

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Performatividades del “teatro en vivo” a través de redes sociales en tiempos de pandemia

Eunice Susana Alanis Gallegos*

* Tecnológico de Monterrey, México.
e-mail: susyalanis@gmail.com

Recibido: 30 de octubre de 2020

Aceptado: 01 de mayo de 2021

Doi: 10.25009/it.v12i20.2686

Performatividades del “teatro en vivo” a través de redes sociales en tiempos de pandemia

Resumen

A partir del cierre de los teatros como medida preventiva por la pandemia de COVID-19, la comunidad teatral utilizó la tecnología de plataformas y redes sociales para crear y comunicarse con su público. ¿Qué tan cercanas estaban estas prácticas al teatro? En este trabajo se analizó el discurso detrás de tuits con las palabras “teatro en vivo” emitidos en abril y mayo de 2020. Los resultados invitan a reflexionar sobre dos espacios intermedios entre el teatro y el registro audiovisual; en estos espacios ubicamos la performatividad del lenguaje y los actos performativos que acontecían de manera remota. Estos actos configuran un archivo y un repertorio cultural de voces y cuerpos en resistencia, para crear arte desde el único lugar que en dicha circunstancia había para convivir: el virtual.

Palabras clave: Twitter; tecnovivio; performatividad; discurso; actos performativos; repertorio cultural.

Performativities of “live theatre” through social networks in pandemic times

Abstract

Just after theaters closed in Mexico as a preventive measure to fight the COVID-19 pandemic, the theatrical community began using Internet platforms and social networks to create new productions and communicate with audiences. How close were these exercises to what is usually understood as “theatre”? This paper analyzes the discourse contained in several tweets posted between April and May 2020, that include the words “live theatre”. The results invite us to consider two intermediate spaces between theater and audiovisual registers. In these spaces we can locate language’s performativity, and those performative acts that different artists began to carry out remotely. These acts make up an archive and a cultural catalog of voices and bodies in resistance, which began to create art collectively in the virtual space (the only space available for collective work during the pandemic’s lockdown months).

Keywords: Twitter; techno viviality; performativity; discourse; performative acts; cultural catalog.

Performatividades del “teatro en vivo” a través de redes sociales en tiempos de pandemia

Introducción

En el mundo y en México de 2020, la propagación del coronavirus provocó cambios en las prácticas económicas, sociales y culturales. Este último sector, el cultural, fue especialmente afectado debido a las medidas de prevención sanitaria que las autoridades de salud consideraron necesarias. A finales de marzo de 2020, se cerraron los museos, teatros y todo tipo de espacios culturales en donde podían reunirse las personas. Las y los artistas se quedaron en casa ingeniándose las para sobrevivir económica y creativamente, buscando opciones de producción cultural que pudieran acercarse a sus públicos, que también estaban en casa. Y entonces se redescubrieron las pantallas y las plataformas de interacción social.

Al comenzar la cuarentena no había ninguna certeza sobre el futuro del teatro, las presencias en convivio, las posibilidades de lo performático... La pregunta entre varios colegas era: ¿hasta cuándo volveremos a reunirnos? Mientras tomaba una clase de análisis del discurso, la curiosidad me llevó a reflexionar sobre las diferencias entre performatividad (del lenguaje) y lo performático (de la presencia). Entonces Foucault, el autor de *El orden del discurso*, lanzó una premisa: “La filosofía del acontecimiento debería avanzar en la dirección paradójica, a primera vista, de un materialismo de lo incorporal”. La provocación fue tal que surgió un ejercicio imaginario de improvisación A y B, en donde A había enunciado la cita previa, y B se convertía en Jorge Dubatti hablando sobre el acontecimiento teatral desde la filosofía del teatro. Desde esa butaca imaginaria emergían las siguientes preguntas: ¿qué tan teatral o performática era una situación de falta de presencias en el mundo? ¿Cuán performativas eran las formas de comunicarnos?

En un contexto pandémico en el que se debía seguir la instrucción de quedarse en casa, a simple vista se podía recurrir sólo a tres opciones para reflexionar sobre el acontecimiento teatral y la presencia. La primera era maravillarse de las nuevas formas de teatro que se estaban dando en los balcones y terrazas de las grandes ciudades del mundo, lo cual era difícil de apreciar desde una casa del centro de la ciudad de Monterrey, Nuevo León, rodeada por lotes de estacionamientos y pequeños comercios vacíos; la única manera de acercarse era a través de la intermediación tecnológica (y eso no era teatro). La segunda era hacer teatro en casa y mirarlo, pero en el contexto de una familia enclaustrada el drama era demasiado. La tercera opción era observar las teatralidades pregrabadas y retransmitidas y los juegos escénicos que se empezaron a realizar vía remota, es decir, que sucedían en otro espacio, pero en tiempo real. Al querer ser partícipe de estos ejercicios acudimos a las redes sociales (Twitter) en donde, al buscar “teatro en vivo” aparecieron diferentes comentarios (ver Tabla 1).¹

Tabla 1: Primer ejercicio de exploración en Twitter con las palabras “teatro en vivo”

Usuario	Tuit	Fecha
Myriam Mtz. @MyriaMtz	Inicié a ver obras de teatro en línea. No es lo mismo que estar en vivo, pero me siento más cerquita del arte.	3 de abril
Libre de Fachos @cvs_ts	Ya he visto tres publicaciones donde invitan a “ver teatro en vivo” para no salir de la casa. ¿Qué Mierda es lo que he visto todos estos años? ¿Fui al teatro y no estaban ahí? Lenguaje mijitos, lenguaje. Los Actores están obligados a manejar el lenguaje a la perfección.	4 de abril
EKATERINA @sweettsrina	EXTRAÑO IR AL TEATRO DIOS NECESITO VER ACTORES EN VIVO SI VUELVO A VER UNA SERIE VOY A EXPLOTAR	4 de abril
RuPolaX @psps73	¡Teatro en vivo en mi casa! (Y dejan entrar a mis perros y gato)	17 de abril
Fémin(as) @sueñosguajiros	añññ estoy feliz porque hoy habrá teatro en vivo	18 de abril
Rene Dupeyron @Rene_Dupeyron	(Respuesta a @sueñosguajiros) -El teatro es en vivo	18 de abril
Ana Navajas @ananavajas	Soy fan de internet, pero sexo y teatro van en vivo	18 de abril
Antonio Zúñiga @dram1234	Seguimos. Porque tendrá que llegar el día en que el teatro llegue de nuevo a verse y oírse en vivo.	20 de abril

¹ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=xFx81kYWits>

¿Qué discurso había detrás de estos tuits? Surgió una hipótesis y, con ella, una cuarta opción para reflexionar: en la comunicación vía redes sociales dentro de la circunstancia pandémica, había una performatividad discursiva distinta a otros momentos, pues los propios usuarios estaban utilizando las plataformas para reflexionar sobre las maneras de ver y hacer teatro.

A partir de esa hipótesis comenzamos el presente proyecto, en el cual primero utilizamos tres lentes teóricas para mirar la participación en y de las prácticas escénicas en el contexto de pandemia: la filosofía del teatro, la filosofía del lenguaje y la noción de lo performático. Sobre esta base conceptual se seleccionó una red social y fechas específicas, en las cuales se analizaron las posturas y expresiones que algunos participantes de estas prácticas compartieron a través de sus comentarios en línea.

En este trabajo se exploraron algunas performatividades en el discurso expresado por usuarios de Twitter que combinaron la palabra “teatro” con la frase “en vivo” en abril y mayo de 2020 (contexto de inicio de la pandemia); luego se reflexionó sobre los espacios performativos y performáticos intermedios entre convivio y grabación. Las preguntas que detonaron el proyecto son: ¿cómo responden algunos usuarios de Twitter a la relación entre el convivio teatral y la creación escénica que emplea intermediación tecnológica? ¿A qué teatro se refiere un discurso *online* que concibe un “teatro en vivo”? ¿Qué performatividades hay al hablar de “teatro en vivo”?

1. Teatralidad desde la filosofía del teatro

La pandemia problematiza el *convivio*, término acuñado por el filósofo del teatro Jorge Dubatti para nombrar “la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporalidad cotidiana sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro” (*Introducción a los estudios teatrales* 104). Siguiendo al mismo autor, el teatro sin convivio no acontece. Sin embargo, hay herramientas tecnológicas con las cuales algunos creadores, en este contexto de pandemia, decidieron comunicarse con el público compartiendo obras de teatro grabadas, charlando a través de transmisiones en tiempo real, o incluso incorporando la producción audiovisual y la interactividad a los procesos creativos y a las propuestas artísticas. Este fenómeno de intermediación tecnológica también es observado por Dubatti desde antes de la pandemia. El autor le llamó *tecnovivio*, distinguiendo dos formas: el *tecnovivio interactivo*, en el cual hay un proceso de diálogo bilateral, y el *tecnovivio monoactivo* (grabación en video), en el que la relación sucede entre una persona y una máquina, es decir, el componente humano creador de dicho producto, transmitido por la máquina, se ausenta en tiempo y espacio (105).

Para reflexionar sobre la primera pregunta planteada (¿cómo responden algunos usuarios de Twitter a la relación entre el convivio teatral y la creación escénica que emplea intermediación tecnológica?), se tomó en cuenta lo dicho por Dubatti en “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo” (2015):

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica (44).

Siguiendo al autor, si teatro es convivio y lo opuesto al convivio es el tecnovivio, entonces el tecnovivio no es teatro. Por lo tanto, mientras haya prohibición de reuniones, no hay teatro. Sin embargo, al hablar de teatralidad, el autor extiende la noción de teatro refiriéndose a un acto en donde al mismo tiempo que alguien organiza la mirada del otro, ese otro deja que su mirada sea organizada por el primero (Dubatti, *Teatro-matriz, teatro liminal* 6). Siguiendo al autor, hay teatralidad en la creación escénica intermediada por la tecnología, pero no hay convivio porque los cuerpos que crean la *poiesis* no están presentes compartiendo un mismo espacio territorializado. Entonces, ¿cómo podríamos distinguir esta teatralidad de la performatividad y de lo performático?

2. Performatividad desde la filosofía del lenguaje

¿A qué teatro se refiere un discurso online que concibe un “teatro en vivo”? ¿Qué performatividades hay al hablar de “teatro en vivo”? Desde la filosofía del lenguaje, el hecho de producir un discurso ya constituye performatividad. John L. Austin (1962) propone en su teoría de los actos de habla que cuando comunicamos algo suceden tres actos: 1) acto locutivo: “de forma aproximada equivale a expresar una oración con cierto sentido y referencia, lo que a su vez es aproximadamente equivalente al ‘significado’ en el sentido tradicional” (*How to do things with words* 155); 2) acto ilocutivo: “actos que tienen una cierta fuerza (convencional)” (153), es decir, la intención del emisor o subtexto (en otras palabras, cómo se dice el texto, a quién se le dice y cuándo); 3) acto perlocutivo, se refiere a lo que producimos o logramos porque decimos algo, por qué, para qué lo decimos, o cuál era nuestra motivación al decirlo (101-108). Esta teoría fue después desarrollada por John R. Searle (1976), quien clasificó el

acto ilocutivo en cinco categorías de análisis según la intención del hablante: 1) actos asertivos o representativos, en los que se da información con diferentes grados de certeza; 2) directivos, en los cuales se busca dirigir la conducta del otro; 3) comisivos, en los que el hablante se compromete a realizar una acción en el futuro; 4) expresivos, en los que se manifiesta una postura sobre algo o alguien, y 5) declarativos, en los que se altera la condición de quien recibe la acción del enunciado (“A classification of illocutionary acts” 1-23).² El lenguaje como acción también es estudiado por Linda A. Wood y Rolf O. Kroger (2000), quienes desde la psicología social observan la teoría de los actos de habla, distinguiendo tres conceptos clave para comprenderla: el lenguaje como acción, su función y variabilidad (*Doing Discourse Analysis* 12-17). Desde esta perspectiva, el lenguaje no es simplemente una herramienta descriptiva o un medio de comunicación, sino que también constituye una práctica social y una forma de ejecutar actos. Es por lo anterior que Diana Taylor (2007), desde los estudios del performance, observa una diferencia entre “*performativity*” –proveniente de los estudios lingüísticos, específicamente de J. L. Austin–, y luego sugiere tomar prestada la palabra “performático” del español contemporáneo, para denotar la forma adjetival del “non discursive realm of performance” (*The Archive and the Repertoire* 15), es decir, la parte no discursiva (en términos de la lingüística) del reino performático. Ahí podríamos distinguir entre la performatividad o el lenguaje, y el discurso como acción y lo performático, para referirnos a los actos corporales que conforman parte de lo que Taylor llama “repertorio cultural”, al referirse a los fenómenos performáticos que se constituyen en archivos identitarios de la cultura (206-207).

3. Lo performático y la presencia

Peggy Phelan, una de las autoridades de la filosofía del performance y una de las fundadoras del Performance Studies International, menciona que la vida de el/la performance sucede en el presente. De acuerdo con la autora, el/la performance no puede ser salvada, grabada, documentada o participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que esto sucede, se convierte en algo más que performance³ (*Unmarked: The Politics of Performance* 146). Phelan y Dubatti estarían de acuerdo en que se requiere de la presencia física territorializada para que haya performance y para que suceda el convivio.

² Dichas categorías también fueron referidas por Uribe Martínez en la entrevista personal realizada el 26 de octubre de 2020.

³ “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance”. Traducción propia.

Por otro lado, los pensadores franceses Micheletti y Chevalier (2006) reflexionan sobre el cuerpo físico y la presencia y exponen que “[e]l cuerpo presente no es la totalidad de la presencia de un cuerpo” (*Fenomenología del presentar* 78-79). Al hablar de cuerpos presentes nos podríamos referir tanto al cuerpo del *performer* como al del espectador. Quienes hemos estado en un escenario, estaremos de acuerdo en que –para que ocurra el teatro– es absolutamente necesario el estado presente, es decir: la totalidad de la presencia del cuerpo del *performer* en el “aquí y ahora” del convivio con otros cuerpos. Pero con sólo recordar alguna función en la que algún espectador haya respondido a una llamada telefónica en medio de la obra, se puede dudar de que la totalidad de la presencia de los cuerpos de los espectadores se encuentre todo el tiempo presente en el convivio.

Por su parte, Phillip Auslander, autor de *Liveness: Performance In A Mediatized Culture* (2011), cuestiona la necesidad de la presencia física del espectador y del *performer* para que el primero disfrute de la experiencia artística (Auslander, citado en Meyer-Dinkgräfe 69). Explica que lo *live* (en vivo) y lo mediatizado no son opuestos ontológicos, sino que son las contingencias históricas y culturales las que definen su oposición (70).⁴ Las preguntas que este autor lanza en la contraportada de su libro atraviesan algunas de las reflexiones en este trabajo: ¿cuál es el estatus del *live performance* o “performance en vivo” en una cultura dominada por los medios masivos? (y yo agregaría en un momento histórico en el que los medios son la única manera de reunirse) ¿Qué es el performance en vivo y qué significa para nosotros *ahora*? (aquí recalcamos la palabra *ahora*, para considerar nuevamente en la reflexión el contexto pandémico de abril y mayo de 2020).

Desde las artes visuales, la relación entre medialidad y performance se ha discutido desde hace tiempo en nuestro país. Por ejemplo, en los años 80 se dialogaban estos temas alrededor del trabajo de Pola Weiss, pionera del videoarte mexicano que ejecutaba acciones performáticas con una cámara de video que se convertía en una extensión de su cuerpo (Garbayo-Maeztu, “Cuerpo-Cámara-Ojo” 112-116). Moviendo su cuerpo con la cámara en mano, Weiss esfumaba la distinción entre un movimiento de cámara creado para el espectador y otro que documentaba la inercia de la acción. Por lo tanto, las acciones mediadas (por la cámara) sólo se explicaban por su relación con el cuerpo de la artista. En el contexto de este ejemplo, mediar los actos performáticos a través de una pantalla era un recurso que instigaba a repensar nuestro convivio con y a través de los medios. En tiempos de pandemia, convivir con los medios no necesariamente es un acto creativo deliberado, porque las circunstancias nos obligan a repensar nuestra relación con ellos. Esto vuelve proféticas a las preguntas de teóricos contemporáneos del teatro:

⁴ “Live and mediatized, Auslander concludes, are not ontological opposites, but rather cultural and historical contingencies define their opposition”. Traducción propia.

¿No habrá llegado para el teatro el momento de interrogarse sobre sus potencialidades y sobre su futuro, de abandonar su torre de marfil, estrechamente psicológica, y comprometerse, sin miedo, pero sin ilusión, en el mundo de esa medialidad performante que hoy se ha vuelto nuestro horizonte cotidiano? (Pavis 239).

El futuro del que habla Pavis nos llegó pronto. Por ello, ya sea que partamos de la filosofía del teatro, de la filosofía del lenguaje o de las artes visuales, comprometerse con los medios digitales es una realidad inevitable ante las circunstancias que vivimos. Por ello es importante que no sólo tratemos de reflexionar sobre la integración de los medios digitales al teatro y a los procesos escénicos, sino también de ser capaces de encontrar, en la medialidad, discursos performativos y creaciones performáticas que nos hagan repensar la escena contemporánea. La tarea es amplia.

En este proyecto en particular exploramos la performatividad al observar el lenguaje que utilizan los usuarios de Twitter para expresar ciertos discursos, y apuntamos algunas diferencias de esta performatividad con respecto a los actos performáticos que implican participar del “teatro en vivo” o en un acto tecnovivial, en el que se puede participar en tiempo real y compartir un espacio virtual.

4. Performatividades mexicanas en (máximo) 280 caracteres; metodología de observación

La pandemia no sólo ha influido en el teatro, sino también en los escenarios virtuales que se visitan a diario para interactuar con otras personas, es decir, las redes sociales. Se podría pensar que estos espacios cumplen una función parecida a la del ágora en Atenas, pues a través de ellos se inician diálogos o se comparten opiniones y creencias con personas tanto cercanas como desconocidas. En el contexto de pandemia las redes sociales tienen al menos dos ventajas con respecto a socializar de manera presencial. La primera es que reducen el riesgo de contagio, porque los reunidos no están aglomerados en un mismo lugar físico, y la segunda es que es relativamente sencillo seguir el registro de la interacción entre usuarios y analizar sus comportamientos. Para seleccionar la red social que se iba a utilizar en este estudio, se consideraron tres aspectos: 1) que fuera una plataforma en donde se pudieran encontrar datos sin tener que buscar desde una cuenta personal abierta;⁵ 2) que permitiera una búsqueda con filtros por palabras y por fechas, y 3) que los textos del

⁵ Esto permitiría que la exploración fuera más objetiva, pues no sería afectada por intereses personales, ubicación, seguidores o cuentas seguidas ya programadas de antemano en la cuenta del usuario.

corpus no fueran muy largos. La única red social que cumplía con las tres consideraciones era Twitter, porque a través de search.twitter.com se podían cubrir las primeras dos necesidades de búsqueda, además de que la plataforma limita al usuario a comentar en no más de 280 caracteres, con lo cual se cubría el tercer aspecto.

En un intento por responder las inquietudes planteadas desde el inicio del proyecto, se realizó un ejercicio exploratorio de forma manual⁶ en Twitter para analizar el discurso en los tuits que incluyeran la combinación de las palabras “teatro” y “en vivo”. Se decidió emplear un muestreo selectivo pragmático⁷ y se realizó a partir de la búsqueda de las palabras clave mencionadas. La razón de esto es que se planteaba un análisis discursivo de los comentarios, más que la cuantificación de opiniones. Se consideró que la cuantificación correspondía a un análisis de audiencias más que a una exploración discursiva.

Considerando que el 22 de marzo de 2020 se cerraron los teatros como medida de prevención sanitaria,⁸ se pensó trabajar con comentarios emitidos durante abril y mayo. Los tuits expresados en dichos meses inmediatos al cierre de los foros podrían dar una visión general sobre la percepción de los espectadores de dicha situación. Para seleccionar los días de la recopilación de la muestra, el primer mes –siendo el más cercano a la suspensión de actividades– fue dividido en cuatro partes, y el siguiente mes en dos partes. Primero se recopilaron todos los tuits que contuvieran la combinación “teatro” con “en vivo” publicados en Twitter desde algún lugar del mundo durante los días 1, 10, 20 y 30 de abril del 2020; se contabilizaron 101 tuits. En el segundo mes, se recopilaron todos los tuits emitidos los días 15 y 30 de mayo; hubo 44 tuits. En suma, se obtuvo información mundial de 145 tuits, pero se estudiaron solamente los tuits mexicanos de ambos meses, es decir, un total de 29 comentarios provenientes de algún lugar de nuestro país emitidos durante esos días de abril y mayo. Las unidades de estudio fueron esos 29 tuits, con los cuales se desarrolló el análisis del discurso.

A continuación, se diseñaron tres tablas en donde se ordenó la información en descripción, análisis e interpretación. Estas tablas funcionaron como instrumento metodológico para mapear semántica y discursivamente la percepción de los dos conceptos del teatro propuestos por Dubatti (convivio y tecnovivio), y el espacio intermedio entre

⁶ Este tipo de estudios también se pueden realizar con herramientas de las humanidades digitales, pero en el momento en que se llevó a cabo el estudio no se tenían a la mano dichas herramientas. Se decidió hacerlo de forma manual, conscientes de que implicaba un rango mayor de error humano.

⁷ Metodología propuesta por Nick Emmel en el libro *Sampling and Choosing Cases in Qualitative Research: A Realist Approach*.

⁸ Ver: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/suspende-secretaria-de-cultura-actividades-en-todos-sus-recintos>

estos conceptos. Se utilizó la teoría de los actos de habla para identificar en estas tablas la función o intención del emisor, categorizando los tuits en los diferentes actos ilocutivos que existen de acuerdo con la teoría de Searle. Asimismo, para develar algunas posturas sociales sobre este tema, se desarrolló un análisis del discurso desde la lente de Teun van Dijk, observando el cruce de datos entre los recursos paralingüísticos, discursivos y performativos, los elementos argumentativos de la retórica aristotélica (*ethos*, *logos* y *pathos*) y la temporalidad a la que se hace referencia en cada tuit (ver Tabla 2).

Tabla 2: Descripción del tuit

Descripción						
Número	Fecha	Tweet	Complemento Tweet	Lugar de Origen	Persona o grupo	Género

En la segunda tabla se describen los aspectos más visibles del tuit y el usuario que interactúa. Se inicia con el número del tuit para contabilizar el material, seguido de la fecha en el que se registra. Luego viene el texto compartido o tuit, así como su complemento (en caso de que el usuario haya compartido imágenes, videos o enlaces junto con su comentario). Después tenemos el lugar de origen o procedencia del usuario que emite el tuit. En la siguiente columna se identifica si dicho usuario se representa a sí mismo como persona o como grupo y, finalmente, si dicho usuario se representa a sí mismo como hombre, mujer o no binario. Para estos dos últimos aspectos, se toma como referencia el nombre del usuario, la fotografía que utiliza de perfil, la descripción de su perfil y las palabras que utiliza para referirse a su persona o colectivo (ver Tabla 3).

Tabla 3: Análisis del tuit

Análisis						
Convivio, tecnovivio, grabación	Función o intención	Performatividad	Recursos paralingüísticos o discursivos	Descripción del recurso	Argumentos: ethos, pathos, logos	Pasado, presente, futuro

La tercera tabla, denominada “Análisis”, se dividió en siete columnas. La primera tiene que ver con identificar a qué se refiere el emisor con su tuit. Si se refiere al (1) *convivio* como un evento en donde se comparte tiempo y espacio entre actor/operador y quien especta, o al (2) *tecnovivio o transmisión interactiva*, en donde se comparte el tiempo con las y los espectadores y el evento está intermediado por una pantalla; o bien, si se refiere a (3), una grabación o *tecnovivio monoactivo*, como un evento que sucedió en el pasado, que fue registrado audiovisualmente y que se comparte con la audiencia (en este caso, no

hay tiempo ni espacio compartido). Para la segunda columna se analizaron las funciones discursivas, dentro de las cuales destacaron: publicitar, conmemorar, opinar (para discutir o reflexionar) y recomendar. En la tercera columna de la tabla de análisis, se diseñó la categoría de performatividad expresada por medio del lenguaje, en la cual se identificaron los actos ilocutivos en la función o intención discursiva de los tuits. Cabe mencionar que en algunos tuits podría haber más de un acto de habla; sin embargo, como las unidades de análisis son los tuits y no los actos de habla en sí mismos, se clasificó el tuit por su intención discursiva general. Por ejemplo, en el tuit: “Felipe Iniesta. Extraño el teatro porque (*sic*) no hay nada mejor que ver en vivo a los actores Gracias.” se identifican varios actos. Primero, pareciera que es expresivo porque dice extrañar el teatro; en segundo lugar, tenemos un acto asertivo porque el hablante da a conocer cierta información con diferentes grados de precisión al decir “no hay nada mejor”. Sin embargo, al ver el contexto general, nos damos cuenta de que el comentario es una réplica a un tuit anterior: “ACCESOS GRATIS! Tenemos 10 accesos para “Camgirl” MAÑANA 20:00 en vivo vía (*sic*) zoom. ¡Dinos tu nombre y por qué extrañas el teatro y listo!”. Por lo que el acto ilocutivo identificado es directivo, puesto que la intención general es ganarse uno de estos accesos gratuitos que ofrecen en el otro tuit y la estrategia para lograrlo es decir lo que le piden que diga. En la cuarta columna de la segunda tabla del estudio se analizaron los recursos paralingüísticos o discursivos, dentro de los cuales destacaron los recursos verbales semánticos, sintácticos o tipográficos, la retórica (metáfora, hipérbole, símil) y la semiótica, en donde se analizaron los emoticones y las imágenes que complementaban el tuit. La quinta columna sirvió para hacer una descripción breve del recurso paralingüístico o discursivo utilizado en la columna anterior. Por ejemplo, en el tuit que dice: “No cambio un concierto, obra de teatro o una simple conversación en vivo por una virtual, sin embargo, la sonrisa, la caricia al alma, la paz y la armonía que nos deja un evento virtual sigue siendo enriquecedor”, el emisor utiliza un recurso verbal semántico de oposición al mencionar “sin embargo”, y utiliza la retórica al decir “caricia al alma”, pues es una metáfora que expresa su sentir. La sexta columna sirvió para identificar la retórica del argumento, según la categorización aristotélica: *ethos*, *pathos* y *logos*. Se categorizaron con el concepto de *ethos* aquellos tuits que hicieran referencia a la credibilidad de sí mismos, de alguna persona, personaje o de alguna institución debido a su trayectoria o experiencia. El término *pathos* se utilizó al identificar los tuits que apelan a las emociones de quienes reciben la información. Y la palabra *logos* se consideró para aquellos tuits que argumentaban con hechos. En la séptima y última columna de esta tabla se ordenaron los tuits de acuerdo con el tiempo al que se referían en el texto. En este caso había tuits que hacían referencia al pasado, otros al tiempo presente o de la contingencia, y otros que se referían al futuro; o también se identificaron algunos que hacían referencia a una combinación de tiempos. Veamos otro ejem-

plo: “¡Estamos en vivo! Este miércoles tenemos Teatro en el #Podcast, pasen que será algo único y nunca antes hecho por estas tierras: <https://youtu.be/oq0PS5gGxCo>”. Los signos de exclamación y el adjetivo “único” apelan a las emociones de quien lee (*pathos*), y en el texto se hace referencia a dos momentos temporales: cuando menciona “estamos en vivo” está refiriéndose a un tiempo presente, luego explica “este miércoles tenemos”; es decir, hablamos de un tiempo futuro cercano, un tiempo que sigue siendo considerado de contingencia. Y cuando menciona “nunca antes hecho por estas tierras”, se refiere al pasado. Para otro ejemplo, tenemos el tuit que dice:

“Vaya usted por él o por ella sin olvidar #susanadistancia
Face with medical mask
#TB Amélie (Le fabuleux destin d’Amélie Poulain) la película con orquesta en vivo
Smiling face with heart-shaped eyes
#amelie #cine #pelicula #teatro... <https://instagram.com/p/CA1GyxDubs/>”

Quien emite también hace referencia al tiempo de contingencia que se vive, invitando a quien lee a que vea una transmisión “sin olvidar #susanadistancia” y añadiendo un emoticón con cubrebocas. Asimismo, a través del emoticón “Smiling face with heart-shaped eyes” apela a las emociones de quien lee (*pathos*), además de que reitera un título completo en francés “Le fabuleux destin d’Amélie Poulain”, después de haber hecho referencia al nombre de la protagonista de la película “Amélie”. Esta reiteración nos habla de que para el emisor es importante mencionar la película y el personaje, por ello se categoriza también con el término *ethos*.

Tabla 4: Interpretación de tuits

Interpretación	
¿Cómo responde la/el emisor a la relación entre el convivio y la creación escénica a través de la intermediación tecnológica?	¿A qué teatro se refiere un discurso online que concibe un teatro en vivo? ¿Qué performatividades hay al hablar de “teatro en vivo”?
<ol style="list-style-type: none"> 1. Reprueba o cuestiona el tecnovivio. 2. Recuerda, conmemora o extraña el convivio. 3. Se resigna al tecnovivio como forma de teatro. 4. No hay diferencia entre convivio y tecnovivio. 5. Se entusiasma porque existe el tecnovivio. 	

En la cuarta tabla (ver Tabla 4) se trabajó la interpretación considerando el cruce de los datos para responder a las preguntas planteadas al inicio del estudio. Para reflexionar sobre la primera pregunta, se observaron las relaciones que había entre el tuit, los datos

del emisor y la función discursiva. En el camino a esta interpretación se diseñaron cinco subcategorías, ordenadas de acuerdo al menor o mayor entusiasmo que cada emisión mostraba respecto a la creación escénica a través de la intermediación tecnológica: (1) se niega la intermediación tecnológica; (2) recuerda, conmemora o extraña el convivio; (3) se resigna al tecnovivio, es decir, en su discurso se percibe cierta incomodidad o poco entusiasmo; (4) se percibe que no hay diferencia (convivio es igual a tecnovivio); (5) se entusiasma porque existe el tecnovivio. Los comentarios se catalogaron cruzando datos entre las columnas de intención o función, tipología de argumentación, recursos utilizados y temporalidad. Por último, se hicieron cruces por toda la tabla para poder reflexionar sobre las otras dos preguntas: ¿A qué teatro se refiere un discurso *online* que concibe un teatro en vivo? ¿Qué performatividades hay al hablar de “teatro en vivo”?

5. Resultados: recursos paralingüísticos que develan cinco posturas

En el *corpus* de 29 comentarios, 11 fueron emitidos por hombres, nueve por mujeres y nueve por grupos. En la columna de función e intención de la segunda tabla, se observa que 16 comentarios publicitan un evento tecnovivial, siete buscan conmemorar a través de su comentario, cinco emiten una opinión y cuatro recomiendan un evento tecnovivial o a un artista que se presenta a la distancia. De acuerdo con la mercadotecnia, la mejor publicidad es la que se da de “boca en boca” o “wom”⁹ (Lang y Lawson 375). En ese sentido, la recomendación también podría categorizarse como parte de la función publicitaria. Esto significa que 20 de 29 tuits (es decir, el 69 por ciento de los usuarios de esta muestra) buscan publicitar un evento tecnovivial. Al cruzar estos datos con los de género, se puede decir que a las mujeres de este *corpus* les ha interesado más publicitar y opinar, a los hombres conmemorar y recomendar, mientras que los grupos publicitaron en todos los tuits publicados. Los actos de habla identificados fueron en primer lugar los directivos, luego los asertivos y, por último, los expresivos. La gran cantidad de tuits con actos directivos nos demuestra que hay muchos emisores que buscan dirigir la mirada de quienes leen sus tuits hacia el consumo de tecnovivios o prácticas escénicas intermediadas. Asimismo, nos damos cuenta de que hay espectadores que simpatizan con la idea del tecnovivio y también lo comparten por medio de Twitter. Los actos asertivos fueron todos realizados por quienes compartieron su experiencia como espectadores y demostraron posturas de cuestionamiento y resignación al tecnovivio,

⁹ “wom” se refiere al concepto de *word of mouth*, traducción al inglés de la frase “de boca en boca” utilizada en la mercadotecnia.

o de recordar el convivio. Los actos expresivos fueron realizados también por espectadores que agradecían la experiencia del tecnovivio o extrañaban el convivio. En consecuencia, se infiere que una gran parte de la audiencia del teatro volverá a buscar el convivio, mientras, por otro lado, empieza a surgir una audiencia que se entusiasma por participar en el tecnovivio.

En los resultados del análisis discursivo se encontraron diversas combinaciones de recursos verbales paralingüísticos y discursivos; sin embargo, cada recurso nos reveló cierta información que sirvió para la interpretación. Los cinco recursos identificados fueron: los semánticos, sintácticos, semióticos, retóricos y tipográficos.

El recurso verbal semántico más común identificado en los tuits fue la oposición o contraposición de ideas. En el siguiente ejemplo, la contraposición de ideas manifiesta primeramente un desencanto y luego un cuestionamiento al tecnovivio dividido por un “pero”:

Por el amor que le tengo al #teatro he decidido ver algunas obras online // pero // la mayoría con las que me he topado tienen tan mal audio o pésima grabación que francamente me lo ahorro, esperando que yo sobreviva para regresar a disfrutar este arte como se debe, en vivo... #EnCasa

En otro ejemplo, la oposición se interpreta como una resignación al tecnovivio: “No cambio un concierto, obra de teatro o una simple conversación en vivo por una virtual, sin embargo la sonrisa, la caricia al alma, la paz y la armonía que nos deja un evento virtual sigue siendo enriquecedor”. La frase posterior a “sin embargo” deja ver que, para quien emite el tuit, las diferencias entre convivio y tecnovivio son notables y que, aunque este último no posee las cualidades de la presencia que sí tiene el convivio, el tecnovivio es su opción por el momento.

Asimismo, se identificó la repetición de ideas a través de diferentes palabras. Por ejemplo, con la reiteración “será algo único y nunca antes hecho” en uno de los tuits, podemos interpretar cierto entusiasmo por la creación escénica intermediada. Por último, se reconoció la intención de conmemorar en los tuits donde el emisor expresa recordar un convivio, y en ningún momento hace referencia al tecnovivio. Por ejemplo: “La primera vez q (*sic*) lo vi en vivo, fue un día q (*sic*) mis papás me llevaron al teatro Carlos Pellicer, hace ya algunos años y desde ahí fue un gozo escuchar su voz, es una gran pena esta pérdida!!!”. Estos tuits se categorizaron en “recuerda el convivio”. Hasta este punto, el recurso verbal semántico nos permitió interpretar cuatro de las cinco posturas identificadas en los usuarios.

El segundo recurso verbal analizado fue la sintaxis. Este recurso nos develó una quinta postura en la cual identificamos que los usuarios valoraron el tecnovivio de manera

similar al convivio. Observemos los siguientes dos tuits para luego hacer el análisis del recurso sintáctico:

En el #DíaDelNiño, @CulturaUANL nos compartirá hoy, a través de su cuenta de Facebook, transmisiones en vivo con cuenta cuentos, mimos, obras de teatro y música para niños, como el concierto “Ya llegamos a Comala”, de Pedro de la Mar. ¡No se lo pierdan! #SomosUni

YO era/soy FAN de @AdalRamones, para todos los que dicen ¿quien (sic) era fan de Adal? Pues ching.. de gente que veíamos su programa, al siguiente día todos comentando... Lo he visto con su monólogo en vivo, en una obra de teatro, y a veces sigo viendo sus monólogos en youtube..

El primer tuit invita a quienes leen a participar en eventos que se transmitirán en vivo, incluyendo “obras de teatro”, y en el caso del segundo tuit la emisora habla de “monólogo en vivo”, “obra de teatro” y “monólogos en YouTube” como si no hubiera diferencia entre ellos. El discurso interpretado en ambos es que la creación escénica se puede apreciar independientemente de si está o no intermediada por la tecnología. Por otro lado, un tuit que decía: “Teatro en vivo ahorita! Corran!” se categorizó también en “convivio es igual a tecnovivio”, debido a lo que se puede leer a través del recurso de la retórica. El imperativo “corran” se convierte en una metáfora, cuando sabemos que la palabra no necesariamente invita a quien lee a que se traslade velozmente de un lugar a otro, sino que alude a la acción de conectarse rápidamente para alcanzar a ver la transmisión en vivo de una obra de teatro, es decir, participar en un tecnovivio. Esto significa que el emisor, a través de su texto, evalúa de la misma manera ambas experiencias.

Otro recurso analizado fue el paraverbal semiótico. Por ejemplo, a través de la combinación entre el texto y los emoticones encontrados se infiere que el usuario del siguiente tuit siente entusiasmo por el tecnovivio: “Hace un año la veía en teatro y hoy la veo en un en vivo // Rostro con ojos suplicantes // Corazón amarillo”.

Por último, se analizó el recurso paraverbal tipográfico. Por ejemplo: “EL CASCANUECES EN VIVO!! Del Teatro BOLSHOI <https://youtu.be/b8g1o8Ph7LQ>”, entra en la categoría pre-diseñada: “entusiasmo por el tecnovivio”. Esto debido a que el uso de mayúsculas enfatiza dicha emoción.

En mayor o menor medida, en todos los comentarios del corpus se identificó un grado de *pathos*. Esto nos habla de que las y los emisores del contexto estudiado utilizaron las redes sociales apelando a las emociones de quien leía, o expresando su sentir al respecto.

Al analizar la temporalidad, nos dimos cuenta de que 28 de 29 tuits se refirieron al tiempo presente o de contingencia combinado con otra referencia temporal, y sólo uno habló exclusivamente del pasado. La combinación se dio de la siguiente manera: 13 de los 29 tuits (45%) hicieron referencia al pasado y la contingencia, mientras que el 10

por ciento hizo referencia al futuro con relación a la contingencia. De acuerdo con lo interpretado aquí, pareciera que las diferencias entre convivio y tecnovivio no eran tan importantes para quienes hablaban de ello en este contexto. Si esto lo cruzamos con el dato de la quinta columna, en donde observamos que todos los tuits poseen un grado de *pathos* en sus textos, podemos decir que los usuarios que publicaron estos comentarios en Twitter –con la combinación “teatro” con “en vivo”– sí hablan de un teatro contingente que se crea y se demanda específicamente en un contexto de pandemia, en el cual las emociones están a flor de piel. Esto nos remite a una reflexión escrita por Bryant Caballero, un colega teatrista: “El teatro tecnovivial es el ejemplo más nítido de la capacidad resiliente del arte vivo, donde aún en las condiciones más desérticas/mediáticas el teatro emerge” (44).

Conclusión: la pandemia nos exigió repensar la práctica escénica, las audiencias, las performatividades y lo performático

La mayoría de las y los emisores de los tuits analizados no están peleados con la idea de la creación escénica a través de la intermediación tecnológica. Se percibe un grado de añoranza por el convivio y resignación al tecnovivio. A diferencia de otros momentos, en el contexto de pandemia hay más personas dispuestas a producir, compartir o participar como actores o espectadores de creaciones escénicas intermediadas por la tecnología. Incluso, gran parte de la audiencia recibe con optimismo la creación escénica intermediada por pantallas, mientras que los grupos de creadores, quizá por necesidad, por explorar algo nuevo, o porque no hay otra opción, cada vez están incorporando más frecuentemente el tecnovivio a sus procesos y proyectos. Al categorizar las posturas de los tuits, encontramos que la postura negativa ante el tecnovivio se develó en seis de los 29 tuits (esto corresponde a un 20 por ciento de la muestra), siendo que el 80 por ciento restante se divide en espacios intermedios y en entusiasmo por el tecnovivio (aún la postura de los tuits identificados en los espacios intermedios sugiere la aceptación). Por tanto, de acuerdo con el análisis realizado y en el contexto estudiado de Twitter en abril y mayo de 2020, estamos frente a nuevas convenciones y una nueva práctica, aunque no propiamente teatral en el sentido ontológico de convivio que aporta Dubatti. No hablamos de que el tecnovivio sustituirá al convivio, sino de que la hibridación entre los lenguajes escénico y audiovisual es cada vez más común y, en este contexto, ha sido potenciada tanto para creadores como para el público. En consecuencia, en un futuro no muy lejano, la audiencia podría: (1) acercarse más fácilmente a los procesos de exploración que combinan estas prácticas artísticas con la tecnología, y (2)

demandar más el tecnovivio. Cualquiera que sea el caso, hay cambios a los que empuja la nueva normalidad que las y los creadores no pueden ignorar.

Con lo encontrado hasta aquí se pueden ver al menos dos resultados prometedoros para las y los creadores escénicos en medio de esta pandemia. El primero es que la situación actual nos ha llevado a repensar la práctica teatral. Esto lo vemos tanto en la voz de los creadores, como en la voz de las audiencias. Por ejemplo, uno de los tuits identificado como emitido por un creador es el que dice: “Teatro y danza este fin de semana en Vivo el Arte, acciones escénicas desde casa <http://ow.ly/o9g450zUmUo>”. El discurso que utiliza la frase “acciones escénicas desde casa”, devela que el usuario está consciente de que la experiencia convivial de tiempo y espacio presente no se va a dar y, sin embargo, invita a quienes leen a que dispongan su cuerpo y atención conectándose al enlace publicado para poder ver estas acciones de teatro y danza intermediadas por la pantalla, que se transmitirán en vivo durante el fin de semana. Por otro lado, podemos identificar a una mujer espectadora en el tuit número 20, que agradece y se entusiasma por esta experiencia tecnovivial:

“Teatro” en vivo con Boris Schoemann, hubo espectadores desde Aguascalientes, Puerto Vallarta, etc. Los aplausos al final tan conmovedores como el texto de “Bashir Lazhar”. Gracias @Endebles y @LaCapillaTeatro por darle un respiro a quienes lo que más extrañamos es el teatro // Dos corazones

Hay un espacio intermedio entre el convivio y el tecnovivio monoactivo o grabación, y este es, en palabras de Dubatti: el tecnovivio interactivo o bilateral (“Convivio y Tecnovivio” 46). En ese espacio/momento *live*, aunque hay intermediación tecnológica de la creación escénica, la pantalla constituye una ventana por la cual podemos asomarnos a un evento que está aconteciendo en tiempo real. Este asomarnos, dar clics, compartir, ponernos los audífonos, disponer el cuerpo para dedicar nuestra atención al evento (lo que Micheletti y Chevalier llamarían la totalidad de nuestra presencia) implica un acto performático de parte de quien especta. Por el otro lado, tenemos también actos performáticos de un equipo que se organiza para acomodar elementos técnicos de iluminación, sonido, cámara y transmisión para lograr que las acciones escénicas producidas desde su lado de la pantalla puedan originar en quien especta alguna experiencia estética, aunque sea a través de una ventana tecnológica. En estas acciones bilaterales hay una organización de la mirada; por lo tanto, hay teatralidad. Hay cuerpos creando *poiesis* (*ibídem*); hay cuerpos que comparten un espacio no físico –pero sí virtual– al entrar a una plataforma y atender a la convención planteada por quienes proponen el tecnovivio. También hay una dimensión efímera en la creación escénica intermediada e interactiva, pues, aunque la grabación del evento quede

registrada para verse después, quien la ve puede darse cuenta de que la experiencia bilateral sólo es posible a la hora de la función. Por lo tanto, aunque no haya convivio, ni tal vez tampoco *performance* desde la perspectiva de Peggy Phelan, sí hay actos performáticos que constituyen parte del repertorio cultural vivido durante la pandemia.

El segundo escenario prometedor es que estas prácticas intermediadas constituyen una oportunidad de repensar la participación de las audiencias en la creación escénica. Por un lado, gracias a la pandemia, el tema de las audiencias en los espacios intermedios entre convivio y grabación de un acontecimiento (tecnovivio monoactivo), es algo sobre lo cual las condiciones actuales exigen reflexionar, y probablemente bajo otra circunstancia no estaríamos profundizando en este tema. Los debates se han extendido en redes a partir de tuits provocadores como este: “Hoy: Teatro On line. Próximamente: Cine en vivo”. Comentarios como estos no hubieran sido tan comunes en otro contexto.

Por otro lado, habría que pensar qué pasa con las audiencias cuando sucede lo que llamamos “convención”¹⁰ en esta creación escénica intermediada. La convención también tiene un lugar aquí, pues existen algunas reglas impuestas por los dispositivos tecnológicos y otras propuestas por los creadores. Por ejemplo, para que la audiencia pueda acceder, se le exige una conexión digital. En algunos casos, a través de la convención se solicita silenciar los micrófonos, apagar las cámaras, utilizar audífonos, entrar a alguna plataforma específica, registrarse previamente, etcétera. La interacción cambia en función del medio elegido.

Por tanto, ciertamente en el contexto de pandemia el teatro no aconteció (fuera de las expresiones escénicas realizadas desde espacios privados como balcones y terrazas, y desde los escasos espacios que se abrieron para asistir con automóvil).¹¹ Pero sí hubo performatividades discursivas y hubo actos performáticos y artísticos intermediados por una teatralidad interactiva, los cuales constituyeron espacios virtuales intermedios entre el convivio y el tecnovivio monoactivo, que tanto creadores como espectadores mexicanos habitaron.

¹⁰ De acuerdo con el *Diccionario del Teatro*, la convención es el “Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten que el espectador reciba correctamente la representación; ‘acuerdo’ establecido entre autor y público según el cual el primero compone y escenifica su obra según normas conocidas y aceptadas por el segundo. La convención comprende todo aquello sobre lo cual la sala y la escena deben ponerse de acuerdo para asegurar la ficción teatral y el placer de la actuación dramática. Esta ‘recepción correcta’ de la representación pediría más amplios desarrollos: no se trata de encontrar la única y correcta recepción, sino de establecer las condiciones indispensables para una comunicación de los contenidos estéticos” (Pavis 93).

¹¹ “El método”, basada en la novela *Corpus Delicti* (2009) de la escritora Juli Zeh, fue presentada en el estacionamiento del Junges Theatre en Gottingen, Alemania, en donde los espectadores podían acudir y ver la obra desde su automóvil. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=bFA3Xw32Id0&t=304s>

Estos espacios fueron observables de dos maneras. La primera es la performatividad del lenguaje que utilizamos en redes sociales, reconocible al cambiar la perspectiva acerca del discurso. Es necesario dejar de verlo como algo estático que describe y que permanece constante a través de tiempo y espacio, para verlo como una acción que se ejecuta (Wood & Kroger 5). Desde esta perspectiva, el discurso es un acontecimiento y los tuits son el resultado material o de archivo de un repertorio¹² inmaterial¹³. En este sentido, diríamos que el ejercicio de observación y reflexión sobre los actos sociales que acontecieron en la plataforma Twitter, apunta a preguntarnos qué tan cercano está el acontecimiento social discursivo de la grabación de una obra de teatro. ¿Qué tanto podría acercarse al acontecimiento propiamente teatral? (Dubatti, “Convivio y Tecnovivio” 44).

La segunda manera de observar el espacio intermedio mencionado es desde lo performático que implica crear y transmitir acciones escénicas intermediadas. La noción de lo performático en el contexto de la pandemia no solamente implica la relación entre el medio y los cuerpos (como con Pola Weiss), sino que nos mueve a reflexionar sobre la construcción de poéticas corporales que incluyen la medialidad performante (Pavis 239), la participación en y con dichas estéticas, y cómo todo esto se ha convertido en repertorio cultural del contexto pandémico.

Sin duda, la pandemia ha dejado grandes pérdidas humanas. En ese escenario es desde donde se intenta articular un tímido discurso de esperanza: también hubo voces y cuerpos en resistencia, que siguieron creando poesía y dirigiendo la mirada de otros, aunque no estuvieran reunidos en el mismo espacio físico, sí lo hicieron desde el único lugar en el que podían convivir en ese contexto: el espacio virtual.

Como se mencionó en un inicio, estas reflexiones han sido detonadas a partir de los actos sociales observados en las redes después de que se cerraron los teatros como medida de prevención sanitaria. Sería interesante continuar el estudio, comparando estas observaciones con los actos sociales y discursos que están apareciendo actualmente a través de las redes que incluyen la percepción de creadores y audiencias sobre estas performatividades que cada vez son más comunes en México y el mundo. Mientras tanto, en medio de la nueva cotidianidad y después de tanta exhalación, espero sirvan estas líneas como un hálito para quienes han seguido creando a pesar de las circunstancias, y para quienes creen que también en el subtexto y en la pausa dramática hay cuerpos en acción.

¹² Terminología utilizada por Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*.

¹³ Terminología utilizada por Michel Foucault en *El orden del discurso*.

Fuentes consultadas

- Auslander, Phillip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge, 2011.
- Austin, John L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Caballero, Bryant. “Teatro en tecnovivio. Notas para una dislocación del convivio teatral”, *Academia.edu*, 2016, https://www.academia.edu/42453080/Teatro_en_tecnovivio, consultado el 9 de junio de 2020.
- Dubatti, Jorge. *Teatro-matriz, teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2017.
- Dubatti, Jorge. “Convivio y Tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, 2015, pp. 44-54.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales: propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- Emmel, Nick. *Sampling and Choosing Cases in Qualitative Research: A Realist Approach*. Thousand Oaks: SAGE Publishing, 2013.
- “EMOCIONANTE, Cantan desde balcones durante la cuarentena”. YouTube, publicado por The Top Ten, 6 de abril de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=xFx81kYWits>, consultado el 31 de mayo de 2021.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- Garbayo-Maeztu, Maite. “Cuerpo-Cámara-Ojo: presencia e intersubjetividad en el trabajo de la artista Pola Weiss”. *Debate Feminista*, vol. 60, 2020, pp. 100-126, https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/2209, consultado el 6 de junio de 2021.
- Lang, Bodo y Rob Lawson. “Dissecting Word-of-Mouth’s Effectiveness and How to Use It as a Proconsumer Tool”. *Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing*, vol. 4, núm. 25, 2013, pp. 374-399.
- Meyer-Dinkgräfe, Daniel. “Phelan, Auslander, and After”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 29, núm. 2, 2015, pp. 69-79, <https://muse.jhu.edu/article/586680>, consultado el 31 de mayo de 2021.
- Micheletti, Frank y Jean-Frédéric Chevallier. “El cuerpo de la presencia, la presencia del cuerpo”. *Líneas de Fuga. El gesto teatral contemporáneo. Revista de la Casa Refugio Citlaltépetl*, núm. 20, 2006, pp. 75-80.
- “Noticias y Curiosidades N° 08 del 29-06-2020 - Teatros en Europa. El regreso”. YouTube, publicado por Marcelo Marchese, 29 de junio de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bFA3Xw32Id0&t=304s>, consultado el 31 de mayo de 2021.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.

- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Searle, John. “A classification of illocutionary acts”. *Language in Society*, vol. 5, núm. 1, 1976, pp. 1-23.
- Secretaría de Cultura. “Suspende Secretaría de Cultura actividades en todos sus recintos”. *Secretaría de Cultura Prensa*, Gobierno de México, 22 de marzo de 2020, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/suspende-secretaria-de-cultura-actividades-en-todos-sus-recintos>, consultado el 31 de mayo de 2021.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Uribe Martínez, Liz Maleni. Entrevista personal. 26 de octubre de 2020.
- Van Dijk, Teun A. “El estudio del discurso”. *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2003, pp. 21-65.
- Wood, Linda A. y Rolf O. Kroger. *Doing Discourse Analysis*. New Delhi: SAGE Publishing, 2000.