual y su rol fundante en términos de curaduría teatral, la han mantenido, a la vez, en el centro y en los bordes del campo teatral: siempre influyente y seguida con atención, y siempre corriéndose hacia los márgenes en busca de nuevos espacios y proyectos» (Brownell y Hernández, 2017, 7-8).

Luciano Suardi, Beatriz Catani y Mariano Pensotti, Stefan Kaegi, Daniel Veronese, Javier Dualte o Edgardo Cozarinsky, con obras que finalmente parecían «tener cohesión entre sí únicamente por el hecho de estar incluidas en una serie/colección que se identifica con un nombre individualizador» (Trastoy, 2008, 247).

Pero los que nos interesa ahora de este proyecto es que Vivi Tellas dirigiría un conjunto de obras también bajo la denominación de «la serie Archivos, a partir de la consigna de no incluir intérpretes profesionales» (Trastoy, 2008, 250). Este elemento diferenciador sería clave en su propuesta, el hecho de no recurrir a actores para sus planteamientos de escenificación, y así presentó sus primeros seis espectáculos: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Mujeres guía* (2008) y *Disc Jockey* (2008). De esta manera definía su proyecto en 2002 la propia directora argentina, en la gacetilla de prensa del Complejo Teatral de Buenos Aires:

> Biodrama se inscribe en torno a lo que se podría llamar el «retorno de lo real» en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve –en parte como oposición, en parte como reverso– es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de cultura de masas, como los reality shows, hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora «menores», como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia –lo que en Biodrama se llama «vida»– es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político (en Brownell y Hernández, 2017, 13-14).

La metodología de trabajo recuerda la tradición del teatro documental, pero centrándose en lo biográfico. Se basa en la observación de los comportamientos e historias de los intérpretes, que no son profesionales de la actuación, para identificar la teatralidad presente en ellos. Gracias a este método lograba conocer en profundidad tanto a las personas como sus historias de vida privada, permitiendo proceder *a posteriori* al retrato vivo de las mismas en la escena, de forma pública. Suponía un trabajo directo con lo real, a lo que se debía dar forma para insertarlo dentro de una estructura dramatúrgica concreta. Por ello tenía que discriminar lo que Tellas denomina como «umbral mínimo de ficción». Para forjar este concepto parte de la idea de que la ficción permea nuestra existencia. Es decir, como seres sociales que somos, en nuestro día a día se producen comportamientos y situaciones que parecen responder a una lógica que podemos asumir como propia del teatro.

> El UMF [umbral mínimo de ficción] es una herramienta que le permitió a Tellas conceptualizar su interés por buscar la teatralidad fuera del teatro –expresión que utiliza para describir el motor de esta etapa de su trabajo– saliendo de la dicotomía ficción-no ficción y adentrándose en espacios de cruce e indefinición para explorar lo que constituye el centro de su atención: las personas y sus mundos (Brownell y Hernández, 2017, 9).

Regresemos a la cuestión más llamativa de su labor: el trabajo que desarrolla con personas reales que protagonizan los espectáculos y que hablan de su propia vida. Por supuesto no estaríamos ante un caso de teatro autobiográfico, que como ya hemos comentado en otras ocasiones, apoyándonos en los trabajos de José Luis García Barrientos (2014), se trataría de una aporía, ya que la escena lo tiñe todo de ficcional. Y más teniendo en cuenta, como hemos comentado antes, que la propia Tellas expresa como requisito para sus biodramas la identificación de esos umbrales mínimos de ficción ya comentados. Atendiendo a este *modus operandi*, podemos decir que la forma resultante de sus biodramas sería asimilable a la de la propia autoficción, donde a partir del relato de pasajes de la propia vida, en un modo narrativo autodiegético, se procede a la ficcionalización de la experiencia.[7]

Sus espectáculos cuentan con momentos cargados de dramatismo, pero, sobre todo, es destacable la presencia de un humor amable, que resulta de un costumbrismo muy efectivo por su capacidad de conectar con el público. Este es producto por, una parte, de la autoderrisión, recurso muy habitual de la autoficción (Casas, 2017) donde el distanciamiento del intérprete con su propia biografía le permite reírse de sí mismo, o incluso parodiarse llevando al paroxismo algunos rasgos de su personalidad, como se procede en la *stand-up comedy*. Pero sobre todo emerge del reconocimiento por la audiencia, por un lado, de que los que están en escena no son actores (requisito de los biodramas de Tellas), sino que se interpretan a ellos mismos; y, por otro lado, la selección de pasajes de sus vidas, con situaciones que resultan muy reconocibles en su cotidianeidad.

Si acudimos a la propia Vivi Tellas, resulta muy elocuente la concepción que tiene de los participantes en este tipo de espectáculos. Para la creadora argentina no serían actores, sino «intérpretes». Con esta diferenciación pretende distanciarse de una figura tan institucionalizada como la del actor teatral. A estos intérpretes de los biodramas vamos

[7] Eso sí, teniendo en cuenta únicamente la diégesis de la obra, porque, si en este caso incluimos como creadora a la dramaturga argentina, no podríamos hablar de autoficción en grado máximo. Pero lo cierto es que nos encontramos con una experiencia que, como los solos autoficcionales dirigidos por Jan Fabre, permite emplear este término forjado por Serge Doubrovsky para definir este tipo de experiencia escénica, en cuanto los intérpretes también tienen una condición autorial por su capacidad generadora de signos durante el espectáculo.

a asociar la figura del no-actor según Michael Kirby (1972). Sobre todo en las primeras gradaciones que este establece y donde se observa el sometimiento de forma laxa de los intérpretes, su discurso oral y la presencia de objetos, a una matriz generadora de signos. Esta voluntad de alejarse de las convenciones teatrales los lleva a ser observados y entendidos por el público como algo real que se introduce en la escena, evidenciándose que están interpretándose a ellos mismos.[8] Pero a pesar de esta laxitud, esta matriz es resultado de la identificación de esos umbrales mínimos de ficción, que contribuyen a la organización de todo el caudal comunicativo de la puesta en escena.

Los amigos. Un biodrama afro (2018)

La obra que vamos a emplear para analizar la figura del no-actor en el teatro de Vivi Tellas es *Los amigos*. En esta pieza, estrenada en Buenos Aires en el Espacio Zelaya en 2018, asistimos a un espectáculo que responde a los principios del biodrama. Para seleccionar a sus protagonistas convocó una audición buscando personas negras que residiesen en la capital argentina. Al mismo tiempo visitó con su equipo lugares de encuentro de la comunidad senegalesa, con el fin de poder hallar a las personas ideales para trabajar con ellas y encontrar esos umbrales mínimos de ficción que sirven de base para sus biodramas.[9]

La obra parte de la construcción del Otro a través de la diferencia racial, otredad que se intenta revertir en la pieza, por otra parte. Así lo expresó Vivi Tellas : «Me llama la atención la presencia de la cultura africana en la ciudad, siendo Buenos Aires una ciudad tan blanca» (Commisso, 2018).[10] De este proceso de búsqueda saldría

[8] Además de la propia textualidad enunciada por los intérpretes, será clave en esta identificación la presencia de paratextos diversos como el programa de mano, por ejemplo, donde se comprueba la identidad nominal entre la persona y el personaje.

[9] «Tellas comenzó a interesarse por la fuerte presencia de la comunidad senegalesa en la ciudad de Buenos Aires y encaró con un equipo un trabajo de investigación: charlaron con referentes, tomaron clases de danza afro y asistieron a ceremonias religiosas, seminarios y protestas. El siguiente paso fue abrir una convocatoria para senegaleses que quisieran participar de un proyecto de teatro documental. Fallou Cisse respondió. Después llevó a su amigo Mbagny Sow y arrancaron los ensayos y la búsqueda, guiada por algunos interrogantes: ¿dónde están las influencias afro en Buenos Aires? ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Cuál es mi lugar?» (Yaccar, 2018).

[10] «Sí, yo me di cuenta de que con este biodrama estaba cruzando una línea. Porque hasta ahora, siempre trabajé con personas con las que compartíamos un universo cultural común: matemáticos, filósofos, escritores, investigadoras, amas de casa, mi propia familia… Pero aquí fue necesaria una inmersión en la otredad. De alguna manera, también fue poner el dedo en la llaga por los ecos que trae la pregunta de cuán lejos o cerca estamos de quienes emigran, especialmente en términos políticos» (Tellas en Romero, 2019).