

Poéticas de la escena: implicaciones éticas al representar un cuerpo que no habitamos

Poetics of the stage: ethical implications of representing a body we do not inhabit

Rodrigo González Sánchez

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral

Rodolfo Usigli (CITRU-INBAL), Coahuila, México.

info@cuartaparedteatro.com

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0003-2923-0707](https://orcid.org/0009-0003-2923-0707)

DOI: 10.61820/ALB.2954-3878.2093

Fecha de recepción: 25 de noviembre del 2025

Fecha de aprobación: 27 de enero del 2026

RESUMEN

La representación teatral constituye un espacio complejo donde convergen identidad, ficción y corporalidad, ya que su carácter performativo habilita múltiples posibilidades de sentido. El teatro funciona también como un lugar privilegiado para abordar la política, el discurso y la norma desde perspectivas sociales y culturales, especialmente cuando quienes crean la puesta en escena se ven atravesados por situaciones históricas o personales específicas. En la actualidad proliferan obras documentales, históricas y periodísticas que exceden la ficción tradicional y generan nuevos diálogos con el espectador, apelando a narrativas de verdad que favorecen procesos de empatía. Sin embargo, persisten prácticas problemáticas, como representaciones racistas, estereotipos y apropiaciones de voces ajenas que plantean interrogantes éticos en torno a quién puede encarnar determinadas experiencias y qué responsabilidades se derivan de una representación deficiente. Asimismo, resulta necesario interrogar las condiciones bajo las cuales ciertos discursos acceden a la visibilidad mientras otros permanecen excluidos. Este ensayo explora las tensiones entre libertad creativa, responsabilidad ética y sensibilidad política en el teatro; analiza ejemplos clásicos y contemporáneos para comprender la labor del actor y del director, así como las implicaciones éticas de representar cuerpos y causas ajenas.

Palabras clave: cuerpo, ética, representación teatral, territorio y visibilidad.

ABSTRACT

Theatrical representation is a complex space where identity, fiction, and corporality converge, as its performative nature allows open-ended possibilities of meaning. Theater also becomes a privileged site to address politics, discourse, and norms from social and cultural perspectives, especially when the creators of a staging are personally affected by the subject matter. Today, documentary, historical, and journalistic performances proliferate, exceeding traditional fiction and generating new forms of dialogue with audiences through narratives that appeal to “truth” and foster empathy. However, problematic practices persist, including racist representations, stereotypes, and appropriations of others’ voices, raising ethical questions about who can embody certain experiences and what responsibilities arise from misrepresentation. It is also necessary to examine why some discourses gain visibility while others remain excluded. This essay explores the tensions between creative freedom, ethical responsibility, and political sensitivity, analyzing classical and contemporary examples to understand the work of actors and directors, as well as the ethical implications of representing other bodies and causes.

Keywords: body, ethics, theatrical representation, territory and visibility.

INTRODUCCIÓN

La representación teatral es uno de los espacios más complejos para explorar la tensión entre identidad, ficción y corporalidad, puesto que la performatividad escénica abre un campo de posibilidades que no se limita a la reproducción de lo real. De igual forma, el teatro constituye un espacio privilegiado para interrogar la política, el discurso y la norma desde perspectivas sociales y culturales, particularmente cuando la creación escénica se encuentra atravesada por experiencias históricas o biográficas específicas. En la escena contemporánea es frecuente encontrar obras documentales, históricas y periodísticas que exceden los límites de la ficción tradicional y generan nuevos vínculos con el espectador, a partir de discursos que no le resultan completamente ajenos. Estas prácticas favorecen procesos de identificación y empatía al apelar narrativas asociadas a la verdad. No obstante, junto a estas búsquedas persisten representaciones que reproducen estereotipos, apropiaciones de voces ajenas y discursos que no responden a las sensibilidades contemporáneas ni a las transformaciones políticas del campo teatral.

Desde sus orígenes, el teatro ha implicado la posibilidad de encarnar cuerpos, personajes y experiencias distintas a las propias, estableciendo una distancia constitutiva entre el intérprete y aquello que representa. Esta distancia es la base de la ficción escénica, pero no es neutral: implica decisiones éticas, políticas y simbólicas que atraviesan el trabajo del actor, del director y del conjunto del dispositivo teatral. Resulta pertinente, entonces, problematizar qué significa representar cuerpos y causas ajenas, así como interrogar las responsabilidades que emergen cuando dicha representación reproduce violencias simbó-

licas o refuerza jerarquías de poder. Estas preguntas no buscan deslegitimar la tradición teatral ni los dispositivos clásicos de la representación, sino examinar críticamente las condiciones bajo las cuales ciertos discursos ocupan espacios privilegiados mientras otros permanecen marginados.

El objetivo de este ensayo es analizar las poéticas de la escena en relación con la representación de cuerpos y causas ajenas, atendiendo a la tensión entre libertad creativa, responsabilidad ética y sensibilidad política. Para ello, se revisan ejemplos históricos y contemporáneos, así como aportes teóricos que permiten comprender la práctica actoral y escénica desde una perspectiva crítica.

HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN EN LA ESCENA

La historia del teatro occidental se encuentra atravesada por distintas formas de representación problemática donde los cuerpos han sido utilizados para ser sistemáticamente reducidos a estereotipos y fungen como una herramienta para invisibilizar causas y problemáticas sociales. Estos fenómenos, que se pueden encontrar en el catálogo de nuestra historia, no son meramente hechos artísticos, sino sucesos políticos que evidencian cómo la escena ha sido un espacio de construcción de diálogo (literal e imaginario) para crear futuros posibles a través de la representación que, bien o mal hecha, es necesaria para generar cambios y conciencias en las formas de abordar los cuerpos.

Uno de los ejemplos más evidentes es el fenómeno *blackface* que, hasta hace poco, fue utilizado en cine, teatro, televisión y en la imprenta como una herramienta para representar a la comunidad afroamericana, mediante la utilización de maquillaje en actores de piel clara, lo cual colocaba a este grupo de personas bajo un contexto caricaturizado. Eric Lott señala que “el blackface no solo fue una forma de entretenimiento, sino también una forma de control cultural sobre los cuerpos afroamericanos” (Lott, 1993, pp. 21-24), ya que esta representación generaba una imagen estereotipada del “negro perezoso, cómico o sumiso”.

Entonces, imaginemos en el mismo contexto la forma en que los mexicanos han sido representados en la pantalla grande, con atributos físicos, sociales y antropológicos claros, donde se les posiciona con una imagen ruda y violenta. O bien, el caso del personaje de Otelo de William Shakespeare, que también refleja un problema histórico de representación teatral, puesto que, hasta bien entrado el siglo XIX, el personaje (que era un general moro) era frecuentemente interpretado por actores blancos con piel oscurecida con maquillaje, ocasionando una negritud que reducía la raza del personaje a ser parte de la vestimenta del actor, tal como lo describe Ania Loomba (2002, p. 89): “la exclusión de actores negros en el rol de Otelo muestra que la otredad racial era aceptable solo como artificio, nunca como presencia real en el escenario inglés”.

En realidad, los problemas de representación (en este caso raciales) no son incidentes aislados, sino prácticas históricas que atraviesan la construcción misma del teatro como institución cultural, desde el *blackface* en los Estados Unidos hasta la exclusión de actores racializados en el teatro latinoamericano. La representación ha servido para poder

reforzar en términos de igualdad los espacios correctos en los escenarios y para destruir los sistemas de poder que los sostienen. En este sentido, la filosofía ética de Emmanuel Levinas permite comprender que la representación escénica carece de neutralidad, ya que en ella se producen y reproducen relaciones de jerarquía y subordinación entre cuerpos (Levinas, 1987).

Desde una tradición filosófica que articula la ética de la alteridad, la crítica del poder y el análisis histórico (presente en autores como Levinas, Frantz Fanon y Judith Butler), la representación (racial) del otro es inseparable de la ética, la política y la historia del ser humano (de la práctica de la imitación y la creación de estereotipos). Bajo este marco, el acto de excluir o apropiarse de cuerpos racializados implica una violación del otro y de la justicia simbólica, por lo que esta disciplina ofrece un marco crítico para cuestionar dichas prácticas y promover formas justas y responsables de representación:

En la representación teatral todos los componentes de la estructura literaria están mutuamente imbricados y a menudo integrados con componentes totalmente distintos del teatro. Los signos lingüísticos que evocan un significado mediante la conexión o la contigüidad, que se puede denominar imputada o aprendida porque reside principalmente en la convención, se mezclan con signos a los que se atribuye un significado por similitud. (Veltruský, 2011, p. 355)

En términos generales, se conoce el término *representación* como el acto de presentar, simbolizar o sustituir algo mediante signos, imágenes, palabras o gestos, para que un sujeto o fenómeno pueda ser mostrado de cierta manera. Esta representación ocurrirá de forma más eficiente mientras haya más claridad en el discurso y la poética donde pueda ser percibido y comprendido en el lenguaje de otros (Mitchell, 1994). En cambio, la representación teatral se refiere al acto específico en el que se muestran acciones, historias y situaciones mediante la actuación dentro de un espacio escénico, donde los actores encarnan personajes y situaciones frente a un público, combinando (generalmente) cuerpo, voz, espacio, narrativa, dramaturgia, entre otros (Carlson, 2003).

El teatro griego constituye uno de los primeros modelos sistemáticos de la representación escénica, particularmente, a partir de la formulación aristotélica de la tragedia como mimesis. En su *Poética*, Aristóteles (1946) define la tragedia como la imitación de una acción, aclarando que dicha imitación no consiste en la reproducción literal de los hechos (propia de la historia), sino en la exploración de lo que podría ocurrir según la verosimilitud y la necesidad interna del relato. Ya en aquel entonces, se cuestionaba a qué debía apuntar el dramaturgo, qué debía evitar al construir sus obras teatrales, cómo se establecen los cuestionamientos y cuáles son las condiciones de las que depende el efecto trágico.

Comprendemos que para la forma más bella de tragedia la fábula no debe ser simple sino compleja, y que además debe imitar acciones que provoquen temor y piedad, puesto que ésta es la función distintiva de esta clase de imitación. Se deduce, en consecuencia, que existen tres formas de fábulas que deben evitarse: 1.- Un hombre excelente no debe aparecer

pasando de la felicidad a la desdicha, o 2.- Un hombre malo, de la desdicha a la felicidad. La primera situación no es piadosa ni inspiradora de temor, sino simplemente nos es odiosa. La segunda es la menos trágica que puede presentarse; no tiene ninguno de los requisitos de la tragedia. No apela ni a los sentimientos humanos en nosotros ni a nuestra piedad ni a nuestro temor. Por otra parte, tampoco debe un hombre malo en extremo deslizarse de la felicidad a la miseria. (Aristóteles, 1946, p. 19)

Desde esta perspectiva, la mimesis no implica copiar la realidad empírica ni reproducir fielmente acontecimientos históricos, sino articular una secuencia de acciones posibles que, dentro de la lógica de la ficción, produzcan efectos de temor y piedad en el espectador. La poética aristotélica se orienta así hacia un conocimiento universal de la experiencia humana, más allá de la singularidad de los hechos concretos, estableciendo una tensión estructural entre ficción y realidad que constituye una condición fundamental de las artes escénicas.

Precisar esta distinción resulta clave para evitar una lectura reductiva de la mimesis y comprender que el problema ético de la representación no reside en el uso de la ficción en sí misma, sino en las decisiones históricas y políticas que determinan qué cuerpos pueden encarnar esas acciones posibles y cuáles son excluidos o reducidos a artificio. En este sentido, aunque la poética aristotélica no aborda directamente la cuestión racial, su concepción de la representación como construcción verosímil abre un campo que, históricamente, ha sido atravesado por relaciones de poder que condicionan la presencia o ausencia de determinados cuerpos en escena.

Más adelante en la historia del teatro occidental, durante el periodo romano, se conservaron muchas de las convenciones heredadas del teatro griego, integrando espectáculos populares y representaciones rituales que privilegiaban la teatralidad y la codificación del gesto por encima de la verosimilitud psicológica. De manera similar, en la Edad Media, los misterios y autos sacramentales reforzaron la capacidad del actor para encarnar lo divino, lo mítico o lo marginal sin necesidad de compartir la experiencia real de aquello que representaba, subrayando el carácter simbólico y ficcional de la representación escénica.

Será durante el Renacimiento cuando el teatro europeo consolide la figura del actor profesional como un intérprete capaz de transitar entre roles diversos y complejos, afirmando la autonomía del trabajo actoral frente a la identidad empírica del intérprete. Esta separación entre cuerpo del actor y la figura representada prepara el terreno para los debates modernos sobre la actuación, donde la mimesis deja de entenderse como copia literal de la realidad y se reafirma como una operación ficcional, relacional y procesual.

En este contexto, el sistema de Konstantín Stanislavski no propone una identificación mimética entendida como imitación externa del otro, sino como una vivencia escénica construida a partir de acciones y circunstancias imaginarias. Cuando Stanislavski afirma “yo soy”, no alude a una equivalencia literal entre actor y personaje, sino a una forma de presencia escénica que articula emoción, acción y conciencia dentro de la lógica de la ficción (Stanislavski, 1986), de modo que:

El actor no es un imitador, un declamador o un creador (definiciones que habían dado las escuelas tradicionales): no imita una realidad externa, pues participa de la ficción; ni representa un texto escrito, pues sabemos que el espectáculo y la interpretación del actor comprenden mucho más que el discurso textual; ni tampoco crea un ser de ficción, pues éste es un trabajo que ya ha realizado el dramaturgo; sino que, como afirma Stanislavski, “vive” en escena una “realidad” y hace unas “acciones”. Es mediante estas acciones por las que el actor “descubre” su papel. Sólo en el escenario el personaje teatral existe, en oposición a los dos sentidos anteriores, ontológico y estructural. (Oliva Bernal, 2004, p. 44)

Aquí entonces recae una conciencia del actor puesto a la imitación que no solamente debe estar dentro de la escena, sino previo a ésta. Se trata de cuestionamientos que el actor esta obligado a realizarse antes de integrarse a un ejercicio escénico, donde se pregunte a sí mismo si en verdad está respondiendo a un trabajo actoral o a una imitación a consecuencia de su actividad en la escena. Como señala Bernal (2004), el actor no imita una realidad externa ni crea un ser autónomo, sino que vive una realidad escénica a través de acciones que permiten la emergencia del personaje exclusivamente en el escenario. Desde esta perspectiva, la mimesis no se concibe como copia literal, sino como una mediación simbólica que exige conciencia crítica por parte del intérprete.

Esta distinción resulta fundamental para el enfoque del presente ensayo, pues permite comprender que el problema ético de la representación no reside en la ficción misma, sino en la forma en que esa mediación simbólica se articula con relaciones históricas de poder, visibilidad y exclusión de determinados cuerpos. En este sentido, el actor no sólo analiza sus acciones en la representación, sino que se posiciona dentro de una puesta en escena situada, reconociendo el contexto histórico, social y simbólico del personaje que interpreta, sin pretender sustituir ni apropiarse de la experiencia vivida del otro.

Desde un marco filosófico que articula la ética de la alteridad y la teoría del cuerpo (presente en los textos de autores como Emmanuel Levinas y Judith Butler), el trabajo actoral puede pensarse como una práctica de responsabilidad más que de apropiación. En diálogo con este enfoque, Stanislavski (2019) subraya la importancia de la experiencia vivida como fuente de verdad escénica, entendida no como una reproducción literal de la experiencia ajena, sino como un proceso sensible mediante el cual el actor recurre a sus propias emociones y recuerdos para habitar una situación ficticia sin reducirla a estereotipo o caricatura.

No obstante, esta aproximación no implica una intelectualización excesiva del trabajo actoral ni una concepción puramente analítica del proceso. Por el contrario, la conciencia ética del actor no se opone a la vivencia escénica, sino que la acompaña, lo cual permite que la encarnación del personaje mantenga un equilibrio entre sensibilidad, técnica y responsabilidad simbólica. De este modo, el trabajo actoral se configura como una práctica situada que articula experiencia, ficción y reflexión sin sacrificar la verosimilitud ni la potencia expresiva de la escena.

LA POLÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN. DILEMAS ÉTICOS Y MORALES

Cuando se habla de la política de la representación, generalmente se alude al modo en que ciertos sujetos o colectivos hablan, discuten o actúan en nombre de otros, también a las condiciones bajo las cuales se toman decisiones que afectan a terceros. En lo político institucional, esta lógica se manifiesta de manera explícita, por ejemplo, cuando un representante electo legisla en nombre de una comunidad. Sin embargo, en el campo artístico y escénico, estas dinámicas no operan bajo los mismos principios de delegación, legitimidad ni responsabilidad jurídica.

Introducir la dimensión ética en la reflexión sobre la representación teatral no implica, por tanto, establecer criterios de corrección moral ni prescribir quién puede o no representar a quién. Tal como advierte José Antonio Sánchez (2012), la ética en la práctica artística no debe entenderse como una reserva normativa ni como un mecanismo de producción de efectos garantizados, sino como una práctica situada que se manifiesta en el presente de la acción escénica y que, llevada al extremo, incluso puede generar tensiones o bloqueos en el proceso creativo. José Antonio Sánchez lo explica de la siguiente manera:

La ética es una moral que se afirma en el tiempo. Pero se manifiesta siempre en el presente. ¿Cabe una ética más allá de la presencia en el presente? La ética nos prepara por medio de la moral para tomar decisiones en el momento. La ética no es una “reserva” que genere beneficios futuros, no puede ser entendida en términos de producción, sino en términos de práctica. (Sánchez, 2012, pp. 1-4)

Desde esta perspectiva, la política de la representación no se define por un conjunto de reglas estables, sino por un campo de tensiones donde se disputan visibilidades, voces y formas de aparición. En el arte, particularmente en el teatro, no existe una instancia única que determine de manera fija qué puede ser visto, dicho o representado, sino una red de decisiones simbólicas, poéticas, institucionales y materiales que configuran temporalmente el campo de lo representable. Así, el problema no reside en regular moralmente la representación ni en reactivar una concepción del teatro como instrumento de disciplinamiento simbólico, sino en analizar críticamente cómo determinadas prácticas escénicas producen efectos de poder, exclusión o reconocimiento. La ética de la representación se plantea aquí no como norma, sino como una herramienta analítica que permite interrogar las condiciones históricas, estéticas y políticas desde las cuales se construyen las representaciones, mientras atiende las transformaciones que han redefinido la función del teatro en la modernidad y la contemporaneidad.

Para abordar estas tensiones, Jacques Rancière (2004) conceptualiza y cuestiona el arte como un *reparto de lo sensible*, es decir, como un modo de organizar quién puede ser visto, escuchado y reconocido como sujeto político a partir de determinadas configuraciones de sensibilidad. Esta perspectiva desplaza lo político del ámbito exclusivo de las instituciones y las estructuras jurídicas hacia la distribución de lo que puede percibirse, decirse y hacerse visible en el espacio común. Como señala Rancière, el reparto de lo sensible constituye un sistema de evidencias que permite percibir simultáneamente la existencia

de un común y las divisiones que asignan lugares, tiempos y formas de participación, determinando quién tiene parte en lo común y bajo qué condiciones:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que tiene parte en el hecho de gobernar y de ser gobernado. (Rancière, 2004, pp. 19-20)

En el ámbito escénico, cada elección de representación interviene en esta distribución de visibilidades y jerarquías. Representar un cuerpo o una causa ajena puede ampliar los marcos de percepción social o, por el contrario, invisibilizar y marginar voces cuando éstas aparecen mediadas exclusivamente por otros que hablan en su nombre. Sin embargo, Rancière advierte que este análisis no debe derivar en una concepción pedagógica del arte ni en una crítica que pretenda concientizar al espectador desde una posición de superioridad. El autor cuestiona las prácticas artísticas que suponen un espectador pasivo o ignorante al que es necesario educar o corregir, pues éstas reproducen las mismas jerarquías de poder que buscan denunciar.

Desde la noción del espectador emancipado, Rancière sostiene que éste es un sujeto activo que observa, interpreta, conecta y produce sentido por sí mismo. En este marco, la escena no funciona como un dispositivo de transmisión de mensajes ni de regulación moral, sino como un espacio donde se redistribuye lo sensible y se abren múltiples posibilidades de lectura. Así, la dimensión ética y política de la representación no consiste en guiar o dirigir la interpretación del público, sino en analizar cómo las configuraciones escénicas habilitan (o restringen) modos de aparición, enunciación y reconocimiento de los cuerpos representados.

El teatro juega el mismo rol que un congreso, puesto que es un lugar privilegiado para explorar y analizar cómo es que se configuran y se comportan los repartimientos de lo sensible, puesto que aquí se produce y negocia la visibilidad, mediante la disposición de cuerpos, situándose en relación con la mirada del público y las palabras. Así, la escena se convierte en un espacio de disputa política y ética, donde cada gesto escénico tiene consecuencias sobre la percepción social de los cuerpos representados, donde constantemente (con base en la teoría de Rancière) se está reconfigurando el campo de lo visible, mientras que se pone en cuestionamiento el reparto social que los había omitido anteriormente.

Es importante destacar que la existencia o la presencia escénica de un cuerpo que lucha y adolece en su propia realidad no equivale automáticamente a una emancipación. La reproducción o la imitación de la lucha también puede reproducir estereotipos y borrar la representabilidad de los cuerpos representados. Peggy Phelan advierte un discurso similar cuando habla de performance política, y menciona cómo la performatividad corre el riesgo de transformarse en un marcado/no marcado, cuando los cuerpos y corporalidades quedan estigmatizados a una mera función simbólica (Phelan, 1993).

Entonces, es necesario que la interrupción del reparto que plantea Rancière (2004) sea posible y que así se permitan voces complejas y relaciones que no colapsen los cuerpos en íconos simbólicos en la escena. Asimismo, Judith Butler (1993) subraya que los cuerpos son siempre políticos y están inscritos en normas que regulan su visibilidad y legitimidad, además establece que: “Los cuerpos importan en la medida en que están contruidos en y a través de relaciones de poder” (pp. 1-11).

Por eso, la representación de los cuerpos ajenos no puede desligarse de las relaciones de poder y no solamente eso, sino que deberá permitir una constitución del sujeto por medio de actos reiterados, reconfigurar identidades y enfrentarse a la posibilidad de readaptación por el dispositivo escénico en formas que no se compongan al orden dominante. Por tanto, es conveniente combinar la idea de Rancière sobre la distribución de lo visible con la teoría de Butler sobre las prácticas performativas que producen y reproducen efectos en sentido sobre los cuerpos reconfigurados.

Un actor cisgénero que interpreta a una mujer trans o un intérprete blanco que encarna la experiencia de un migrante o un indígena, no sólo representa un personaje: se activan jerarquías de visibilidad y exclusión que requieren reflexión ética y política, pero sobre todo cuestionamientos éticos, sobre la misma labor del actor. A partir de la práctica teatral habrá que entender dos formas de politización de cuerpos: la del desplazamiento de la visibilidad y la ruptura con los modos habituales de percepción, lo cual permite una irrupción a la lógica que asigna a ciertos cuerpos un papel simbólico-ornamental, que priva al verdadero cuerpo de una voz.

En un aspecto de gobernabilidad es importante también comprender quiénes son las personas y las instituciones que actualmente tienen discursos y puestos de poder para otorgar la visibilidad de las causas, o que tienen el poder de decidir quiénes son los cuerpos que pueden representarse en la escena. Actualmente, la decisión sobre quién se representa y quién debe tener el poder para dar visibilidad no es neutral, puesto que depende de una confluencia de agentes culturales, institucionales y económicos que involucran a directores, dramaturgos, compañías teatrales, así como instituciones políticas públicas y privadas. En esta repartición del poder se condiciona qué voces llegan al público y cuáles permanecen invisibles. Así, la política de representación teatral reproduce y desafía jerarquías sociales donde las historias sobre comunidades marginadas o cuerpos no normativos no son representadas de forma equitativa, lo cual implica no solamente horas y minutos sobre el escenario, sino la correcta repartición de recursos para la creación.

En este punto, resulta necesario precisar algunas distinciones conceptuales que atraviesan el argumento y que permiten situar la discusión en el campo específico de las artes escénicas. En particular, resulta relevante diferenciar entre signo y símbolo, categorías que operan en registros distintos dentro del acontecimiento escénico. Mientras el signo remite a una relación relativamente estable entre significante y significado, lo simbólico no se reduce a la fijación de los cuerpos como emblemas ni a su función representacional. Por el contrario, el símbolo se inscribe en un entramado imaginario, relacional y afectivo que se activa en el aquí y el ahora de la escena, lo cual produce sentidos que no pueden cerrarse ni estabilizarse de antemano. Desde esta perspectiva, los cuerpos en escena no significan únicamente algo, sino que participan de un proceso simbólico abierto que involucra percepción, memoria y experiencia compartida (Fischer-Lichte, 2004).

De manera similar, es necesario distinguir entre los usos del concepto de *performatividad* en distintos campos disciplinarios como, por ejemplo, la antropología o las ciencias políticas, donde suele asociarse a la reiteración normativa o a la eficacia del acto, es decir, a su capacidad de producir efectos sociales verificables. Sin embargo, en las artes escénicas, la performatividad no puede entenderse exclusivamente desde una lógica instrumental. Como plantea Erika Fischer-Lichte (2004), lo performativo en el teatro remite a procesos de transformación sensible que emergen de la copresencia entre cuerpos, voces y espectadores, la cual produce desplazamientos perceptivos y relacionales que no se reducen a la transmisión de significados ni a la eficacia del mensaje.

En esta misma línea, Diana Taylor propone diferenciar entre archivo y repertorio para subrayar que las prácticas performativas no sólo comunican contenidos simbólicos, sino que activan memorias encarnadas, saberes corporales y modos de presencia que exceden la representación como fijación de sentido. Desde esta perspectiva, la escena no funciona como un dispositivo de ilustración o una herramienta pedagógica orientada a corregir la mirada del espectador, sino como un espacio donde se ponen en juego formas de experiencia que pueden reconfigurar (sin garantizarlo) los modos de percepción de los cuerpos y las relaciones de poder que los atraviesan (Taylor, 2015).

Atender a estas distinciones permite evitar una lectura reductiva de la política de la representación teatral. La cuestión no es determinar qué cuerpos deben o no ser representados ni convertir la escena en un instrumento de regulación moral, sino analizar cómo las configuraciones simbólicas y performativas del acontecimiento escénico producen (e incluso suspenden) jerarquías de visibilidad, exclusión y reconocimiento. De este modo, la dimensión ética de la representación se desplaza del terreno normativo hacia un campo de análisis crítico que considera la especificidad del hecho escénico como experiencia sensible, relacional y políticamente situada.

EL DILEMA DEL ACTOR Y LA RESPONSABILIDAD DEL DIRECTOR

Hasta este punto, el escenario para el actor podrá sonar desolador. Muchos de estos actores y actrices estarán cuestionándose su lugar dentro de la escena, y en términos prácticos buscarán representar personajes que se adapten a sus características raciales, estilo de vida, preferencia sexual, discurso y, sobre todo, a su forma de ver el mundo. Sería complicado entonces interpretar a un asesino en serie, a una persona que vivió durante el Holocausto, o a un conquistador español que viola y rapta mujeres indígenas el resto de su vida. El objetivo de este ensayo no es provocar una desolación en el actor o en la actriz, sino plantear un dilema ético y político en el teatro contemporáneo. Cuando el intérprete encarna identidades distintas a la suya, surge el cuestionamiento sobre qué significa apropiarse de una corporalidad ajena y cuáles son los riesgos de dicha representación. José Antonio Sánchez remarca tres factores a considerar durante la representación:

1. El conflicto entre la representación y la ética se manifiesta cuando consideramos la actividad artística como producción y no como práctica. Al concebir la actividad artística

como práctica, es decir, al asumir la dimensión social y procesual de la creación artística, necesariamente retorna la cuestión de la ética, aunque sea de un modo paradójico.

2. Cuando hablamos de “representación”, consideramos conceptos muy diferentes que coinciden en el espacio escénico. Los sentidos de “representación” pueden ser coincidentes, pero también antagónicos.

3. La mediación representativa, en el ámbito de las artes en vivo, se ve alterada por la inmediatez del cuerpo y por la relación real de los cuerpos sobre un escenario o en un espacio de actuación compartido con otros cuerpos observadores o participantes. El compromiso de los cuerpos, el poner en cuerpo, tiene una dimensión práctica con implicaciones éticas y políticas. Hablar de una ética de la representación es en gran parte hablar de una ética del cuerpo. O, dicho de otro modo, la representación solo resuelve la incompatibilidad con la ética cuando el cuerpo se pone en escena, cuando uno pone su cuerpo, no necesariamente como actor, pero sí como creador que pone en juego su propio cuerpo. (Sánchez, 2012, pp.

11-12)

La ética del actor o de la actriz en este contexto no se reduce a una labor de verosimilitud actoral, sino que se extiende al respeto, responsabilidad, conciencia histórica y social de aquella voz que está representando en la escena. Sin embargo, también es importante mencionar que el actor no es el único responsable en este juego, ya que el director escénico tiene también una responsabilidad ética sobre su propio montaje y sobre la visión que quiere ofrecer al espectador, por lo que tendrá que cuidar que el discurso planteado no genere un trato opuesto al que se busca. Su visión y decisiones estructuran el contexto donde el actor estará representando y decidirá qué cuerpos aparecen en escena, cómo y dónde se sitúan; cómo se iluminan y cómo se articulan los discursos escénicos durante la puesta, provocando no sólo una responsabilidad, sino una autoridad que puede amplificar o mitigar los riesgos de apropiación indebida, puesto que es muy sencillo que, durante la representación, sucedan actos de discriminación.

Así, el dilema no es qué cuerpos representamos, sino cómo los representamos dentro de la ficción. Entonces, ¿el trabajo del actor se limita solamente a la ficción? Cuando un actor representa un cuerpo ajeno, incluso desde la ficción, se activan campos de poder y visibilidad. La ficción no exime de responsabilidad ética, puesto que necesariamente tendríamos que acudir a personajes fantásticos o de otro universo para poder representarlos sin una contextualización real. La ficción potencia esta responsabilidad, debido a que crea una ilusión de conocimiento sobre experiencias que no se poseen. Homi Bhabha complementa esta perspectiva al señalar que la representación de lo otro y de los otros implica siempre un proceso de negociación cultural, donde las identidades se construyen en cuanto hay un choque entre el poder, la voz y la performatividad; además, se refuerza la idea de que la ética en la escena no es opcional, sino central para cualquier práctica responsable (Bhabha, 1994). Es decir, cuando un actor está representando otro cuerpo, se encuentra en un espacio donde no es dueño de la experiencia que encarna ni del dolor del otro, así como tampoco tiene que imitar la situación de dolor por la cual está siendo atravesado el cuerpo original, pero tampoco puede invisibilizar el poder simbólico y político que su actuación genera hacia la escena y el espectador, provocando que la actuación

se convierta en un acto de negociación entre simulación y respeto (Bhabha, 1994). Debe haber una justicia simbólica que establezca un límite entre lo que es real dentro de la representación y lo que genera superficialidad y estereotipo en la experiencia humana.

EL CUERPO COMO TERRITORIO DE DISPUTA

La palabra *cuerpo* ha tenido varios significados a lo largo de la historia, ha sido utilizada para enmarcar situaciones y hechos que le han ayudado a colocarse fuera de la simple etimología para adquirir un significado basto y hasta filosófico. En su origen etimológico, *corpus* se utilizaba para diferenciar y designar el cuerpo físico o material que era distinguido por el alma (Lidell y Scott, 1940), que en la antigüedad romana podría referirse principalmente a la figura humana o, en un sentido amplio, a aquello que tiene una extensión y es perceptible por los sentidos.

Peter Brown (1989), en cambio, señala el cuerpo no solamente desde un organismo físico evidente que existe en la materia, sino que incorpora la idea del cuerpo en nociones de cuerpo social y político durante la Edad Media y el Renacimiento, como un constructo social, cultural e histórico. En su obra, Brown analiza la transformación del cuerpo (y de la corporalidad), argumentando que el cuerpo humano ha estado sujeto a distintas normas de conducta, moralidad y disciplina social, donde la percepción de éste varía según el género, estatus social y contexto religioso. Brown sostiene que durante la Edad Moderna el cuerpo no se consideraba sólo como un organismo biológico, sino como un instrumento de control social y religioso, procesándolo como un territorio de poder donde se inscribían valores morales y jerarquías sociales, por lo que era una interfaz entre lo individual y lo colectivo; entre la biología y la cultura.

El cuerpo pasa a ser, además de un puesto gobernable, manipulable y conquistable, un símbolo de estatus de autoridad que respondía a jerarquías de poder, normas religiosas, así como expectativas sociales y culturales (Brown, 1989). Lo que plantea Brown, al postrarlo como una cosa, es el inicio de la idea del cuerpo como territorio, puesto que éste es meramente eso: un espacio que puede ser habitado, aunque no solamente, sino que puede ser conquistado, apropiado y reconstruido:

El territorio es un concepto que adquiere nuevos contenidos en el contexto de la globalización, son relaciones sociales que desbordan las fronteras de la comunidad, de la nación y que se entrelazan con otros procesos que ocurren en el mundo. Los medios modernos de comunicación, los sistemas de transporte, los nuevos mercados, los avances de la revolución científica y tecnológica, entre otras cosas, han trastocado las nociones de tiempo y espacio de las épocas pasadas, pero también evidenciaron la debilidad de las bases culturales sobre las cuales se formaron las promesas de un futuro promisorio que surgieron en la modernidad. Los territorios son espacios de una gran tensión social, están penetrados por el sentido progresivo del tiempo lineal, por la rutina de los tiempos cíclicos y por la vivencia del tiempo simultáneo. (Llanos-Hernández, 2010)

Por ello, el territorio puede tener una constitución, una nación, una identidad; pero que tiene dueño y, muchas veces, ese dueño no es el que lo habita, sino el que lo reclama, y esta reclamación se hace meramente desde el poder, la opresión y la injusticia. Es donde la voz del cuerpo toma sentido. El cuerpo, lejos de ser únicamente un ente biológico, es un espacio de símbolos y constructos sociales que se vuelve político y, por ende, está permanentemente en disputa; de esta manera, se entiende como un territorio decolonial que se desconoce y se recupera constantemente, y donde convergen tensiones de poder, control, resistencia, lucha y producción; no sólo de subjetividades, sino de afectos y preceptos múltiples. Aquí es donde la noción del *cuerpo como territorio* toma forma y donde dicho concepto nos invita a pensar la corporalidad del ser humano no sólo como entidad individual, sino como un espacio colectivo que es continuamente atravesado por relaciones históricas de poder y dominación. Asimismo, está ininterrumpidamente en práctica de emancipación e independencia, y busca ser visibilizado.

Al explorar las relaciones históricas de poder sobre el *cuerpo como territorio*, habrá que regresar a la modernidad capitalista de Karl Marx, donde el cuerpo pasa (potencialmente acompañado de una *política del miedo*) a ser primordialmente una fuerza productiva con el *salario*, sujetándolo a ritmos y normas que maximizan la ganancia y potencia, mientras el capital prolonga las jornadas laborales a ser extenuantes y provoca que los cuerpos sean vigilados, mecanizados y transformados en instrumentos de extracción de valor para beneficio del *más fuerte* (Marx, 1867). Según Foucault, el cuerpo colonizado puede ser disciplinado y convertido en fuerza de trabajo productiva, al tiempo que un sujeto se vuelve obediente. Deja de ser un simple organismo y se convierte en objeto de intervención y regulación que hace vivir y deja morir, según lo que plantea en su noción de biopolítica, la cual era en sí meramente un régimen de poder que se dirige en especie a la idea de una *gestión de la vida* (Foucault, 1976).

Quien también radicalizó la reflexión de Foucault fue la misma Judith Butler, al plantear que el cuerpo no solamente es una base material anterior al discurso, sino que es un espacio que se constituye performativamente en el marco de las normas de género y de sexualidad, y que responde a ideas impuestas por la sociedad en cuanto a las tareas del género, los roles y la expectativa de identidad. Esta performatividad es resultado de una repetición regulada de actos constantes que lo llevan a actuar de cierta manera (Butler, 1990).

Resulta necesario detenerse críticamente en esta noción del cuerpo como territorio cuando se traslada al campo de las artes escénicas. Si bien pensar el cuerpo como territorio colonizado permite comprender las lógicas históricas de apropiación, control y violencia que se inscriben sobre los cuerpos, dicha definición no agota las posibilidades conceptuales del término. En el ámbito escénico y en los enfoques decoloniales contemporáneos, el territorio no se concibe únicamente como un espacio gobernado por la lógica de la propiedad, sino como un espacio vivo, relacional e histórico, atravesado por memorias, afectos, saberes y experiencias encarnadas.

Desde esta perspectiva, el cuerpo no es una cosa que se ocupa o se conquista, sino un lugar de experiencia, encuentro y producción de sentido. La noción de cuerpo como territorio, desarrollada en el pensamiento feminista y decolonial, entiende el cuerpo como el

primer territorio colonizado, donde cuerpo, tierra y comunidad son inseparables. Autoras como Britos-Castro y Zurbriggen (2022) plantean el cuerpo como territorio como un acontecimiento ético en sí mismo, donde las lógicas de dominación y apropiación pueden ser suspendidas a través de prácticas de reapropiación sensible y política.

En este marco, lo escénico puede pensarse como un acto de reexistencia: un espacio donde los cuerpos no sólo representan, sino reactivan memorias, afectos y formas de vida que resisten a su reducción a objetos simbólicos o territorios conquistables. La dimensión ética del cuerpo como territorio no emerge entonces de la pregunta por quién tiene derecho a reclamar o representar un cuerpo, sino del modo en que ese cuerpo puede reapropiarse de sus fuerzas, recuperar su energía vital y producir nuevas formas de relación consigo mismo, con los otros y con el espacio compartido.

Explicitar esta diferencia entre los regímenes conceptuales desde los cuales se piensa el territorio permite afinar el argumento y evitar la aplicación directa de categorías provenientes de otros campos disciplinares, fortaleciendo así la coherencia teórica del análisis escénico. Es importante comprender que el cuerpo no solamente es un estado de constante exploración, sino que el cuerpo transformado se vuelve la bandera de libertad frente al cuerpo dominado. A pesar de esto, y de que hay cuerpos en minoría que son puestos todavía más en crisis, existe resistencia por parte de grupos de cuerpos que se mantienen auténticos y firmes, a pesar de que han sido magullados, lo cual los ha convertido en un espacio de lucha constante y de resistencia.

CONCLUSIÓN

Las poéticas de la escena, en relación con la representación de cuerpos y causas ajenas, constituyen un territorio complejo y productivo para pensar nuevos modelos escénicos y formas contemporáneas de visibilidad. Este carácter problemático y abierto no es ajeno a la historia del teatro, sino que ha sido una de sus condiciones constitutivas. En este sentido, más que concebir la representación como una herramienta directa de democratización, el análisis desarrollado a lo largo de este trabajo permite pensar la escena como un espacio donde se disputan y reconfiguran los regímenes de aparición, reconocimiento y voz, ampliando (de manera no garantizada ni normativa) las posibilidades de participación simbólica en el campo de lo sensible. La tensión entre libertad creativa, ética y política obliga a repensar las prácticas teatrales desde perspectivas colaborativas, autorreferenciales, críticas y de confrontación. Representar al otro no es sólo un acto de ficción: es una intervención en el campo de lo sensible y, por ello, en el campo de lo político, en tanto reorganiza modos de aparición, visibilidad y reconocimiento de determinados cuerpos y experiencias.

El problema no reside en la representación en sí, sino en las condiciones y relaciones de poder desde las que se produce: quién decide, desde dónde se habla, qué agencia se habilita para los sujetos implicados y qué efectos simbólicos se activan en escena. La responsabilidad ética en la representación requiere sensibilidad hacia la historicidad de los cuerpos y territorios que están siendo representados, reconociendo las jerarquías, violencias y opresiones que se han inscrito sobre ellos. No basta con la fidelidad descriptiva;

la representación debe abrir espacio para la agencia de los sujetos representados, evitando la apropiación o la simplificación reductiva.

La ética de la representación, entonces, es inseparable de una política de justicia y de reconocimiento que respete la diversidad de experiencias, así como la autonomía de los cuerpos. La representación puede resultar inauténtica o descontextualizada cuando se construye desde marcos estéticos y discursivos que no consideran las condiciones históricas, materiales y simbólicas de los cuerpos representados. En estos casos, representar un cuerpo o una causa ajena puede contribuir a reducir el espacio político disponible para los propios sujetos implicados, reforzando dinámicas de exclusión y manteniendo invisibles a ciertos grupos, no sólo en la escena, sino también en la esfera pública. No obstante, es necesario precisar que en el campo teatral conviven prácticas diversas que no operan bajo las mismas lógicas ni producen efectos políticos equivalentes.

Junto a representaciones realizadas por intérpretes externos a las experiencias representadas, existen metodologías colaborativas, comunitarias y autorepresentacionales donde los propios grupos marginados participan activamente en la construcción de sus discursos escénicos; así, dichas prácticas no se contraponen de manera automática ni excluyente. Cuando son desarrolladas desde una conciencia crítica y ética, tanto la representación de cuerpos ajenos como los procesos colaborativos pueden contribuir a ampliar los marcos de visibilidad y a disputar los regímenes dominantes de representación. El problema no reside en la representación en sí misma, sino en las condiciones bajo las cuales se produce: quién decide, desde dónde se habla, qué relaciones de poder se activan y qué espacios de agencia se habilitan o se clausuran para los cuerpos representados. La dimensión ética de la representación escénica exige, por tanto, atender a estas diferencias y evitar lecturas totalizantes que desconozcan la pluralidad de prácticas y estrategias presentes en el teatro contemporáneo.

Basta concluir también con la importancia de una verdadera condición ética, no sólo al momento de la representación estética, sino en el trabajo de mesa realizado por parte del actor y el equipo creativo para delimitar responsabilidades afectivas con los cuerpos que se presentan en escena, y más aquellos que adolecen representatividad en nuestra sociedad como resultado social y temporal de la violencia, el maltrato, la inseguridad y la indiferencia. Es importante reconocer la distancia, las diferencias y las relaciones de poder, puesto que es indispensable para construir poéticas de la escena sensibles, respetuosas y transformadoras. Sólo desde la conciencia será posible crear prácticas teatrales que promuevan reflexión crítica, inclusión y justicia simbólica, de manera que el teatro sea un espacio donde la ética, la política y la estética se entrelacen de manera inseparable. La conciencia sobre la representación del otro permitirá que se sigan creando lazos, puentes y diálogos que generen nuevas miradas y otras formas de concebir al teatro a partir de la responsabilidad afectiva y el reconocimiento de la otredad.

REFERENCIAS

- Aristóteles. (1946). *La Poética* (V. García Yebra, Trad.). Gredos. (Obra original publicada en el siglo IV a.C.)
- Oliva Bernal, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia.
- Bernal, J. A. (2004). *Teoría y práctica del actor*. Cátedra.
- Bhabha, H.K. (1994). *The Location of culture*. Routledge.
- Britos Castro, A., y Zurbriggen, S. (2022). Narrar(nos) desde el cuerpo-territorio: nuevos apuntes para un pensamiento situado y metodologías en contexto. *Anfora*, 29(52), 43-70. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/187811>
- Brown, P. (1989). *El cuerpo y la sociedad: los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*. Polity Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. Routledge.
- Carlson, M. (2003). *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the greeks to the present*. Cornell University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. ABADA Editores.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad I: la voluntad del saber*. Gallimard.
- Levinas, E. (1987). *Éthique et infini*. Presses Universitaires.
- Lidell, H. y Scott, R. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Clarendon Press.
- Llanos-Hernández, L. (2010). El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales. *Agricultura, sociedad y desarrollo*, 7(3), 207-220. <https://www.scielo.org.mx/pdf/asd/v7n3/v7n3a1.pdf>
- Loomba, A. (2002). *Shakespeare, race, and colonialism*. Oxford University Press.
- Lott, E. (1993). *Love and Theft: blackface minstrelsy and the American working class*. Oxford University.
- Marx, K. (1867). *El capital*. Verlag Von Otto Meissner.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. University of Chicago.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: the politics of performance*. Routledge.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: the distribution of the sensible*. Continuum.
- Sánchez, J.A. (2012). Ética de la representación. *Artes, la revista*, 11(18), 177-193. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5695738>
- Stanislavski, K. (1986). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Quetzal.
- Stanislavski, K. (2019). *Preparación del actor* (R. Debenedetti, Trad.). Libros de la Araucaria.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Veltruský, J. (2011). El drama como obra literaria y como representación teatral. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(1), 350-360. <https://www.redalyc.org/pdf/5037/503750727014.pdf>