

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

Del 3 de abril de 1981



**“EL TEATRO DOCUMENTAL: UNA A/PUESTA EN ESCENA”**

## **TESIS**

Que para obtener el grado de

**MAESTRA EN COMUNICACIÓN**

Presenta

**PAULINA SABUGAL PAZ**

Directora de la tesis: Dra. Maricela Portillo Sánchez

Lectores: Dr. José Ramón Alcántara Mejía  
Dr. Edwin Culp Morando

México, D.F.

2014

*A mi padre, de quien no sólo llevo el apellido.*

## Índice

Agradecimientos

Introducción

- Planteamiento
  - Justificación
- I. ¿Qué es el teatro documental?
- 1.1 Antecedentes
  - 1.2 El teatro documental como fenómeno de comunicación
- II. El teatro como evocador de memoria
- 2.1 ¿El teatro como un mecanismo reconstructor de verdad?
  - 2.2 La puesta en escena como repetición/ representación
  - 2.3 Entre lo público y lo privado, el teatro como generador de un discurso universal.
- III. Una historia particular, se vuelve universal. Cómo la identidad se construye sobre la tradición, memoria y experiencia.
- 3.1 ¿Qué es la identidad? Estudios culturales y posmodernidad
  - 3.2 Narrativa, teatro e identidad
- IV. Teatro documental, algunos ejemplos
- 4.1 Experiencia, semiótica y temporalidad. Una mirada a los síntomas de la historia a través de Lagartijas Tiradas al Sol y El Rumor del Incendio
  - 4.2 Crónica: Portales no es Portugal
- V. Conclusiones

## **Agradecimientos**

Al teatro que a tantos lugares me ha llevado.

A la Dra. Maricela Portillo por adoptar mi investigación a medio camino y por lo tanto, ser parte fundamental en la concreción de la misma.

A Edwin Culp, por darme los argumentos para demostrar que el teatro es comunicación.

A mis compañeros de la Maestría, de los que tanto he aprendido.

A mis padres y mi hermana, por siempre ser y estar.

Y muy en especial a Pepe y Luci, por su apoyo, comprensión, sabiduría; pero sobre todo, por ser mis abuelos.

## **Introducción**

### **Planteamiento**

La presente tesis busca mostrar la utilidad de elementos del documental en el teatro, para generar la construcción de un discurso comunicativo y estético que sirva como sustento argumentativo, para llevar a cabo una puesta en escena.

Esta investigación apunta a evidenciar las pequeñas historias de los individuos que permiten reflexionar sobre procesos más amplios en torno a la conformación identitaria de los sujetos y la (s) historia (s) familia (res). Esto a través de la relación que hay entre de lo comunicativo y discursivo, con lo artístico y estético, específicamente hablando del teatro documental, que confronta la realidad con la ficción y pone a dialogar la Historia oficial (colectivo) con la historia personal (individual); esto bajo el entendido de que el teatro se trata al mismo tiempo de un discurso simbólico y una estrategia comunicativa.

Se tendrá como base una crónica particular, como pretexto para hablar de identidad y memoria. El planteamiento del teatro como vehículo de comunicación permite el análisis y empatía del hecho en vivo, cualquiera que éste sea, a través de la ficción. Una visión desde la perspectiva de un modelo comunicativo, en el que concretamente, el teatro documental utiliza signos tales como referentes de identidad, parentesco, historia, etc.

La crónica sirve para hacer un acercamiento sobre las pequeñas realidades que llegan a coexistir en un acontecimiento histórico, y que la narrativa de la Historia oficial/ convencional diluye en su proceso totalizador. Su utilidad, recae en que la Historia y las historias, están formadas por una suma de individualidades que históricamente se han visto minimizadas, y que sin embargo encierran las realidades íntimas, pero a la vez de todo proceso relevante para la humanidad como colectivo. El conocimiento de estas pequeñas historias, permite reinterpretar y cuestionar las narrativas dominantes de una sociedad en un contexto histórico determinado.

Se pretende obtener como resultado, un documento que sustente a nivel teórico, un producto escénico como tal. No a través de un estudio de caso particular, sino mediante una breve revisión que va de los posibles antecedentes del teatro documental en la historia del teatro, un ejemplo de lo que se ha hecho en México y finalmente, el tema de la identidad como se vive en el país y el discurso teatral documental como vehículo para la comunicación.

### **Justificación**

Partiendo de la definición de cultura que aporta Ann Swidler, entendiendo ésta como un “repertorio simbólico de estrategias de acción, entendiendo lo simbólico como un mundo de representaciones sociales materializadas en formas sensibles y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación” (Giménez, 2007, p.29); es factible considerar al teatro documental, como un fenómeno cuyo soporte simbólico es parte indudable de la llamada cultura.

El teatro documental se enfrenta ante las tres principales problemáticas que plantea lo simbólico según Giménez (2007) en tanto que recubre el vasto conjunto de los procesos sociales y de significación. La problemática de los códigos sociales, de producción de sentido en cuanto a las ideas y representaciones del mundo, tanto en el pasado (capital simbólico), como en el presente y la problemática de la interpretación o del reconocimiento. Este tipo de teatro forma parte de la cultura desde el punto de vista del interjuego de las interpretaciones consolidadas o innovadoras presentes en una determinada sociedad.

El teatro documental pone en diálogo sobre el escenario temas de interés social y contrapone elementos simbólicos de la vida real contra la ficción; esto con el fin de que la sociedad pueda tomar distancia sobre algún tema que le aqueja y en la dramatización sea capaz de cuestionarlo, revisarlo y reinventarlo.

La triple problemática de la significación- comunicación es la problemática de la cultura. Para Giménez (2007, p. 34), las grandes líneas de organización

económica, social o política son objeto de representaciones (...) la organización no existe antes de ser representada.

Sobre la cultura, no hay disciplina alguna que imponga un método único de investigación. La razón estriba en que la cultura, como también la comunicación, de la que es indisociable, se encuentra situada en la encrucijada de todas las disciplinas que se ocupan de la sociedad. Sin embargo, la cultura es inasible, mutable, vasta ¿cómo abordarla? El teatro es tan sólo una posibilidad, una alternativa más en tanto que es un fenómeno de la cultura que a través de la representación, hace una disección de las historias a su alrededor. La dramatización permite la comprensión de determinados sucesos, a través del uso de una narrativa específica que será lanzada al receptor (espectador/ público) para su libre interpretación. El teatro documental, valga la redundancia, documenta y registra una versión de la historia (o de las historias). Se genera así una versión propia. El teatro es entonces una expresión cultural, que permite a su vez, entender mediante la dramatización, otras manifestaciones culturales.

La cultura es identidad, en tanto que significa a su vez, costumbres; éstas entendidas como la representación de “lo particular concreto, los escenarios locales dentro de los cuales las personas tejen la trama de su existencia cotidiana.” (como se cita a Pasquinelli en Giménez, 2007, p.27)

La identidad se convierte en una mera interpretación, por parte del otro que me identifica como un individuo particular dentro de una sociedad determinada. Sin embargo, jamás será posible tener un conocimiento profundo y totalizador de la otredad. El otro, es una interpretación de quien lo narra y observa desde afuera. Entonces, pareciera que no existe una diferencia sustancial, en cuanto a lo que hace un novelista que construye ficción a través de sus personajes. La identidad es por ende, una serie de narraciones acumuladas a través del tiempo, con raíces profundas y bien arraigadas, pero cuya “objetividad” es francamente cuestionable. ¿De ahí la crisis de identidad?

Desde una perspectiva determinista, cercana al estructural-funcionalismo (Durkheim entre otros), podemos afirmar que somos quienes nos dicen que

somos. Primero a un nivel familiar: somos quien dicen nuestros padres. Posteriormente, quien dicta la sociedad, y quien decide nuestra cultura que seamos.

“<<¿Quién soy?>>. Si se tratara de una simple cantidad de información, no habría nadie en este mundo que pudiera aportar más datos que yo. No obstante, al hablar sobre mí, ese yo de quien estoy hablando queda automáticamente limitado, condicionado y empobrecido en manos de otro que soy yo mismo en tanto que narrador –víctima de mi sistema de valores, de mi sensibilidad, de mi capacidad de observación y de otros muchos condicionamientos reales-. En consecuencia, ¿hasta qué punto se ajusta a la verdad el <<yo>> que retrato?” (Murakami, 2006, p. 67)

El sociólogo Erving Goffman (1959), plantea en su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, el hecho de que continuamente, el individuo tiene que estar ejerciendo un rol para el personaje que concibe de sí mismo. Por ende, automáticamente se convierte en actor y personaje de sí mismo. Uno es el que es él, y otro, el personaje que presenta socialmente, el cual se presenta ante otros por medio de la actividad que desempeñe, sus características físicas, su posición económica, etc. El sujeto está, por lo tanto, en constante división y dualidad de ese mismo que él concibe como “yo”.

Obviamente, el individuo, idealmente buscará desempeñar un rol o personaje, que sea lo más similar al sí mismo que es él. Sin embargo, en “la puesta en escena” ante la sociedad, sucede que el personaje más bien se construye de lo que el entorno espera o quiere de él; como si sus características, virtudes y defectos, fueran en realidad otorgadas por la otredad.

“Una escena correctamente montada y representada conduce al auditorio a atribuir un <<sí mismo>> al personaje representado, pero esta atribución – este <<sí mismo>>- es un producto de la escena representada, y no una causa de ella. Por lo tanto, el <<sí mismo>>, como personaje representado, no es algo orgánico que tenga una ubicación específica y cuyo destino fundamental sea nacer, madurar y morir; es un efecto dramático que surge difusamente en la



escena representada, y el problema característico, la preocupación decisiva, es saber si se le dará o no crédito. “(Goffman, 1959, p. 282 y 283)

La identidad bien podría ser considerada un sistema simbólico como lo plantea Clifford Geertz en tanto que es una parte de la cultura que es “al mismo tiempo representación (modelo de) y orientación para la acción (modelo para)” (2003, p.91)

“No existe cultura sin actores ni actores sin cultura”, menciona Bourdieu (1985, p.86)). Esto significa que la cultura se produce, recrea y actualiza. El teatro, genera entonces un documento, que puede abordar la identidad como un concepto abstracto, y lo convierte justamente, en un “texto cultural”: “un conjunto limitado de signos o símbolos relacionados entre sí en virtud de que todos sus significados contribuyen a producir los mismo efectos o tienden a desempeñar las mismas funciones.” (Giménez, 2007, p. 40) El teatro busca generar en el espectador: empatía, catarsis, reflexión, conmoción, cuestionamientos. El teatro hace una reflexión entonces, sobre qué es la identidad y desde dónde es abordada.

El teatro, es una narrativa que se ancla en ciertas representaciones sociales y así, posibilita reflexiones en torno a la identidad, ya que hace un reflejo de una realidad común a un colectivo social y sus componentes (individuos o actores sociales.) Si bien, es debatible en tanto que el teatro construye ficciones, valdría la pena preguntarse cómo juega lo real en otros ámbitos, sino como una abstracción de la misma.

Lo real entendido como aquello que escapa a la cultura y se convierte más bien en simulacro como describe Jean Baudrillard (1977) y como posteriormente mencionaría uno de los críticos posmodernos más importantes Gianni Vattimo (1989) en relación a la manipulación de lo real y por ejemplo, los medios: “Realidad (...), para nosotros es más bien el resultado del entrecruzarse, del ‘contaminarse’ (...) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación ‘central’ alguna, distribuyen los media.” (como se cita en Sánchez, 2012, p.19)

La cultura es una representación de lo considerado “real”; la ficción, como la que genera el teatro, es una forma de asirla e interpretarla. La problemática entre ficción y realidad, no es primordial en este trabajo, sin embargo, se circunscribe en el hecho de que “lo real” es completamente arbitrario, y la ficción no necesariamente significa mentir o falsear un hecho, sino simplemente, se trata de una manera más de narrar.

José A. Sánchez, investigador de las artes escénicas, sostiene en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* que: “La confusión de realidad y ficción se mantiene (...) mediante la inducción de realidades artificiales, sólo concebidas para su conversión en espectáculo, y mediante la espectacularización de lo privado que perpetúa la suplantación de la realidad histórica – colectiva- por lo real – individual- casi siempre insignificante.” (2012, p.16). Hay una necesidad entonces, por parte de la cultura contemporánea, por narrar la realidad, por documentarla y hacerla propia, más allá de otros medios que la acoten.

Abric (1994) dice: “No existe realidad objetiva a priori; toda realidad es representada, es decir, apropiada por el grupo, reconstruida en su sistema cognitivo, integrada en su sistema de valores, dependiendo de su historia y del contexto ideológico que lo envuelve. Y esta realidad apropiada y estructurada constituye para el individuo y el grupo la realidad misma.” (p.12)

En conclusión, el teatro es capaz de recrear identidades, en tanto que es una representación social, y como tal, es a su vez estable y móvil, rígido y elástico; por lo cual, permite explicar la multiplicidad simbólica que conforma a la cultura y sus distintas interpretaciones. La mirada del teatro, es sólo una de tantas posibles en el eterno debate que han mantenido bajo distintas narrativas, la realidad y la ficción.

## **Capítulo I. ¿Qué es el teatro documental?**

### **1.1 Antecedentes**

Actualmente, el teatro se enfrenta ante el dilema que surge entre generar un espectáculo local y/o global. De esta lucha surge un teatro alternativo al

comercial, cuya finalidad primordial es oponerse a los estándares de la globalización.

En este orden de ideas, Ulrich Beck (2008), rescata la idea de lo local y lo global que sostiene Roland Robertson, quien sugiere que no necesariamente son conceptos que se excluyen. Por el contrario, afirma, “lo local debe entenderse como un aspecto de lo global, la globalización significa un encuentro de las culturas locales, las cuales se deben definir de nuevo en el choque de localidades”. De lo anterior surge el concepto de glocalización, tendiente a “armonizar los problemas del mundo actual y aspectos como la política cultural, acervo cultural, diferencia cultural, homogeneidad cultural, etnicidad, raza y género”. (Beck en Bodnar, p.14)

Asimismo, es importante rescatar la idea de que “la cultura global no puede entenderse estáticamente sino como un proceso contingente y dialéctico” (Montagud, 2000, p. 130) en el que gran cantidad de actores cobran importancia.

Por ello, el teatro documental es una respuesta que surge como una herramienta para enfrentarse a este fenómeno. Un espacio en donde lo público y lo privado conviven sin límites, la ficción y la realidad se desdibujan y la experiencia personal se vuelve al mismo tiempo, el argumento único que valida el espectáculo. Esto, reitero, ante una necesidad del “espectáculo” por volver a los tópicos que confieren a la intimidad de los individuos que componen las sociedades actuales y así, tener un mayor acercamiento a “lo real”.

Si bien el teatro siempre ha sido parte de la historia de las culturas, la elección de generar un nuevo estilo teatral como el biodrama, término empleado por primera vez por la directora de teatro argentina, Vivi Tellas a principios del siglo XXI; o bien, integrar la meta ficción o meta teatro (teatro dentro del teatro) y la inclusión de prácticas de lo real en la escena contemporánea; resulta una novedad en tanto que los recursos actuales se emplean en pos de un nuevo lenguaje narrativo y dramático.

Al respecto Sánchez afirma:

“La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales, que no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista renuncian a la comprensión de la complejidad. Pero también a iniciativas de intervención sobre lo real, bien en forma de actuaciones que intentan convertir al espectador en participante de una construcción formal colectiva, bien en forma de acciones directas sobre el espacio no acotado por las instituciones artísticas.” (2012, p.15)

El teatro documental, entonces, se trata básicamente de un tipo de teatro que utiliza herramientas del documental sobre la escena. El biodrama, hermano del teatro documental, justifica este tipo de teatro como una respuesta histórica, y hasta cierto punto tardía, a la dictadura militar en Argentina. (24 de marzo 1976- 10 de diciembre de 1983)

Por otro lado, Jeremy Rifkin (2002) señala que las comunidades existen a partir de los significados que comparten. En este sentido, las experiencias comunes confieren significado a la vida humana. Sin embargo, dichas experiencias están siendo arrastradas hacia el mercado en el cual los bienes culturales comunes se mercantilizan. El mismo Rifkin cita a Herbert Schiller (2002, p. 190), “la palabra, el baile, el teatro, los ritos, la música, y las artes visuales y plásticas han sido características vitales y necesarias de la experiencia humana desde el principio de los tiempos”. Schiller identifica “los esfuerzos por separar de sus grupos y comunidades originales a estas expresiones elementales de la creatividad humana, con el propósito de venderlas a quienes puedan pagar por ellas”.

Finalmente, es importante no dejar de lado el Informe Mundial Hacia las Sociedades del Conocimiento de 2005 de la UNESCO, mismo que señala el riesgo que representa para la diversidad de las culturas una apropiación o mercantilización excesiva de los conocimientos, en la sociedad mundial de la información. Los conocimientos locales podrían desaparecer pese a la riqueza

patrimonial que constituyen. La cultura no debería ser comercializada como un artículo más, el teatro, en este caso, tiene la obligación de rescatar lo que intrínsecamente simboliza, una expresión de la comunidad.

En relación con distintos movimientos alternativos a lo largo de la historia del teatro, como el de Bertolt Brecht y el expresionismo alemán, quien al vivir las dos Guerras Mundiales, propone un teatro que no busca la empatía del espectador, ni el entretenimiento evasivo, sino, a través del rompimiento, generar una conciencia y una responsabilidad en el público; crea un teatro absolutamente ligado a razones políticas e históricas. “El teatro puede contribuir a cambiar el mundo” es la tesis de Brecht.

La ruptura que propone Brecht, marca un antes y un después en la historia del teatro, genera el voltear la mirada hacia otros lugares dignos de escenificarse. El teatro no es más un lugar de mero entretenimiento o de empatía irracional, es un espacio para la reflexión y una trinchera en la exposición del pensamiento. El biodrama, más de cincuenta años después propone escenificar la vida de personajes cotidianos al entorno social del Buenos Aires de principios del siglo XXI, no precisamente “famosos” o “trascendentes”, sin embargo, cercanos no sólo desde la empatía emotiva, sino desde el punto de vista histórico, político y social. Una historia íntima, para hablar de algo más grande.

A diferencia del teatro de Bertolt Brecht, el teatro documental, como el biodrama, tienen la posibilidad de elegir hacer la representación con actores o personajes reales; el texto es una creación que parte de testimonios de primera mano y no se trata simplemente una ficción basada en hechos reales.

Posteriormente, en Latinoamérica, el dramaturgo y director de teatro brasileño Augusto Boal, desarrolla El Teatro del Oprimido, usado actualmente en docenas de naciones alrededor del mundo, como instrumento para llegar a la justicia económica y social, la cual es el fundamento de una verdadera democracia. El objetivo general del teatro de Boal es el desarrollo de Derechos Humanos esenciales, entendiendo por “oprimido” a todas las clases sociales marginadas.

El teatro documental como artificio cultural, magnifica lo que Augusto Boal llamó “el oprimido”, no sólo refiriéndose al sector relegado de una comunidad, sino a todo aquel que tenga una historia por compartir, una voz. La potencia y efectividad de esta vertiente teatral, es la de convertir una historia particular, en un suceso de empatía global.

“Nosotros no tenemos la verdad, hay miles de versiones” dice el grupo teatral mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, al hablar sobre por qué hacer teatro documental.

Ya en los años ochenta, el dramaturgo mexicano Vicente Leñero, intentaba hacer un teatro periodístico que reseñara los problemas reales del país. Uno de sus trabajos notables es *Pueblo rechazado* en donde expone lo suscitado en el monasterio del obispado de Cuernavaca donde se practicaba el psicoanálisis, por medio del cual se evaluaba la fe del candidato al sacerdocio. Esto indignó al Vaticano y se produjo un juicio del santo oficio sobre el prior Gregorio Lemercier, juicio en el cual el obispo Méndez Arceo atestiguó a favor del prior, y ambos fueron censurados por el Vaticano. Posteriormente, publicaría con éxito varios libros documentales, como *La gota de agua*, en donde habla por ejemplo de la escasez del agua en México a través de las andanzas de albañiles y vendedores de tinacos y *Asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz*. Posteriormente, otro dramaturgo también mexicano, Víctor Hugo Rascón Banda, seguiría por la línea de lo de documental y haría obras como *Contrabando* y *La fiera del Ajusco*.

En cuanto a si el teatro documental supera o no al teatro comercial, dejando a éste en el grado de “obsoleto”, la respuesta sería que no, lo cual, tampoco es su intención. Esta forma de hacer teatro, es sólo una alternativa más para ver y escuchar una realidad. No suple ninguna forma de entretenimiento, sino que diversifica y complementa. En relación a la llamada realidad que se refleja en el escenario, Bertolt Brecht dice: “La verdad es un absoluto, y se la debería de enseñar desde el escenario” (Wright, 1982, p. 147).

El llamado teatro épico de Brecht, debe su origen al Teatro Proletario Épico de otro alemán, Erwin Piscator, quien lo funda en 1923. Brecht comienza a escribir

obras que nombra “piezas para aprender”, considerándolas lecciones o parábolas y no una ficción que busca emular la vida. Para Brecht, el público debe asumir una posición ante la representación y estar consciente de que se haya ante un hecho escénico. Con el fin de generar tal distancia, introduce prólogos y epílogos; y hay interpelaciones directas de los actores hacia el público, rompiendo así con la empatía. El verdadero objetivo del teatro para Brecht, es el de instruir. Eventualmente, este teatro empezó a integrar la facultad de lo dialéctico. El espectador de teatro de posguerra, se veía en la necesidad de enfrentar la realidad que lo aquejaba y no de buscar un simple entretenimiento que lo distrajera. La postura de Bertolt Brecht como creador, se pone en juego a través de la narrativa, en lugar de sólo la representación de una acción. El espectador no sólo está inmerso en la acción escénica, sino que se vuelve un observador activo, que opera desde la razón y no desde la emoción.

Respecto al teatro Brechtiano, César Oliva, investigador, dramaturgo y pedagogo español; pionero del teatro independiente en España menciona: “Si Nietzsche denunciaba la funcionalidad del fenómeno dramático como ilusión burguesa, Brecht, desde planteamientos basados en el materialismo histórico, conduce aquella funcionalidad hacia el sentido político del teatro, a partir de criterios de utilidad y eficacia del arte. Ésta es la encrucijada del discurso aristotélico de Brecht, ya que a partir de ahí, la catarsis se convierte en enajenación, cosa que rechaza y cambia por la mirada extrañada ante la fábula escénica,” (2005, p. 366)

A pesar de que la obra dramática de Bertolt Brecht demuestra una particular fascinación por los temas históricos; describiendo pasiones y miserias, y abundando en personas y acontecimientos reales, no dejan de ser una ficción. La crónica histórica, se convierte en una herramienta, que permite, mediante la reflexión de sucesos ocurridos tiempo atrás, cuestionarse acerca del presente.

El espectador, ante la representación épica, no va a compenetrarse con la emoción que lo embarga, sino a pensar e indagar sobre la misma. Se genera así un público crítico y analítico. El hecho ficcionado, convive con el análisis, la discusión y el debate desde el escenario como una trinchera.

Edward A. Wright, investigador de las artes escénicas, logra distinguir las características puntuales del teatro de Brecht y señala lo siguiente: “Brecht quería una puesta en escena que satisficiera las necesidades de una época nueva, revolucionaria y científica. Para ello recurrió a las antiguas convenciones y tradiciones teatrales: el coro griego, el teatro isabelino y oriental, el payaso y otros personajes circenses. Quería superar el teatro de ilusión haciendo que el público estuviera siempre consciente de que se encontraba en un teatro; es decir, viendo una demostración o representación organizada con el fin o propósito de que se la analizase.” (1987, p. 150- 151).

Si bien Brecht fue ovacionado en muchos escenarios de Europa, difundiendo sus teorías e influyendo en otros creativos hacia la revolución del teatro, al generar una conciencia social en el espectador; también sufrió fuertes críticas respecto a que mecanizaba y politizaba el teatro, reduciéndolo a un mero panfleto.

Sin embargo, resulta significativo que ya en 1956, Roland Barthes estableciera que: “carece de riesgo profetizar que la obra de Brecht va a ser más importante cada vez, no sólo porque se trata de una gran obra, sino también porque nos encontramos ante una obra ejemplar; que brilla, al menos hoy, de forma excepcional en la mitad de dos desiertos: el del teatro contemporáneo y el del arte revolucionario, estéril desde los comienzos de la burocratización.” (Roland Barthes en Oliva, 1992, p.365)

¿En qué desierto se encontraría el teatro documental ante la historia por la que ha transcurrido el teatro a lo largo del tiempo? Probablemente en el gran periodo que contempla hoy día la posmodernidad. No obstante, si bien, el teatro que busca acercarse a un cierto tipo de verdad o de contacto con lo real, pone en evidencia los artificios y parafernalias de la teatralidad en la que operan muchas dinámicas de la sociedad actual, una sociedad que se desborda ante la ficción y el simulacro y que a su vez, y de modo casi contradictorio, cae ante la tentación de documentar y hacer registro de modo continuo de aquello que acontece ante el individuo.

## **1.2 El teatro documental como fenómeno de comunicación**



El teatro se resignifica como un vehículo comunicacional que no es sólo generador de ficciones, sino que es capaz de reinventar la realidad y por ende de dar nuevas versiones de la historia oficial y de la noticia. Entendiendo la reinención de la realidad, como una nueva forma de reinterpretación de reflexión de las misma.

Al respecto, el investigador escénico José A. Sánchez (2012), ha manifestado que:

“La preocupación por lo real ha producido en la última década un renovado interés por la representación y sus límites, así como por revisar las técnicas y procedimientos de relación del arte con su contexto inmediato. El *realismo* escénico de los últimos años no ha prescindido, sin embargo, de los instrumentos visuales, corporales y compositivos adquiridos después de un siglo de autonomía en cuanto medio artístico; al contrario, los ha puesto al servicio de las exigencias que se le han plantado para seguir siendo efectivo también en cuanto a medio de comunicación” (p. 317)

El teatro vuelve a ocupar el lugar que le dio origen, y es el de tomar un espacio en donde distintas voces puedan ser escuchadas. Así como el trovador de la Edad Media y los Carros de Comedias del Siglo de Oro Español buscaban hacer difusión de hechos pocos conocidos. El teatro llamado documental, al tomar recursos documentales del cine y el periodismo, recupera esa esencia y vuelve su mirada a los testimonios cotidianos que acongojan a una comunidad cualquiera, incrementando así su sentido crítico y propiciando el trabajo colectivo y reflexivo.

Este tipo de fenómeno teatral se extiende también sobre espacios no formales de representación como las calles, las plazas públicas partiendo de que si la gente de la comunidad no se acerca al teatro, entonces, el teatro no cumple su cometido, es entonces que el teatro va a la gente. Así se construyen eventos escénicos que se construyen a partir de la mezcla de testimonios reales y ficción; que bien pueden suceder en sitios específicos como casas y ruinas, los

vestuarios no están hechos para la ficción, si no que se retoman de una realidad concreta.

Propicia la tradición oral y no sólo se queda con el texto, con lo escrito, sino con aquello que se dice o bien, no se nombra. Ampliando así un sentimiento colectivo de transformación social. La comunidad se siente parte de un cambio y se responsabiliza de aquello que le aqueja. Literalmente, se comunica, dialoga.

“Es documental, porque los actores no están sobre el escenario para representar a otros, sino para contar su propia vida.” Dice Lola Arias, directora de teatro documental en Argentina. “Se trata de que no sólo cuenten sus propias vidas, sino que traten de explicarse una generación que les es pasada. Una generación reconstruyendo otra generación” afirma la directora al referirse a su obra de teatro “Mi vida Después”. (Arias, 2012)

La comunidad, cualquiera que ésta sea, tiene derecho a ver lo que guste ver, siempre y cuando tenga oferta y no imposición. Lo documental en el teatro, es sólo una manera más de ver tanto la noticia como la ficción.

Las artes escénicas, son un reflejo de la sociedad, en tanto que plasman tópicos y problemáticas de una comunidad en un espacio- tiempo particular. El teatro a lo largo de su historia, ha tenido una relación con el espectador variada, ya que depende de lo que se busca generar. Unas veces el teatro ha sido un recurso para el aleccionamiento y el control como las lecciones filosóficas del teatro griego, o los auto- sacramentales de la Edad Media; y otras, ha sido mero entretenimiento y distractor para un pueblo cuyos fines políticos tenían otros alcances, como es el caso del circo romano en la construcción del Imperio. Los ejemplos podrían seguir en cuanto a géneros y estilos; el realismo norteamericano, que evidenciaba la podredumbre del “American Dream” o las piezas del ruso Anton Chejov, cuyos textos, no eran más que un suspiro de una Unión Soviética que se desdibujaba.

En la actualidad, parece haber una necesidad por dotar de realidad a la representación, no sólo en el teatro, sino en el cine y hasta en la televisión con sus famosos “espectáculos de realidad” o “reality shows”. El teatro documental

es por ende, el reflejo de una sociedad que se encuentra hambrienta de lo tangible ante el enfrentamiento a un mayor número de escenarios virtuales. “Los excesos de la cultura simulacral habían producido una urgencia por recuperar el principio de realidad, sin por ello renunciar a los juegos de ficción tanto en el ámbito de la práctica artística como en el de la acción social y política. (...) El auge del documentalismo ha sido uno de los signos más claros de esa necesidad cultural por devolver la realidad a los centros de representación privilegiados.” (Sánchez, 2012, p. 15)

El teatro alternativo, al ser una vertiente que se sale de lo comercial y lo institucional, tiende a oponerse a los estándares que imperan en la globalización, dando énfasis al cambio social, la memoria colectiva y el reconocimiento de las culturas originarias. Por lo anterior, debe replantear su ámbito de acción como una herramienta capaz de reflejar la realidad política, así como su uso para la cohesión social y cultural.

Desde sus inicios, es sabido que el teatro ha sido un medio sumamente eficaz y contundente para mostrar la realidad y causar un mayor impacto en el público. Como ha dicho Peter Brook, uno de los directores más polémicos e influyentes del teatro contemporáneo: “En la vida cotidiana, <<si>> es una ficción; en el teatro, <<si>> es un experimento. En la vida cotidiana, <<si>> es una evasión; en el teatro, <<si>> es la verdad. Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno.” (1969, p. 207)

La gente suele ver los periódicos o los noticieros y enterarse de que, por ejemplo, durante 2009 fueron asesinadas 140 mujeres en Ciudad Juárez; eso es una fría estadística, un número más en la enorme lista de crímenes que se cometen a diario en nuestro país. A través del teatro se puede lograr sensibilizar y concientizar al espectador para que así, tome una postura, cualquiera que esta sea, pero propia. Un testimonio real o un diálogo veraz sobre estos hechos, generalmente, provoca más empatía que un artículo periodístico puesto que apela a la condición de humanidad.

En suma, el teatro documental, recupera el sentido del origen del teatro en sí, retomando aspectos en los cuales ahonda y magnifica. Comunidad, oralidad,

teatro del pueblo y para el pueblo, teatro para todas las clases y de todas las clases; es una de las características que son parte del objetivo de esta corriente teatral.

## **Capítulo II. El teatro como evocador de memoria**

*“Nunca real y siempre verdadero” (Artaud, 1945)*

### **2.1 ¿El teatro como un mecanismo reconstructor de verdad?**

El cineasta francés Jean Luc Godard, alguna vez mencionó que el cine es una reflexión sobre la Historia y las historias. El teatro, no es la excepción, pues si bien la dramatización es anterior al cine, persiste aún como un vehículo que analiza y desentraña lo reconocido como “verdadero”.

El filósofo francés Gilles Deleuze habla al respecto con las “Potencias de lo falso” en *Imagen- tiempo*:

“Surge un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto «cada uno con su verdad», es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos. La descripción cristalina llegaba ya a la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, pero la narración falsificante que le corresponde da un paso más, y plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso. El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba, en provecho de la nueva narración. No hemos hablado de quien al respecto es el autor capital, Nietzsche, quien bajo el nombre de «voluntad de potencia» sustituye la forma de lo verdadero por la potencia de lo falso, y resuelve la crisis de la verdad, quiere liquidarla de una vez por todas pero, contrariamente a Leibniz, en provecho de lo falso y de su potencia artística, creadora.” (Deleuze en Díaz, 2011, p.66)

La narración entonces, viene a ocupar un nuevo lugar ante la realidad que se manifiesta. Se torna verdadera, tangible. La representación teatral, como uno de los recursos narrativos, viene a resolver la crisis de verdad en cuanto es capaz de generar una nueva realidad, una que se apropia.

En el cine, parece que de pronto conviven el presente, el pasado y el futuro al mismo tiempo y esto es una mera ilusión. La imagen que se presenta ante el ojo del espectador, escapa al tiempo real, para presentarse en un presente que está ahí, justo en la sala donde se proyecta aquel intangible, y el futuro tal vez sea la reflexión misma del hecho in situ. Sin embargo, ¿no es ésta una característica propia del juego del arte en todas sus expresiones, en donde siempre parece ser un poco falso?

Manipulador de la verdad y del tiempo, en el teatro, aquello que vemos es tal cual, una interpretación de una supuesta verdad que se manifiesta como certera y real, pero que sin embargo parte de una visión totalmente arbitraria. ¿Es necesaria entonces la construcción de una imagen virtual para la comprensión de verdades?

En el llamado teatro documental, el documento contrapuesto a la convención que establece la ficción, permite que convivan lo verdadero y lo falso como una realidad alterna. Ambas imagen- tiempo coexisten; la imagen cristalizada en el tiempo a través de la cámara.

¿El generar ficción es entonces el gran arte del engaño? En el cine, el gran estafador bien podría ser el director. En el teatro, son varios los elementos semióticos que juegan en pos del falsario: la distancia, el fragmentar, encuadrar. Si bien, la cámara hace una acotación natural de la imagen, el teatro limita con un escenario desde el uso y manejo de la perspectiva del edificio teatral.

Al igual que el rizoma<sup>1</sup>, las posibilidades en el empleo de los recursos escénicos para generar ficción, son rizomáticos, en tanto que un referente lleva a otro para generar una realidad específica, una ficción. Esta manera de funcionar deleuziana, permite pensar más allá de la imagen misma. No sólo enfrascarse y perderse en la ficción, sino pensar la imagen como proponía Brecht.

Los actores, bajo esta lógica, son los grandes falsarios del teatro, los cuales sin embargo, tienen en sus manos “la verdad”, o al menos creen tenerla o bien, eso desea el espectador, expectante; hambriento de certezas. El teatro es entonces también una *máquina deseante*. El espectador oscila idealmente entre un yo y un no- yo, un adentro/ afuera.

El creador/ artista, juega con el voyeurista que mira. El documental parecía ser un trozo de verdad a domicilio, hasta la llegada del falso documental, donde se apeló francamente al engaño como una forma de hacer arte. Pero ¿qué diferencia hay entre uno y otro, en tanto que ambos son una libre interpretación? El individuo, siempre deseoso de saber, de mirar como el francotirador sin ser visto, pero con la seguridad de poder dar el tiro de gracia en el momento en que se sienta amenazado con un aplauso o retirándose del teatro. El arte desnuda eso: el morbo, el deseo ante aquello que se ve y no. El rizoma develando una parte oscura del pensamiento que se relaciona directamente con la imagen que se antepone ante los ojos del expectante.

El artista catalán, Joan Fontcuberta, ha demostrado con sus fotografías que éste es un arte que fácilmente miente. Pone en duda la evidencia de lo real. Y plantea la imagen como una línea muy delgada entre aquello que es y no es.

“(…) Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su

---

<sup>1</sup> Un rizoma es un mapa abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones (Guattari en Pérez, 2009, p.10)

naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad (...)" (Fontcuberta en Figueras, 1997)

Mentir bien la verdad. Pronto, todos los dedicados al arte deberían asumir esa máxima, ya que todos hacen versiones arbitrarias y alternas de la realidad. La forma en que el artista lo hace, es a través de la ficción. Y sin embargo, ficcionalizar, no es mentir. La frontera entre el arte de la representación, el simulacro, la verosimilitud en el arte; parece ser una delgada línea que lo separa del engaño. ¿Qué legitima la imagen en el arte?

¿Qué es lo que hace al teatro documental? Podría decirse que como en la imagen- cristal de Deleuze, no hay una distinción precisa entre lo verdadero y lo falso. Si el teatro sale del edificio teatral, o rompe con una disposición hecha para la supuesta mentira, en donde el público de antemano sabe que lo que mira es un reflejo de la realidad, y por lo tanto bien podría ser "falso", ¿qué sucede entonces con el teatro que genera documentos? ¿Se rompe la ficción o se crea una nueva convención?

Si bien el teatro siempre ha sido reflejo de la sociedad que lo produce. ¿Qué es lo que refleja en la sociedad actual? Probablemente, un cuestionamiento hacia la Historia misma, la oficial. El teatro actual, se enfrenta a una sociedad que se siente engañada por la prensa, el gobierno, las instituciones, etc. ¡Con el mundo verdadero también hemos abolido el aparente! Mencionaba alguna vez Heidegger.

La ficción, responde a lo efímero, la fantasía, el imaginario. La obra de arte se vuelve móvil, invasiva; sale de los límites de lo conocido, lo convencional. Las historias llevan de lo particular, a lo general. El pequeño anecdotario, empieza a conformar algo más grande; una historia que contar.

A propósito de Marcel Proust, quien una mordida a su madalena, lo lleva a toda una viaje introspectivo a la memoria; Armando Chaparro Amaya dice en su libro

Los *límites de la estética de la representación* (2006): “La rememoración de las imágenes del pasado, entra en conjunción con la retención de las vivencias en el presente.” (p.12)

Al fin y al cabo, la imagen- tiempo, es una actualización en las imágenes que provienen del pasado y del futuro, entendidas como olas que arriban a la experiencia del presente. Es entonces, una reconstrucción legítima de la Historia, a través de las historias. Una generación que rescribe su historia, para entender su presente.

El tema de lo auténtico o verdadero, ha obsesionado a muchos artistas a lo largo del tiempo. Uno de ellos, es Orson Welles, quien en su último filme nombrado justamente *F for Fake*, crea un collage entre imágenes documentales que François Reichenbach había realizado en 1968 para la televisión francesa, obteniendo como resultado un complejo rompecabezas en el que la dualidad realidad/ficción se lleva al extremo.

“F for fake no es un film montado, es en sí un montaje. Welles dirige con maestría en el film el ensamblado de planos asfixiantes que se suceden a una velocidad de vértigo. El collage de imágenes se ve reforzado por la inclusión de fragmentos de periódicos y noticiarios televisivos, que configuran una segunda narración de fondo de carácter más objetivo y documental que los fragmentos de las entrevistas a los estafadores, material del cual el espectador de por sí ya desconfía(...) Es el cine pues, a través del procedimiento de ensamblaje de planos, un fraude, ya que bajo la apariencia de realidad que muestra, se esconde la mayor mentira que un medio artístico pueda perpetrar: la falsificación de la realidad. (..)”<sup>2</sup>

¿Quiénes somos cuando narramos? ¿Quién es el sujeto espectador de la contemporaneidad cuando se refleja en un sujeto artista?

---

<sup>2</sup> Las afirmaciones de Welles que se comentan en este artículo están extraídas del documental biográfico producido por Canal+ en el año 2000: *Orson Welles en el país de Don Quijote*, realizado por Carlos Rodríguez sobre un guión de Carlos F. Heredero y Esteve Riambau. Farré, S.



“No llegaré tan lejos como Hermann Hesse cuando afirma que solamente es fecunda «la referencia constante a la historia, al pasado, a la antigüedad». Pero la experiencia me ha enseñado que la historia de las diversas formas de racionalidad resulta a veces más efectiva para quebrantar nuestras certidumbres y nuestro dogmatismo que la crítica abstracta.” (*Foucault, 1981, p. 53*)

Se trata, nos dice Foucault, “(...) de estudiar la constitución del sujeto como objeto para sí mismo: la formación de procedimientos por los que el sujeto es inducido a observarse a sí mismo, analizarse, descifrarse, reconocerse como un dominio de saber posible. Se trata, en suma, de la historia de la "subjetividad", si entendemos esta palabra como el modo en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que está en relación consigo mismo.” (*Foucault, 1981, p.10*)

El artista escénico estadounidense, Robert Wilson, es otro ejemplo de resignificación de la imagen para dar cuenta de una historia o ficción, a través del estudio de espacio cinemáticos y de las artes escénicas en el nuevo teatro.

“El montaje teatral no debe tener como eje principal la ideología sino la yuxtaposición de las imágenes. Wilson toma personajes, objetos y situaciones que no tienen nada en común, ni siquiera una historia y los hace unirse para crear poesía en el espacio.” (*Wilson en Globedia*)

Los neologismos de Wilson, la generación de un nuevo lenguaje a través del teatro, es otra forma de palpar la realidad, de generar verdad.

El teatro actual, bien podría considerarse como la fusión de todas las artes, en tanto que incluye cualquier tipo de recurso para generar una ficción, o bien, dar cuenta de una historia. Danza, artes plásticas, música, canto y multimedia, se integran en un experimento que anhela ser simbiosis.

En el teatro documental, el recurso va más allá e integra la verdad, lo legitimizado como verdadero por la institución, lo oficial o hasta la vox populi. La noticia del día, la foto del álbum familiar, la canción de época, son cuestionados y deconstruidos para contar otra historia, una nueva, tal vez

mejor o peor, pero propia de quien la cuenta y de quien la escucha. Se fractura el mito de la Historia. Tal como lo menciona el catalán Francesc Torres con respecto a su obra del 11 de septiembre en Nueva York, bajo el título de "memoria fragmentada 11S": "Se cuenta ya no la historia del poder, sino la de los ciudadanos". (Torres, 2011)

¿Qué es lo que se archiva? ¿Qué se documenta y qué no? Oscilamos entre el pasado y futuro para un mejor entendimiento del presente, pero éste nos es inalcanzable. El cine no es presente, el teatro tampoco. Es efímero, móvil, inasible. La verdad vs. El sueño. La materia vs. La memoria. El yo vs. La otredad. El teatro vs. El performance.

Jan Fabre, artista multi disciplinario belga, afirma: "Cuando hice esta obra en los 80 (De Macht Der) estaba trasladando mi propia experiencia como performer: la idea del tiempo real y la acción real. Así, la idea de la repetición se volvió una idea de contenido; cómo tras la repetición, cambia el contenido." (Fabre en Soto, 2013)

Y qué es nuestra historia, sino una repetición que cambia de contenido según quien la nombre. El teatro de los supuestos mentirosos, los falsarios; es también el teatro de los que buscan la verdad. Así como en la pintura renacentista se buscaba ejemplificar los rostros de santos y mártires mediante representaciones de pasajes bíblicos, y posteriormente la fotografía competía por ver quién estaba más cerca de lo real. El arte en sus distintas ramas, ha demostrado a lo largo de su historia, ser espía e investigador. Busca y encuentra verdad, dado que genera una en particular: la propia.

## **2.2 La puesta en escena como representación y repetición**

"Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales: El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación (...) también es causa de esto que aprender agrada muchísimo(...) disfrutar viendo las imágenes (...) pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá

placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color, o por alguna causa semejante".(Aristóteles en Círculo psicoanalítico Freudiano.)

Así lo menciona Aristóteles en su famosa *Poética*, al hablar del género trágico y de otras condiciones que él considera elementales para el teatro griego. Siendo así, uno de los primeros en abordar teóricamente al teatro como tema de estudio.

Aristóteles, define al hombre como un animal mimético, entendiendo la mimesis como el aspirar a imitar la realidad en el mayor grado posible, llegando al punto de considerar esta imitación como un arte. La mimesis, no sólo tiene que ver con la mera imitación de eventos reales, sino con generar en el público la sensación de verosimilitud; es decir, que aquello que se imita sea veraz o al menos refleje verdad. De este modo, Aristóteles veía en el teatro no sólo una posibilidad de entretenimiento, sino un medio para la comprensión de la sociedad de la que forma parte.

La representación es entonces, una forma de aprendizaje y a su vez, generación de nuevo conocimiento. Representación entendida como un volver a presentar una acción con el fin de volverla a mirar.

Como menciona H.Porter Abbot, en su libro *The Cambridge introduction to Narrative*, algunos diferencian el término presentación de representación, al decir que: son las historias en acción, lo que resulta "presentación", mientras que lo representado, es aquello que está dicho o escrito. Esta diferencia destaca la idea de que en el teatro, se experimenta la historia en un presente inmediato, lo cual no sucede cuando ésta es contada a través de la figura de un narrador o cuando se lee. El teatro está hecho para ser representado. Sin embargo, ambas formas narrativas son historias mediadas por alguna voz que transmite la historia de una manera o de otra, y que por lo tanto, involucran la representación.

Sin embargo, ¿dónde estaba esta historia antes de estar sobre el escenario? La respuesta es, en ninguna parte. Entonces, ¿eso las convierte en presentaciones y no en representaciones? Existe la ilusión de que la historia pre existe a la narrativa, pero esta historia no es nada si no es capaz de ser

contada. El ser humano, tiene la necesidad casi instintiva de representar lo que ve, para así, comprender el mundo que habita.

Así, construye mitos y leyendas sobre la creación, pinta lo que ve, dramatiza, transmite emociones y hace escuela, es capaz de enseñar, de documentar lo aprendido. Así, a partir de su propia historia y de las pequeñas historias locales a su alrededor, genera una Historia, así, con mayúscula, oficial. El hombre es por naturaleza, un ser que representa.

"No es lícito alterar las fábulas tradicionales (...) sino que el poeta debe inventar por sí mismo y hacer buen uso de las recibidas", menciona de nuevo Aristóteles, y de inmediato surge la pregunta: ¿el hombre al representar falsea o tergiversa la verdad sobre los eventos ocurridos y las historias contadas? La respuesta inmediata sería que sí, siempre. Sin embargo, ¿cuál es esa supuesta verdad inmaculada, única y al mismo tiempo inasible? ¿No es la representación, sea cual fuere, una forma de acceder a la misma? ¿Existen representaciones más válidas que otras? De ser así, ¿cuál es el criterio que controla la calidad de la representación misma?

El teatro como parte de la cultura, es un fenómeno complejo y cambiante que responde a la sociedad de la que forma parte. No hay forma de hablar del pasado si no es en el presente, éste se manifiesta justamente a través de la representación como una forma para interpretarlo, entenderlo y estudiarlo.

El fenómeno representativo educa, alecciona, aporta una postura sobre un tema específico o bien, obliga a que el espectador tome una posición propia ante el hecho que acontece. La representación enseña a mirar, desde muchos ángulos y distintas perspectivas teóricas.

El teatro es una experiencia que se ha venido repitiendo histórica y culturalmente, enseña al espectador ficciones que ya vio y que de alguna manera ya vivió. Se trata entonces, de una postura ideológica a través de la mimesis y la empatía generada en el espectador.

El teatro, antes que el cine, y a la par con la literatura, acerca a la experiencia de pasar por emociones como la muerte, el amor, la venganza, el odio; aún sin

haberlas vivido. Permite conocer a otras personas, habitar distintos lugares, incluso irreales e inexistentes. Jugar con la fantasía, promover la imaginación. Todo de modo palpable y legítimo, real puesto que se sucede ante nuestros ojos ¿en qué radica entonces su falsedad si es que la hay?

La mimesis bien podría ser un primer registro de lo que el individuo documenta, aprende, capitaliza, llama su atención. Existe una estrecha relación entre el teatro y la memoria cultural de los pueblos, las calles y su gente. Eso, sin dudar, no es falso. El teatro de William Shakespeare permite darse una idea clara de los usos y costumbres en el periodo conocido como Isabelino; obras como *Lisístrata* de Aristófanes, arrojan una farsa de los políticos griegos de la época. El teatro, no sólo representa; simula, ensaya y sobre todo, refleja.

“Theatre, as a simulacrum of the cultural and historical process itself, seeking to depict the full range of human actions within their physical context, has always provided society with the most tangible records of its attempts to understand its own operations. It is the repository of cultural memory, but, like the memory of each individual, it is also subject to continual adjustment and modification as the memory is recalled in new circumstances and contexts.” (Carlson, 2011, p.2)

La investigadora teatral, Elin Diamond, reconoce la partícula “re” en general en la terminología teatral, como algo que remite al volver una experiencia previa. El teatro re escribe, re configura, reitera y restaura lo ya visto, lo ya vivido.

“If something is to be remembered at all, it must be remembered not as what happened again in a different way and will surely happen again in the future in still another way.” (States en Carlson, p. 3)

La representación evoca la memoria y eso no sólo ofrece una perspectiva del pasado, sino también del futuro. La sensación de repetición, la constante experiencia de pasado, permite imaginar y vislumbrar con cierta certeza, el futuro.

La reinterpretación de sucesos e historias reconstruye. En el caso del teatro documental, la historia se recrea a partir de piezas sueltas. Una carta, un video, una foto, una nota en el periódico, fuentes de aparente confiabilidad y certeza

que cuentan una historia incompleta. Es responsabilidad del fenómeno teatral, el cuestionar el documento- verdad. Si bien los medios de comunicación se aproximan a los eventos para investigarlos, reportarlos, documentarlos, mediarlos, ¿no es el teatro documental, a través de la ficción que se toma las mismas licencias?

“The retelling of stories already told, the reenactment of events already enacted, the re experience of emotions already experienced, these are and have always been central concerns of the theatre in all times and places (...).” (Carlson, 2011, p.3)

Derrida dice: “(...) while performative speech depends upon the citing of previous speech, the citation is never exact because of its shifting context (1996, p.171). Sin embargo, ¿cuál sería la diferencia entre simplemente citar o mimetizar? El teatro es un reciclaje de elementos reales para generar una ficción, pero qué más da esta referencia, si incluso los “eventos reales” están siempre mediados. Ficcional no necesariamente implica falsificar, mentir. El espectador es capaz de reconocer semióticamente aquellos elementos que se han reciclado de otras estructuras de experiencia.

La recepción está completamente ligada a la memoria, pues son los códigos establecidos por la convención, los que moldean el modo de percibir; y mientras las memorias culturales y sociales cambian, también los parámetros de recepción. “The expectations an audience brings to a new reception experience are the residue of memory of previous such experiences. (...) the reception process itself might be characterized as the selective application of memory to experience” (Carlson, 2011, p.5)

Inevitablemente, la interpretación de un hecho cualquiera, real o no, invita a la audiencia a participar y complementar las historias, esto basado en sus experiencias previas con objetos, sucesos o entidades familiares, esto es, recurrir a su memoria. Reconocer.

No importa cuántas veces sea representada “Romeo y Julieta” de William Shakespeare, ni lo conocida que sea la historia a pesar de nunca haber leído la famosa obra de teatro; existe siempre la expectativa de ver en qué modo va a

ser contada esta vez. No obstante que se tenga una experiencia previa, hay una búsqueda casi instintiva de recreación. La sensación de haberlo visto antes, prácticamente implica el haberlo vivido. “Recordar es volver a vivir” dice el dicho popular.

El teatro, más que cualquier otro arte, ha estado obsesionado desde sus inicios, con la memoria. Una puesta en escena, no es más que una compleja combinación semiótica de plasticidad, música, voces, textos que apelan a la memoria histórica de aquel que lo mira.

Freddie Rokem, en su libro *Performing History* dice: “On the metatheatrical level (...) implies that the repressed ghostly figures and events from that (real) historical past can (re) appear on the stage in theatrical performances. The actors performing such historical figures are in fact the “things” who are appearing again tonight in the performance. And when these ghosts are historical figures they are in a sense performing history.” (2000, p.6)

Si bien el teatro es un reconstructor de ficciones que buscan asir la verdad, ¿Es acaso la representación de la Historia una falsedad? El teatro documental es una representación de la misma puesto que la cuestiona, la recrea, la reconstruye, pero no por estar en un escenario, espacio consagrado a la “mentira”, deja de ser real, verídica.

El teatro documental, como su nombre lo dice, documenta. No necesariamente hay un texto, pero sí existe una dramaturgia; no hay personajes, hay personas. La utilería y la escenografía se construyen de signos que conviven en espacios aparentemente reales. La Historia, se re significa.

Marvin Carlson (2000), distinguido profesor de teatro y literatura comparada en la City University de Nueva York, señala que la literatura dramática, más que cualquier otra forma literaria, está asociada a la cultura por el hecho de contar y repetir una y otra vez historias que cargan una particular significancia para su público, ya sea en el sentido religioso, social o político. (p.8) El teatro per se, sin importar su género, es parte de la memoria cultural, documenta.

Engels escribió en una ocasión que había aprendido más de la Historia de Francia, leyendo las novelas de Balzac, que en los libros de la Historia oficial.

El actor; intérprete, es la voz líder de la representación. Encarna otros cuerpos, cuenta otras historias, refleja algo más allá de sí mismo. Cada aparición suya, es una renegociación de la memoria del público, porque ya lo ha visto antes, con otra ropa, otra voz. Porque se tiene que olvidar de su persona para convertirse tan sólo en una voz narrativa, una suerte de médium. El cuerpo del actor es también un elemento semiótico que juega, se mueve. Que sin duda, altera y forma parte de la recepción del espectador.

Este reciclaje perenne que es el teatro, contribuye a veces de modo positivo o negativo, pero sin duda significativo, en la recepción del público. Como menciona Carlson: "All theatre, I will argue, is as a cultural activity deeply involved with memory and haunted by repetition." (2000, p.11)

El teatro es entonces, un fenómeno cultural que se basa en la repetición y que por lo tanto, guarda la memoria, embrujado por su Historia. Este teatro es el mismo teatro de los griegos y los romanos, los realistas y las vanguardias. Sólo cambia con el tiempo; sus necesidades son las que mutan; su esencia, es recordar y conservar.

La repetición, a su vez, crea tradición. El teatro oriental por ejemplo, a diferencia del de Occidente, se encuentra arraigado a un "reciclaje" que tiene que ver con una estética y una ética que recae en las historias que aún se cuentan. Los mismos actores aparecen año tras año, actuando los mismos personajes, en las mismas obras, usando el mismo maquillaje, el mismo vestuario; los mismos gestos, movimientos y entonaciones vocales; todo lo cual ha sido heredado por otras generaciones de actores. En algunos casos, la avocación por reproducir "el original" es casi obsesiva. La repetición no se cuestiona más.

Un ejemplo de esto en México bien podría ser el fenómeno que año con año generó la tradición de la representación de la crucifixión de Cristo en la delegación Iztapalapa. El mito, la leyenda y la tradición podrán sustentarse en



las prácticas teatrales de los distintos pueblos, lugares, gente. Se repite aquello que alguna vez se dijo, sucedió.

Sin embargo, queda claro que para que el hecho teatral ocurra, se requiere de la construcción de una ficción. El teatro histórico o político puede basarse en hechos reales, pero construye una o varias historias alternas a dicho evento. Tal historia, no tuvo necesariamente que haber ocurrido, y el entorno histórico o político, bien pueden ser sólo un pretexto para enmarcar otra historia que nada tiene que ver con la Historia oficial. Todas estas posibilidades no dejan de ser una representación de un evento cualquiera, una narración. Sin embargo, el teatro documental juega con la delgada línea entre la ficción y la manipulación de lo real, por otros medios (cine, televisión, foto) y a partir de elementos de realidad y otros que no lo son, cuenta una historia real, en parte sí y en parte no. Es el mismo juego del falso documental.

“(...) even unique experiences of real life in fact removed the theatre from its close ties to cultural memory.” (Carlson, 2000, p. 12)

Si bien, las conexiones entre memoria y teatro son inevitables, las asociaciones que generan la sensación de verdad o de verosimilitud van en dos líneas paralelas: las asociaciones teatrales y las históricas. Es decir, el espectador entiende de convenciones en tanto que ve teatro una y otra vez, sin embargo, está también enfermo de realismo. Busca ver una rebanada de vida sobre la escena, y comprobar si ésta es mejor que la vida misma. Tal vez siga siendo un hecho que la realidad supera a la ficción, pero tal vez no por mucho tiempo.

El teatro está obsesionado con aquello que regresa, por ello el representarlo y repetirlo una y otra vez. El cuerpo, el espacio, los materiales, las historias; las hemos visto, dicho y escuchado muchas veces. ¿Por qué? ¿Para qué?

### ***2.3 El teatro documental, entre lo público y lo privado***

El teatro, históricamente, ha planteado un universo en que a través de la mimesis y la dramatización es posible entender el mundo. En primera instancia, desde un punto de vista meramente descriptivo, y en un segundo nivel, un

tanto más complejo, entender el mecanismo en que opera la política, la sociedad.

El teatro nos cuenta una historia, el tema puede ser prácticamente cualquiera y los alcances de éste, pueden trascender y volverse universales; o bien, quedarse en lo local. Lo escénico habla de cómo se compone una sociedad, refleja un momento específico de su “Historia”, oficial o no.

Vehículo comunicacional que plantea un discurso estético y artístico, lo teatral, es ante todo, una mirada al morbo, el voyeur cumple sus fantasías al ver con toda la libertad, escenas censuradas de la vida cotidiana que tocan la violencia, lo sexual, lo políticamente incorrecto y todo aquello que se considera “prohibido” en un determinado entorno sociocultural.

Desde el cosmos, hasta la vida cotidiana, el teatro desglosa, analiza y cuestiona sobre aquello que desconoce y le inconforma. El modo, en que el quehacer teatral se ha ido llevando a cabo, ha sido variado según las necesidades culturales y generacionales. Las vanguardias han sido caprichosas y arriesgadas al integrar nuevas tecnologías y disciplinas al discurso teatral. Y una de ellas, probablemente la más significativa en la historia del teatro, es el rompimiento de la cuarta pared.

El teatro para los griegos significaba educar, intimidar; mostrar ya no sólo a un Zeus iracundo, sino plantear cuestionamientos de orden filosófico y ético acerca de la construcción del mundo; de lo correcto e incorrecto. Aleccionar a la gente sobre el por qué de las jerarquías políticas que se establecieron en la política y hasta en la academia griega o, citando a Habermas (1962, p.189): “publicidad literaria (...) una especie de carácter político gracias al cual podía sustraerse a la esfera de la reproducción social.”.

Los romanos, en cambio, veían en el teatro, y específicamente en el circo, un medio para dominar al pueblo a través del entretenimiento. “Pan y circo al pueblo”, nuevamente, la escenificación, como un medio de dominio político en donde los cuestionamientos, se ven nublados ante la espectacularidad.

Posteriormente, el teatro fue modificándose según las necesidades de la gente que lo hacía y veía. Pasó de ser un menú a la carta de pobres y ricos, en donde más de uno se sentía identificado y empatizaba con la historia; a una cuestión refinada y elitista en donde sólo unos cuantos tenían acceso. Sin embargo, de un modo o de otro, el teatro era un espacio en donde la esencia era ver cómo se rompían las fronteras de lo privado; vincular a las personas privadas al público.

“La cultura burguesa no era mera ideología. Puesto que el raciocinio de las personas privadas en los salones, clubs y sociedades de lectura no estaba directamente sometido al ciclo de la producción y el consumo, al dictado de la necesidad existencial; puesto que estaba antes bien en posesión de un carácter <<político>> emancipado (en sentido griego) de las necesidades existenciales también en su forma literaria (en el auto entendimiento respecto de las nuevas experiencias de la subjetividad), podía constituirse una idea que luego degeneraría a ideología.”  
(Habermas, 1962, p. 189)

La experiencia teatral, no sólo significaba lo ocurrido sobre la escena; sino que el propio edificio teatral, representaba una oportunidad para ser a través del ser visto, la socialización, el colectivo. El teatro comenzó a significar una experiencia elitista, segregada. Una secta en donde se hablaban de “ciertas cosas”, que muchas veces poco tenían que ver con la obra de teatro. Se estaba generando un teatro comercial, un teatro que producía dinero y significaba status tanto para la gente que lo hacía, como para lo que la veía. Se hace un teatro para las masas.

“No sólo ya el servicio y el surtido, la presentación y la escenificación de la obra, sino su producción como tal se rige ahora, en los amplios ámbitos de la cultura de los consumidores, de acuerdo con los puntos de vista de la estrategia de las ventas. La cultura de masas se hace, en efecto, con su dudoso nombre precisamente porque el crecimiento de sus proporciones se debe a su adecuación a las necesidades de distracción y diversión de grupos de consumidores con un nivel relativamente bajo de instrucción (en vez de, al revés, elevar a un

público amplio a una cultura no sustancialmente degradada).”  
(Habermas, 1962, p. 194)

“Ser es ser visto”, dice el conocido dicho popular; y tal parece que es el cometido tanto de artistas, como de espectadores. Se mantiene la idea capitalista, de que al cliente hay que darle lo que pida, en lugar de enseñarle a pedir. Se creó el concepto de estrella, mucho antes de la llegada del cine. La transgresión de lo público y lo privado, iba más bien en torno a generar un cierto personaje del actor o actriz del momento, en volver pública una vida privada. Las obras de teatro se empezaron a producir en serie, bajo una estructura formularia y efectista, que sin duda, funcionaba.

El panorama general de la escena europea en los años 1700- 1800, se encuentra tratando de hacer evolucionar el espectáculo cortesano y aristocrático hacia otros modos, de tonos más populares, capaces de reflejar en escena la problemática de las masas, con el fin de conseguir que el gran público frecuente las salas de teatro. (...) En definitiva, se ofreció una interpretación distinta del hombre, del mundo y de la historia. El actor, mientras tanto, cultivó su personalidad, erigiéndose poco a poco en protagonista del hecho escénico, llegándosele incluso a sacralizar.” (Oliva, 2005, p. 221)

Fue hasta al momento político que representaban las dos Guerras Mundiales, a mediados del siglo XX, que el teórico alemán Bertolt Brecht, se cuestionó respecto a cuál era la labor social del teatro, más allá de entretener y proponer que la gente se embebiera en una ficción en donde llorara y riera con los personajes; esto, bajo los criterios estéticos de que el mejor teatro, era el más cercano a la vida real.

Brecht, propuso un teatro que rompiera con la cuarta pared en el espacio concebido a la italiana, y que el público, lejos de ser un cómodo espía de lo privado, se involucrara en un espacio del que también formaba parte. Se rompió el espacio teatral como tal: los actores podían bajar del escenario, las butacas jugaban con distintos frentes y la intención principal de los creativos, era que el espectador, se comprometiera racionalmente con el acontecer escénico, que no se dejara llevar por sus emociones y tomará partido ante lo

planteado. Por lo tanto, las dramaturgias desafiaron a los clásicos y empezaron a proponer tópicos contemporáneos, relacionados directamente con lo que ocurría a nivel sociopolítico. Pero para ello, tuvieron que ser develados los hilos que manejan al títere de la maquinaria teatral. Se echó de lado la escenografía y a cambio, se dejaba ver al público el paso de gato, los andamios, las luminarias y todo lo que hacía que la magia se diera. El teatro de Brecht, dejaba ver sin censura, los pilares que construían su privacidad. El escenario se convertiría en trinchera.

“En la ida colectiva al cine, o en la colectiva recepción de emisiones radiofónicas o televisivas, se ha disuelto la relación característica de la privacidad inserta en público: la comunicación del público culturalmente racionante está circunscrita a la lectura que se practica en la hogareña clausura de la esfera privada. La ocupación del ocio del público consumidor de cultura, en cambio, tiene lugar en un clima social, y no necesita cuajar en discusiones: junto a la pérdida de la forma privada de la apropiación, desaparece también la comunicación pública acerca de lo apropiado. La interrelación dialéctica característica de esa comunicación es desleída en el marco social de la actividad de grupo.” (Habermas, 1962, p. 192)

Posterior al capitalismo, el teatro en Europa pasó de un elitismo comercial a un compromiso social e intelectual, elevado. Para el siglo XX y hasta 1950, la exigencia del arte hacia el público, parecía de pronto, radical y tendenciosa. Mientras que el teatro comercial, tenía automáticamente el mote de frívolo, de mala calidad, banal. El teatro de carácter social, pecaba de panfletario. Los juicios críticos y estéticos se vuelven independientes del consumo.

Habermas continúa apuntando:

“Lecturas, teatro, concierto y museo – no aún sin embargo para la conversación-, tenía uno que contar con lo que había leído, visto y oído, y con aquello de lo que sólo en la conversación le era dado apropiarse de un modo completo. (...) El raciocinio de las personas privadas se convierte en número radiofónico o televisivo de stars, se convierte en

asunto de taquilla, cobra forma de mercancía incluso en congresos abiertos a la <<participación>> de todo el mundo. La discusión, inserta en el <<negocio>> se hace formal (...) Los planteamientos de problemas son definidos como cuestiones de etiqueta; los conflictos, antes llevados al escenario de la polémica pública, son ahora rebajados y degradados al nivel del roce personal. El raciocinio así organizado cumple, ciertamente, importantes funciones psicosociológicas, sobre todo la de aquietado sustituto de la acción.” (1963., p. 193)

Actualmente, el teatro en México, responde a esta historia. De igual modo, el espectador, se ha acercado a este fenómeno desde distintas esferas que si bien abren lo público, también generan entornos privados; ya sea desde la perspectiva del espacio teatral o las temáticas que se lleven a escena. Lo principal, es que el teatro ofrece diversidad.

“Todo espacio vital, es espacio teatral” dice el dramaturgo y director de teatro Héctor Azar, en su libro *Cómo acercarse al teatro* (1988, p. 10). Así, la plaza pública, la iglesia, los patios, las casas y otros espacios alternativos, son intervenidos a la par de estos grandes booms teatrales; pues basta valerse del cuerpo del actor para contar una historia. El teatro callejero, el corral de comedias Español, la Comedia Dell’Arte, parten de esta intervención de espacios abiertos, que no cuentan con ninguno de los recursos que ofrece el teatro como arquitectura, y disloca un espacio consagrado para actividades que si bien suceden en colectivo, establecen otras reglas y convenciones.

La función del teatro, es la de contar historias, y para ello, se ha sostenido en diversos discursos comunicativos, estéticos y artísticos. A la par de un teatro considerado “oficial”, está una propuesta de teatro alternativo, el cual siempre sufrirá la tentación de ser absorbido a su vez, por lo oficial. Aparentemente, ya todo está hecho y todo se ha dicho, pero siempre hay una tentación sobre el cómo. El seguir viendo *Romeo y Julieta* de William Shakespeare después de pasados más de 500 años, ofrece una reinterpretación del texto sobre un juego de recursos estéticos, que generan un nuevo discurso que toca lo político y lo sociocultural. Lo público y lo privado han jugado a lo largo de esos años de maneras muy distintas.

El llamado teatro documental, es un teatro que utiliza elementos del cine documental sobre la escena in situ. Al generar una ficción, a través de una convención, el espectador/ receptor, es capaz de adentrarse en un universo que asume como real por lo menos durante un par de horas o lo que dure la puesta en escena. En el teatro documental, la barrera entre ficción y documental es arbitraria e incluso poco útil. No es necesariamente una división productiva, ni que lleve a pensar el resultado de distinta manera. Lo interesante es observar cómo la ficción lidia con lo real, y lo documental con lo artificial. La división es cada vez más permeable. Lo documental es un recurso. El efecto documental en el teatro como aval, cambia la manera en que el espectador se relaciona con esa ficción. El espectador piensa y siente que eso es verdad en un espacio confinado para el supuesto engaño: el teatro.

En este tipo de teatro, la frontera entre lo público y lo privado, es tan endeble como entre la realidad y la ficción. En el teatro convencional, el espectador tiene la clara conciencia de que se encuentra presente ante una ficción; no importa cuántos, ni cuáles recursos utilice para generar verdad; siempre se trata hasta cierto punto, de una mentira. En el teatro documental, se trata, a través de la ficción de cuestionar una realidad específica.

“Finalmente, las noticias son presentadas, desde el formato hasta el detalle estilístico, como narraciones (new stories); cada vez con mayor frecuencia se borra la diferencia entre fact y fiction.” (Habermas, 1962, p.198)

Brecht generaba ficciones a partir del acontecer social, pero se trataba al fin y al cabo de ficciones. El teatro documental cuestiona documentos reales dentro de una ficción. Esto devela por ejemplo, testimonios reales de familiares de las víctimas de las muertas de Ciudad Juárez, actas de defunción, noticias del periódico, videos o fotografías, en relación a un suceso que cuestione la historia oficial o bien, que de una particularidad, deleve algo más grande. Si bien, el teatro es y ha sido un reflejo de su sociedad, el teatro documental, es tal cual, un documento concreto.

“El contacto con la cultura forma, mientras que el consumo de la cultura de masas no deja huella alguna, proporciona un tipo de experiencia que no es acumulativa, sino regresiva.” (Habermas, 1962, p. 195)

Los mecanismos mediante los cuales se traspasan los límites de la privacidad en este tipo de teatro, ya no sólo tienen que ver con un rompimiento de la pared que separa al actor del espectador, sino con una interpelación directa del actor hacia el público; el actor parte de sí mismo y no de un personaje y ante todo, hay una exposición directa de los documentos que se presentan, los cuales tienen una estrecha relación con sus propietarios. No se trata sólo de documentos oficiales, propios de la institución, sino que tienen un rostro detrás.

Sin embargo,

“no se trata de una ruptura tajante con el periodo anterior ni de un retorno a la modernidad. (...) La incorporación, por ejemplo, de fragmentos crudos de lo real, en forma de documentos, rupturas o provocaciones, fue un recurso habitual en la década de los ochenta, si bien entonces esos fragmentos servían para apoyar composiciones y narraciones de intencionalidad no realista. Del mismo modo la politización del cuerpo y del espacio privado son conquistas del arte de los setenta sin las cuales resultaría difícil comprender muchas de las nuevas formas de intervención en la esfera pública. La posibilidad de documentales que se presentan con la calidad de ficciones sería difícilmente comprensible sin la existencia previa de toda esa serie de falsos documentales que animaron la literatura, el teatro o el cine de los ochenta.” (Sánchez, 2012, p.17)

Dadas sus características, el teatro documental permite y pide una disposición espacial flexible y maleable, en donde llevar a cabo la ficción. El acceso del público a este entorno, es desde otros lugares más allá de lo económico; “no necesariamente van de la mano las dos funciones del mercado cultural: facilitar el acceso meramente económico o también el psicológico” (Habermas, 1962, p. 195)



¿Por qué hacer teatro documental en vez de cine documental? En el caso del cine, la mirada del creador no se escapa de pasar por el lente de una cámara, lo cual la filtra, la tergiversa y modifica. En el teatro, la ventaja es la construcción de una historia en vivo, frente al ojo del espectador, que vislumbra mecanismos de construcción de nuestra historia en sí, la cual se nos escapa al acceso, pero nos permite comprenderla una y otra vez. Los síntomas de la historia se recrean en el teatro de un modo de tan evidente, que el efecto social es el de cuestionar las distintas representaciones de las que somos presa. A su vez, la experiencia de ver una obra así, forma parte de la narración, del pasado y de nuestra historia igualmente efímera. El proceso de anagnórisis es responsabilidad de lo que el ojo espectador decide ver.

“Con los nuevos medios se transforma la misma forma de comunicación; estos actúan, en el más estricto sentido de la palabra, con más penetración de la que era posible con la prensa. Bajo la presión de *don't talk back*, la conducta del público adopta otra configuración. Las emisiones de los nuevos medios contribuyen a cercenar, sin comparación posible con las comunicaciones impresas, las reacciones del receptor.” (Habermas, 1962, p. 199)

¿Cuál es entonces la utilidad del teatro documental? Reescribir la historia. Se cuestiona sobre el presente, a través de la incidencia del pasado sobre éste y cuestiona a su vez, el pasado como aquello que fue y ¿ya no es? Se trata de una generación, tratando de reconstruir otra.

El documental se activa con la experiencia personal. El distanciamiento que proponía Brecht, ocurre por ejemplo, a través del chiste como un mecanismo de rompimiento y de empatía a la vez, de hacer saber al público que también forma parte de ese fenómeno un tanto risible, al que decidimos llamar Historia. Contar un episodio de la Historia de México, a través de la experiencia personal, permite una apropiación de la Historia en sí.

“La lectura regular de semanarios, revistas ilustradas y vespertinos sensacionalistas, la recepción regular de radio y televisión, incluso la ida regular al cine, es mucho más frecuente entre las capas altas de la población urbana que en los grupos de status bajo y entre la población

rural. Este tipo de consumo cultural crece en una correlación casi perfecta con el nivel del status (...) Por otro lado, el estado de cosas existente excluye la posibilidad contrapuesta, a saber: que el público de los medios de comunicación de masas descerraje y desplace hacia <<abajo>>, hacia la clase obrera, y hacia <<afuera>>, hacia la población rural, al viejo público. (...) Si se permite la generalización, las capas consumidoras por las que comienzan a penetrar las nuevas formas de la cultura de masas no pertenecen ni a la capa instruida ni a las capas sociales bajas, sino, muy a menudo, a grupos sociales en ascenso cuyo status requiere aún legitimación cultural.” (Habermas, 1962, p.201)

Contar la historia de aquello que se excluye, la historia de los excluidos, es seguir excluyéndolos. Sacar un objeto de una realidad e insertarlo en una nueva red, lo descontextualiza y lo sustrae de la Historia.

Pero, ¿cómo es el paso de la memoria a la historia? En la construcción de la memoria colectiva, todos compartimos una información y reconstruimos un hecho. La memoria es la vía que nos abre a la historicidad de la experiencia, ergo, la narración. Sin embargo, ¿qué de histórico hay en la experiencia?

Es decir, ¿para quién o quiénes está dirigido el teatro documental? El mercado cultural, tiene la necesidad a veces un tanto velada en pro del arte, de saber si su producto está diseñado para un público culto o no.

¿Quién o quiénes podrían estar interesados en ver una obra como *Mujeres de Arena* de Humberto Robles, es una obra construida no sobre la base de lo ocurrido con los feminicidios de Ciudad Juárez, sino directamente, con los testimonios que él mismo recogió con familiares de las víctimas. ¿En qué medida este texto transgrede lo privado, pero toca lo anti ético? ¿En qué punto, este teatro deja de ser teatro para convertirse en panfleto o conferencia?

“La caja de resonancia de una capa culta educada en el uso público del entendimiento se ha hecho añicos; se ha escindido el público en minorías de especialistas no públicamente racionantes, por un lado, y en la gran masa de consumidores receptivos, por el otro. Con ello, se ha minado definitivamente la forma de comunicación específica del público.” (Habermas, 1962, p.203)

En entrevista, Robles afirma que a pesar de que su obra es la más montada de México alrededor del mundo, no es considerado propiamente un dramaturgo, en tanto que su texto no genera una ficción. Sin embargo, afirma el autor, sí la genera. Él propone una serie de testimonios narratúrgicos que deja a la libre interpretación de los creativos para ser interpretados por actores o actrices y que determinen el número de los mismos en escena. La convención y discurso escénico dependerá de los intérpretes. Él ha decidido llamarlo “Teatro útil” o bien, “teatro de emergencia”. Como activista de la fundación “Nuestras hijas de regreso a casa”, pensó en hacer la obra como una suerte de medio catártico para que los familiares no tuvieran que pasar por el hecho de repetir la misma historia una y otra vez, “para evitar el desgaste”, reitera. Sin embargo, se enfrentó inevitablemente, ante el hecho de la inclusión y/o exclusión, en donde a nivel dramático, se vio en la necesidad de elegir testimonios que funcionaran mejor que otros para la escena.

Para finalizar, cierro con esta cita de Habermas:

“El reconocimiento publicístico del artista y de la obra está en una azarosa relación con su reconocimiento por el público en un sentido amplio.” (1962, p.202)

Parece que en relación al arte, y a la figura del artista, sigue habiendo una necesidad perenne de ser legitimado por la institución, el gremio o la academia. El público, el expectativa del espectador, parecen pasar a un tercer plano, siendo que es su ojo crítico y a su víscera a lo que se apela. El teatro documental es un documental que se construye en vivo, su falsedad puede radicar en muchos aspectos que ofenden la verdad o lo real. Hay una necesidad de clasificarlo como ficción o no, pero es un fenómeno estético que sin duda sucede y trastoca a nivel emotivo y racional. ¿Dónde y cómo clasificarlo? ¿Para quién se hace el teatro hoy?

### **Capítulo III. Una historia particular, se vuelve universal. Cómo la identidad se construye sobre la tradición, memoria y experiencia.**

*"Reality", one of the few words which mean nothing without quotes.* (Nabokov, 1956)

En los capítulos anteriores se ha llevado a cabo un esfuerzo por situar al teatro documental como una consecuencia lógica de otros movimientos teatrales como el biodrama, el meta teatro, e incluso como parte de los orígenes del teatro como tal; considerando que en todas las culturas ocurre como una expresión natural y necesaria de reflejar a la sociedad del momento y sus preocupaciones temáticas que suelen responder al contexto político, económico y social en que es producido.

El teatro documental no es la excepción, puesto que responde a las mismas necesidades de antaño; es pues, una manifestación que surge a raíz de mezclar los elementos de la investigación documental en medios como por ejemplo, el cine, y usar tales recursos tecnológicos teniendo como vehículo comunicacional el teatro.

Si se trata de que lo puesto en escena es ficción o no, poco importa al final, pues en sí, la sustancia es que se trata de un reflejo de la llamada realidad, para ponerla en juego y cuestionarla, a través de una participación activa del espectador.

Constructos narrativos entre actores y público, que generan juguetes escénicos para poner en tela de juicio, temáticas que van de lo general a lo particular o viceversa. Si bien, el teatro, en general, siempre se ha caracterizado por hablar de la humanidad y sus inquietudes en distintos niveles; la diferencia con este tipo de teatro que documenta, es precisamente el poner a dialogar con la ficción, aquellos elementos que semióticamente tienen el peso de la verdad legitimada por una institución, líder de opinión, la Historia o por la figura que implica el quien la cuenta (los padres, la familia, los viejos).

Posteriormente, en el capítulo II, se habla del teatro y la dramatización, como un recurso para entender y manipular la verdad. Si bien, el teatro es parte de la industria del entretenimiento, el escenario se ha convertido también en una trinchera en donde se pueden exponer y poner a discusión ciertos tópicos de distintas índoles a través de la ficción. El rol bajo el que juega el individuo como espectador, también es otro. Anteriormente, se hablaba simplemente de comprar un boleto y apoltronarse en una butaca durante dos horas. El manejo

del espacio teatral que rompe con la línea actor- espectador del espacio a la italiana, las dramaturgias contemporáneas o narraturgias, que integran la narración tradicional, rompiendo la cuarta pared al interpelar directamente al espectador; las nuevas propuestas actorales y por supuesto, los temas e inquietudes que se llevan al escenario, son otros. Si bien, el teatro es reflejo de la sociedades y la distintas culturas que lo acogen, en la época actual, se está pidiendo a gritos no sólo un tipo de teatro, sino varios. No desdeñar al teatro comercial como un arte vendido, falto de calidad; sino contar con muchas y variadas alternativas y cuestionar el por qué de las distintas manifestaciones artísticas, como lo son el teatro documental entre otras.

En el segundo capítulo, se cita a José A. Sánchez e incluso se hace una relación con Habermas, al referirse a la espectacularización de la realidad. Al hecho de convertir la noticia en show, el noticiero en un *reality*. El hacer de esferas privadas algo público.

José A. Sánchez, investigador de las artes escénicas, dice en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*: “La confusión de realidad y ficción se mantiene (...) mediante la inducción de realidades artificiales, sólo concebidas para su conversión en espectáculo, y mediante la espectacularización de lo privado que perpetúa la suplantación de la realidad histórica – colectiva- por lo real – individual- casi siempre insignificante.” (2012, p.16)

El teatro es un mecanismo de representación que genera memoria. De un modo u otro, a veces sin proponérselo o en el caso del teatro documental, haciéndolo de manera franca; el teatro es registro.

Sin que sea la pretensión de esta tesis ahondar desde la perspectiva semiótica, en la discusión sobre los significados y significantes; se considera que es necesario recordar la utilidad de pensar los procesos de resignificación que llevan a cabo los sujetos para generar identidad. La identidad puede bien ser entendida, como hacerse de un signo. Es decir, el hecho de conjuntar un significado (concepto, idea, definición) con un significante; mismos que tendrán que ver directamente con los referentes culturales y personales con los que cada individuo cuente de acuerdo a su contexto social, cultural y económico.

Los signos son, el valor identitario que cada grupo dé, ya sea individual o colectivamente, dependerá de estos referentes, es decir, de los significantes y sus significados.

Teatro es representación y ésta, más allá de un concepto, es una práctica de significación, un constructor de mitos o bien, de ficciones. El mito, entendido como una cadena de conceptos que permite a los miembros de esa sociedad conceptualizar su experiencia social desde la perspectiva de Roland Barthes.

En el proceso de representación se trata de hacer que los signos cobren sentido. La representación es entonces el proceso social de construir significado. En la representación de la otredad se hace un énfasis en su clase, género o raza, es decir, en su “diferencia”.

La representación, pone en juego diferentes ideologías, y por lo tanto, diferentes discursos. En tanto que este trabajo tiene por intención, sustentar las bases teóricas para posteriormente, llevar a cabo la creación de un producto escénico; es importante señalar, que el tema a llevar sobre la escena, es la identidad.

### **3.1 *Identidad: estudios culturales y posmodernidad***

El concepto de identidad, bien puede ser entendido desde distintas líneas de investigación, pero para fines de esta tesis, se abordará desde una perspectiva sociocultural con autores como Gilberto Giménez, quien hace una interesante y variada recopilación de las distintas escuelas y autores que abordan el tema en su libro *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*; y, en particular, con Stuart Hall, que insiste sobre las representaciones culturales y las prácticas significantes en su texto *Hall Representation: Cultural representations and signifying practices*.

El concepto de identidad, ha ido mutando, en tanto que involucra a su vez, otras categorías como los valores, la educación, las clases sociales, el territorio, la etnicidad y los géneros. Pero, ¿quiénes somos? Si bien, la identidad es algo que está siempre sujeto al cambio ante los estímulos exteriores, desde lo más general como los valores propiciados por la

globalización ante las tecnologías y la economía, hasta, esa cierta esencia que prevalece desde el origen.

“El concepto de identidad es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que pertenece o en las que participa.” (Giménez, 2007, p.54)

El entorno sociocultural, sin duda ejerce un fuerte impacto en la construcción de los individuos en formación. ¿De dónde vienen por ejemplo, expresiones tales como “crisis de identidad” o “se me movió la identidad”? Identidad significa ante todo diferencia; me identifico con algo o alguien para distinguirme de todo lo demás, la otredad. Lo otro como lo ajeno, raro, diferente, lo que claramente no soy yo o no quisiera ser yo. Tanto las emergentes tribus urbanas, como las estructuras sociales, tales como la familia, la iglesia o las escuelas; buscan generar cohesión entre los grupos, ideología e intersubjetividad.

En las diferentes subculturas a las que los sujetos pertenecen (hipsters, darkers, bohemios, hippies, etc.), se ponen en juego distintas percepciones subjetivas de la realidad; lo que precisamente los hace coincidir, es el punto en donde esa apreciación e interpretación del mundo es compartida. La crisis de identidad responde entonces, al sentimiento de extranjería al entorno sociocultural; la sensación de no pertenencia o de ser ajeno a un cierto grupo que comparte intereses particulares. El individuo, estará siempre en la búsqueda de pertenecer a un grupo o generar el propio (sectas, familia propia, etc.). La identidad es un concepto mutable, siempre cambiante como el sujeto en sí.

Hay un rasgo que predomina siempre en las distintas identidades, pues si bien ésta son un constructo complejo y cambiante, compuesto de múltiples factores; es una característica la determinante, incluso ligada a un momento particular de la Historia. Las tribus urbanas por ejemplo, responden a una manifestación particular del momento que se vive, desarrollando un estilo de vida y una forma de pensar:

“Las identidades (...) tienen la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse en el interior de un campo y de mantener en el tiempo el sentido de la diferencia y delimitación, es decir, de tener una *duración temporal*” (Sciolla, 1983, p.14)

La cultura, según los posmodernos, se caracteriza actualmente por la fragmentación, ¿cómo construir la identidad desde ese lugar dividido? Desde la inestabilidad y la contingencia. Si bien, la identidad se caracteriza por ser variable, en la actualidad, tal pareciera que no encuentra un arraigo que la sostenga.

La cultura se presenta como una “telaraña de significados” o un pulpo y sus tentáculos (Geertz, 2003, p.335). Lo cual refiere a que la cultura es una serie de pautas aprendidas y que dotamos, como individuos de un cierto sentido o significado, y que posteriormente compartimos como experiencia con un cierto número de personas con referente similares, lo que crea “algo en común”; el gusto por un cierto tipo de películas, afición a ciertos platillos y desprecio por ciertas ideologías. El teatro o el cine, como vehículos comunicacionales, son capaces de generar esta empatía, entre espectadores que a pesar de vivir la experiencia escénica desde la perspectiva individual, comparten en colectivo una cierta apreciación en común o bien, totalmente opuesta. Se crean significados culturales.

“Así entendida, la cultura- significado tiende a generar en los individuos que la interiorizan ciertas estructuras mentales que los psicólogos sociales llaman “representaciones sociales” y los cognitivistas “esquemas”, esto es, redes de elementos cognitivos fuertemente interconectados que representan conceptos genéricos almacenados en la memoria.” (Strauss y Quinn, 2001, p.6). No hay que olvidar, como se señala en el capítulo II, de esta tesis, que ante todo el teatro es un evocador de memoria, y que en sustitución del estímulo directo, la ficción es capaz de generar una verdad.

La identidad, genera una forma particular de comportarse; un estilo de vida en acción. Las nomenclaturas o etiquetas de quiénes somos, de dónde, de lo que nos dicen que somos, determinan ciertas conductas.



Pertenecer a una familia o clan determinado, ha dictado históricamente, una posición dentro de la sociedad de la cual forman parte. Si bien, en un principio, el apellido fue un intento de diferenciación, y por ende de identificación, de quién o quiénes tenían la misma sangre, o pertenecían a tal o cual espacio geográfico. Posteriormente, fue motivo de conflicto y disputa entre intereses y propiedades, o como una oportunidad de hacerse de status y de bienes. Los Capuleto y los Montesco, los nobles buscando preservar la pureza de su apellido hasta llegar al grado de mezclarse en el incesto; los oficios heredados, las religiones como estandartes ideológicos, las razas puras y los territorios inamovibles; son sólo breves ejemplos de hasta dónde puede llegar la identidad como un proceso de fragmentación en pos de marcar la diferencia, separarse de la otredad.

Si bien, la familia sigue siendo una categoría que dicta identidad y por lo tanto, rige conductas, modos de pensar y comportamientos; ya no existe una cultura familiar uniforme. Los actos de rebeldía de sus miembros, se ven dictados por las múltiples opciones que se ofrecen hoy día a la sociedad en sus distintos niveles y clases.

“Las imágenes de los media han llegado a saturar la sociedad, y las copias y reproducciones comienzan a reemplazar a lo auténtico, es decir, los objetos reales que representan. En consecuencia, las imágenes y los signos pierden su conexión con la realidad y se convierten en lo que Baudrillard llama simulacro.” (Para Baudrillard, un simulacrum es la imagen de algo que no existe y nunca ha existido.) (Baudrillard en Giménez, 2007, p.59)

Si la postura de la posmodernidad es la de una identidad que se basa en la fragmentación, y en donde las líneas de soy esto o lo otro, son cada vez más delgadas y difusas. ¿Cómo mantener la diferencia con la otredad y la identificación con lo que considero mío, similar?

“La identidad tiene que ver con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con la otredad. Implica por lo tanto, hacer comparaciones entre las gentes para encontrar semejanzas

y diferencias entre las mismas. Cuando creemos encontrar semejanzas entre las personas, inferimos que comparten una misma identidad distinguible de las otras personas que nos parecen similares” (Giménez, 2007, p.60)

El concepto de identidad es indisoluble del de otredad; en tanto me identifico, me distingo. ¿Quién soy yo? ¿La identidad es la idea que yo tengo de mí o la que los otros tienen, como lo planteaba Murakami?

“<<¿Quién soy?>>. Si se tratara de una simple cantidad de información, no habría nadie en este mundo que pudiera aportar más datos que yo. No obstante, al hablar sobre mí, ese yo de quien estoy hablando queda automáticamente limitado, condicionado y empobrecido en manos de otro que soy yo mismo en tanto que narrador –víctima de mi sistema de valores, de mi sensibilidad, de mi capacidad de observación y de otros muchos condicionamientos reales-. En consecuencia, ¿hasta qué punto se ajusta a la verdad el <<yo>> que retrato?” (Murakami, 2006, p. 67)

¿Cómo refiere el teatro a la problemática de la identidad? Al poner en escena este tema para reflexionar sobre procesos identitarios en diálogo con el espectador. El teatro como arte, aprovecha el recurso de la empatía y anagnórisis para después, romper la cuarta pared de la ficción y cuestionar desde el punto de vista racional las distintas posturas sobre el tema. El teatro documental, no pretende resolver; simplemente, pone en evidencia estos temas. En este caso, el cómo se construye la identidad.

El teatro es, como parte de un reflejo de la cultura; generador de un significado cultural o bien, representación social. Éste ha ido mutando, al igual que otras muchas expresiones artísticas a lo largo de la historia. Anteriormente, manifestaciones como la música o la danza, respondían a diversas cuestiones relativas a la identidad: la parte ritual, vinculada obviamente a la cuestión religiosa; y más adelante, ligadas a un discurso político e ideológico claro, como fue en su momento el blues o el rock n´roll. El teatro no es la excepción, aunque su intención ha ido variando de acuerdo al entorno en que es presentado y generado. El teatro griego por ejemplo, era una forma en que los

griegos buscaban generar comunidad ante el aleccionamiento de lo correcto e incorrecto a través de lo divino. De igual modo, el teatro isabelino, o el corral de comedias español, permitía la convivencia entre todas las clases sociales que conformaban el reino, burlándose de unos y halagando a otros. Géneros como la comedia, permitían la identificación del público, a través de generar empatía con los vicios que encarnaban personajes lujuriosos o avaros. La farsa y la parodia se hicieron populares para poner en ridículo a reyes, gobernantes y guerreros. Italianos inmorales y españoles alcoholizados, junto con franceses de maquillajes exagerados e ingleses de pelucas pronunciadas, eran parte de la escena.

¿Por qué el teatro documental es un vehículo comunicacional que permite desmenuzar la verdad a través de su diálogo con la ficción? ¿Qué lo hace justamente, documental?

Para Alberto Melluci (1982), la identidad (como el teatro), se trata de un sistema de relaciones y de representaciones. El teatro, se convierte entonces en un medio de representación para poner en tela de juicio lo verdadero y dialogar con lo oficial.

La identidad que se genera a raíz del teatro actual, tiene que ver con esta fragmentación ideológica que se divide y se subdivide cada vez más y más, que está en constante mutación, que raya en lo inestable, cae en constantes contradicciones y muchas veces parece tener un arraigo volátil o poco sólido. El teatro documental, es criticado muchas de las veces, por parecer un producto hechizo o improvisado, como un pastiche o collage, que no sólo cuenta una historia lineal, si no que se vale de diversas narrativas para evidenciar una problemática específica. O bien, por simular un fractal que se vale de la metaficción para ahondar en un tema.

La polémica, también se ha visto inclinada sobre la falsedad de este tipo de teatro, de los juegos que hace entre ficción y no ficción; si lo que está sobre el escenario es “real” o “verdadero”. En realidad, poco importaría esta discusión en tanto que “lo verdadero”, es cuestionable desde distintas ópticas y lo

únicamente fiel a lo real, probablemente serían las prácticas realizadas por las ciencias exactas.

Lo que valdría la pena destacar, sería justamente el evidenciar a ojos del espectador, cómo se construye una narración particular, cómo los sujetos, asumidos como actores, personajes o simplemente como individuos, narran su propia historia en un proceso de agenciamiento de la misma. Tal parece que la validez que otorga el público a la ficción, es partir del sano acuerdo de ser engañado, de entrar en la convención de que le van a mentir. El documento “real” contrapuesto con la llamada ficción, sólo devela lo efímero y poco confiable de lo legítimo y oficial. Se pone en evidencia el mito, como constructo narrativo, justamente dentro de un espacio, especialmente confinado a la ficción: el teatro. El teatro documental, en definitiva, perdería su efecto de falso o verdadero, si fuera representado al aire libre o en un espacio en donde el valor semiótico de los objetos calificados como “documentos reales” se resignificara.

Retomando el tema que compete a esta puesta en escena a realizar, la identidad debe ser siempre reconocida y pública. Ser ante los demás, proyectar una imagen de lo que creo que soy y en lo que creo. Ya sea a través de la diferenciación, en tanto que me identifico con aquello que no soy, como me separo de la otredad, para a su vez asumirme como un ser único; que pertenece a un grupo, pero claramente se distingue del mismo. La identidad, por lo tanto, se encuentra situada entre lo “socialmente compartido” y lo “individualmente único”.

La crónica familiar que da pie a la puesta en escena, parte de una problemática en el México capitalino de los años cuarenta/ cincuenta, que es la del malinchismo que ha caracterizado a los mexicanos hasta nuestros días. Frases como “mejorar la raza”, “el es güerito” y toda esta sensación que permea el malinchismo de que lo extranjero (lo otro) es mejor. El personaje del abuelo, mi abuelo (de quien se referirá una crónica en el siguiente capítulo) al asumirse en una falsa identidad de migrante portugués, recibe la satisfacción de ser reconocido. Funge entonces como el líder e ideólogo de su propia familia que adopta a su vez “lo portugués”. Como menciona Giménez (2007, p.69), hay una

construcción de una historia y una memoria que le confieren precisamente estabilidad identitaria.

Entonces, ¿dónde radica en ese caso lo identitario? La identidad se convierte en acción, y de pronto se reduce a “eres lo que haces”.

Para decirlo con las palabras de Giménez (2007, p.62): “Los elementos colectivos destacan las similitudes, mientras que los individuales enfatizan la diferencia, pero ambos se relacionan estrechamente para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual.”

Por lo tanto, a pesar de que la identidad parte en primera instancia del individuo per se, posteriormente a su familia, luego a la que él forme, luego a su profesión y por último a su círculo de intereses, para luego vincularse a su Estado o Nación, como afirma Pollini (G. Simmel citado por Pollini, 1987, p. 32) ¿Es verdad que el constructo de identidad se rige en ese orden?

Hoy por hoy, resulta claro que se trata de la diversidad de intereses lo que genera círculos de pertenencia, y contrario a lo que pudiera parecerse, como si el hecho de generar colectivos, la identidad individual se disipara o se fundiera, por el contrario, crea clanes y élites; después de todo, es de lo que se trata la familia. La familia, entendida como una identidad que se construye en el colectivo, y como tal, resulta en un grupo que se hace y deshace, está más o menos institucionalizado u organizado, pasa por fases de extraordinaria cohesión y solidaridad colectiva, pero también por fases de declinación y decadencia que preanuncian sus disolución; como lo menciona Giménez (2007, p.67). Si bien, la familia se mantiene como un grupo legalmente unido, no escapa de ser un grupo con tantos intereses como individuos la conforman. La identidad de cada uno de sus miembros bien, puede ser dispar a lo que busca la identidad colectiva de una familia determinada.

En las sociedades pre modernas y modernas la familia era muy determinante en cuanto a la constitución identitaria del sujeto. Hoy, habría que cuestionarse si en esta época actual, desde la perspectiva posmoderna lo sigue siendo. ¿hasta qué punto está ya en manos de la familia configurar la identidad en tanto que existen actualmente tantos estímulos?

La identidad, aunque mutable, requiere de cierta permanencia y constancia en el tiempo. Ser y estar, de modo que sea relativamente previsible para el entorno social en que se desenvuelven los sujetos, el cómo van a reaccionar ante determinadas circunstancias, ciertos grupos y/o individuos. Desde la perspectiva posmoderna, esto parece imposible, y hasta cierto punto válido.

La familia, como el primer grupo al que pertenece el individuo, y como elemento de cohesión para la formación y el desarrollo de la identidad, también ha mutado en su concepción. La flexibilidad para formar o no familias, es laxa hoy día. Ya no se trata sólo de relaciones de poder o jerarquía entre sus miembros, sino de coexistencias y de relaciones horizontales entre los mismos. De modo que, la figura del padre o la madre, o el rol a cumplir como hijos de familia, es totalmente ambiguo y cuestionable.

La desaparición o abandono de alguno de sus miembros, antes reprobable por la sociedad, hoy se valora desde distintos puntos de vista en el que incluso la valentía, puede caber como una virtud para el desertor.

La plasticidad y flexibilidad que no sólo oferta, sino que impone actualmente la sociedad posmoderna, lejos de conformar una identidad enriquecida, la debilita en tanto que no tiene arraigo, aunque éste sea sólo un mito. Pero, ¿qué familia no se conforma de mitos y leyendas producto de magnificar o minimizar las evocaciones y recuerdos de sus miembros?

El hecho de permitir la pertenencia a todo y el gusto por cualquier cosas, genera una búsqueda al mismo tiempo, por el origen, la raíz; un hambre por lo que daba base y estabilidad antiguamente. "(...) Las bases sociales y culturales que anteriormente sustentaban la identidades, pulverizaban todas las certezas y relativizaban todas las verdades" (Giménez, 2007, p.76)

Al respecto tanto Stuart Hall, como Zygmunt Bauman, tienen varios estudios respecto a la construcción de la identidad en la posmodernidad. Hall habla de cómo el individuo en las primeras sociedades, era parte de una cadena más grande, ya sea por su clase, raza, oficio, familia, etc. (Hall, 1997) Su rol estaba condicionado a su origen y grupo de pertenencia. Si bien, actualmente, no deja de ser polémico que eso era una limitante para el desarrollo de los individuos;

sin duda, definía roles claros. Actualmente, los objetivos de desarrollo de un sujeto dependiendo de quién es o de dónde proceda, son infinitos y al mismo tiempo, abrumadores.

Hall, al mencionar las *identidades fragmentadas* dice: “la gente ya no posee una representación unificada de lo que son, sino más bien “diversas identidades a veces contradictorias o no resueltas” (...) En lugar de sentirse parte de un sola clase social, la gente siente ahora que su identidad está fragmentada en términos de su género, de su etnicidad, de su religión, de su edad, de su nacionalidad, de sus ideas ecológicas, etc.” (Hall en Giménez, 2007, p.78).

La identidad parece ya no estar sujeta al lugar de procedencia, sino es intercambiable. Las opciones están sujetas a quien las quiera tomar para pretender ser aquello que no se es, sin juicio aparente. La identidad como representación para la construcción del mito de quién soy.

“La gente ya no se ve obligada a desarrollar identidades basadas en el lugar donde viven, sino que puede elegir dentro de una amplia variedad de identidades en oferta en el mercado mundial” (Giménez, 2007, p.79) Por ejemplo, la posibilidad de apropiarse de una cierta indumentaria, un modo de hablar particular, ideologías que derivan en un estilo de vida determinado. Tal vez sea desde lo posmoderno, que la rebelión a no ser parte de una familia sea válido.

Desde esa perspectiva, el hecho de trascender, o conceptos como permanencia, el legado, la memoria, el heredar y heredarse como una figura que se construyó y se hizo de algo sólido a lo largo de su vida; son ya completamente cuestionables, pero ¿obsoletos?

Bajo el halo de la posmodernidad, Giménez (2007, p.80) resume lo que Stuart Hall sostiene, concluyendo que: “La identidad se a descentrado. Las personas ya no pueden percibir en su identidad un núcleo o un centro basados en la clase social o en la nacionalidad. De modo particular, la globalización ha tenido un efecto pluralizador sobre las identidades, produciendo una variedad de posibilidades y de nuevas posiciones de identificación. En consecuencia, las

identidades se han vuelto más “posicionales”, más políticas, más plurales y diversas. Y también menos fijas y menos unificadas. Pero, sobre todo, han dejado de ser transhistóricas.”

Si bien, las identidades han estado siempre sujetas a cambios, en la posmodernidad, se encuentran en un flujo constante y erosionado por la globalización. El amor, el trabajo y en general las relaciones se han tornado líquidas como bien menciona Bauman.

Parece que la opción actual, es apostar a lo endeble, pasajero, efímero y volátil. “Se requieren nuevas estrategias de vida que deben abandonar toda pretensión de forjar una identidad única, central o permanente.” (Giménez, 2007, p.81)

Si bien la familia es un referente identitario en la sociedad moderna a nivel colectivo; a nivel individual, lo es la biografía personal e incanjeable de cada uno de sus miembros, los cuáles pondrán en tela de juicio o no, la historia oficial de la familia.

En otro nivel, estarían las relaciones íntimas que generan los individuos, como lo son las amistosas y amorosas como operadores de diferenciación. “Dime con quién te juntas, y te diré quién eres”, dice el popular dicho mexicano.

“En efecto, cada quien tiende a formar en rededor un círculo reducido de personas entrañables, cada una de las cuales funciona como “alter ego” (otro yo), es decir, como extensión y “doble” de uno mismo y cuya desaparición (por alejamiento o muerte) se sentiría como una herida, como una mutilación, como una incompletud dolorosa. La ausencia de este círculo íntimo generaría en las personas el sentimiento de una soledad insoportable.” (Giménez, 2007, p.65)

La pérdida o la ausencia de aquellas redes que construye el individuo para sustentar su identidad, o la falta de alguno de los miembros en los círculos de pertenencia; sin duda hacen cimbrar y mueven los cimientos identitarios. Identidad es mimesis; es decir, que ésta también se genera como una condición aprendida de lo que veo y oigo de los otros.



Giménez señala que en la conformación y construcción de la identidad de un individuo en formación, empieza por la socialización (primaria: la familia y secundaria: amigos, compañeros de escuela, etc.) y posteriormente, con las agencias formales (figuras de autoridad, padres, maestros) y difusas (medios, publicidad, hábitos, costumbres). Todo esto genera un modelo de identidad el cual se adopta a manera de aprendizaje.

En tanto que las agencias difusas son cada vez más y los procesos de socialización se han tornado más complejos, “aprender” la identidad es cada vez más difícil. La invitación de los modelos de identidad a reconocernos en ellos y a identificarnos en el grupo que designan es a lo que se refiere Kath Woodward (2000) con “interpelación” en su libro *Questioning Identity: Gender, Class, Nation (An Introduction to the Social Sciences)*.

Las identidades se aprenden entonces en el proceso de interacción social, sin embargo, en un grupo con una identidad colectiva que actúan y se comportan de acuerdo a ciertas reglas establecidos por los mismos como es la familia; “(...) aún en ausencia de toda interacción y contacto próximo, experimentan cierto sentimiento de solidaridad “porque comparten ciertos valores y porque un sentimiento de obligación moral los impulsa a responder como es debido a expectativas ligadas a ciertos roles sociales.” (Merton, 1965, p.249)

Y por lo visto, así funcionan las familias que a pesar de que su líder de opinión, se encuentre desaparecido o ausente, aún éste ejerce su presencia en el hacer y decir. Es más fuerte su ausencia en la construcción identitaria de lo que se es como familia, que el haber contado con su presencia en carne y hueso.

“La identidad de los individuos resulta siempre de una especie de compromiso o negociación entre autoafirmación y asignación identitaria, entre “autoidentidad” y “exoidentidad” (Cuche, 1996, p.88- 89) La identidad pareciera entonces una imposición; somos lo que nos dicen que somos, y de ahí la famosa rebeldía adolescente de buscar una identidad “propia”, o la eterna pregunta filosófica de ¿quién soy yo?, a lo que Ortega y Gasset (1937) alguna vez respondió: “yo soy yo y mis circunstancias, y si no las salvo a ellas no me salvo yo”. (p.46)

La identidad real o verdadera, como todo lo que presume de real o verdadero, depende entonces del contexto; de los espacios que lo confirman, lo acotan y lo legitiman como tal; ya sea en discurso y/o acción.

Por ende, ¿cómo nos narramos? A los otros, a aquellos con los que buscamos la identificación y la empatía. Tal pareciera que un requerimiento para el conocimiento profundo es el de conocer el pasado, aquella historia de vida en primera persona. En tanto nos narramos, somos. Si narramos la experiencia, la compartimos.

Queda claro entonces, que la identidad no es inamovible y parte de un constructo narrativo; somos lo que escuchamos que somos, lo que nos dice ser o deber ser por varias figuras o líderes de opinión, por lo que dicta la cultura y nuestro entorno inmediato. Sin embargo, ¿cuáles son las narrativas dominantes? Por lo que, discutir sobre el escenario si el tema de nuestra identidad es real o no, sería poco relevante en tanto que lo verdadera interesante y lo que se problematiza en esta tesis, es mostrar, cómo se ha ido construyendo esa narración de quien supuestamente somos. Y es en ese punto que las identidades, como un constructo universal, confluyen y hacen coyuntura ya que la identidad como tal parte de una serie de narraciones, documentos, experiencias y recuerdos que poco tienen que ver con “lo real”.

### **3.2 Narrativa, teatro e identidad**

H. Porter Abbott, profesor de la Universidad de California especializado en el estudio de la narrativa, da una definición mínima sobre qué es la narrativa, y se refiere a la representación de uno o varios eventos (Abbott, 2002, p.3). Entendiendo representación, como aquello que busca referir a lo real. Narrar, por lo tanto, permite una apropiación de la experiencia, cualquiera que ésta sea. Narrar es registrar y tener un manejo del tiempo.

Históricamente, el ser humano se ha visto en necesidad de narrar, como una forma de entender su entorno y hacerlo entender a los demás. Los viejos, considerados los más sabios de una sociedad, contaban sus historias, magnificadas o minimizadas, a manera de lección para los más jóvenes. Sin embargo, todos tenemos narrativas que dan cuenta de una historia.

La memoria, la evocación de la misma a través del recuerdo; estará sujeta a la capacidad narrativa del sujeto. Pero lo cierto es que, todo individuo, desde niño y como parte fundamental de su desarrollo y su interacción social, tiene la necesidad de contar historias, como una recurso que le permite a su vez, narrarse a sí mismo.

La manera en cómo el individuo, construye su narración, desde su mirada o su experiencia, permite al otro, entender el suceso. La narración dependerá directamente del narrador, es decir, de aquel que narra, que bien puede ser el escritor, el hablante, el actor, el pintor, etc. No hay narrativa, en tanto que no haya narrador.

En ese sentido, siempre hay un manejo de dos tiempos narrativos: el del narrador, y el de la historia que es contada. Narrar es entonces, también tener un control del tiempo. Bien se puede contar una historia de diez años en diez minutos.

“Narrative is the principal way in which our species organizes its understanding of time.” (Abbot, 2002, p.3)

La fidelidad de las historias, está entonces siempre a expensas de la mirada del narrador, del énfasis que ponga en determinados hechos sean constitutivos o suplementarios. No obstante, cualquier narración está siempre sujeta al narrador, de otro modo, no existe. Todas las miradas juegan en la reconstrucción de una historia.

Lo constitutivo, será aquello considerado como la esencia misma del relato; y los sucesos, lo suplementario, serán aquellos que complementan y enriquecen la historia con descripciones y detalles sobre el entorno y los personajes. Sin embargo, ¿hasta qué punto se considera que la historia es la misma o ha cambiado?

El arte no tiene la exigencia de contar la verdad. Si bien la ficción no es una mentira o engaño, ni tampoco pretende la falsedad, sí insiste en una reinterpretación de la realidad a través de la narración.

Abbott menciona: "(...) narrative is the representation of events, consisting of story and narrative discourse, story is an event or sequence of events (the action), and narrative discourse is those events as represented." (2002, p.16).

Son muchos los lenguajes narrativos en los que se puede contar una historia. El teatro es uno de ellos. Al respecto, Roland Barthes agrega:

"El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. " (Barthes, 1977, p.2- 3)

Todo relato, cuenta con entidades, personajes y entornos. Se encuentra mediado y adaptado por aquel que narra, que no necesariamente es el autor. Éste, bien puede jugar a ser el narrador de su propia historia a manera de omnisciencia u omnipresencia, el mismo focalizador, es decir, el que mira o no. Puede poner a sus personajes a hablar u opinar como si él conociera todo respecto a ellos o dejarlos mudos aprovechando la dictadura de que es él quien manda en el relato.

En el caso del teatro, si bien hay un texto escrito, la dramaturgia está hecha por un narrador en particular. Los actores, el director e incluso los artistas plásticos involucrados en esa puesta en escena, son en su calidad intérpretes de dicha narración, también narradores y focalizadores. Miran, opinan, narran. El teatro es una forma de generar una narrativa, de contar historias.

La veracidad de las historias entra en otro plano de discusión. Si todos los relatos, son representación y por lo tanto en tanto acotadas, mediadas y adaptadas por quien los narra, ¿en dónde reside la verdad? La no ficción, por ejemplo, el periodismo, exige ser comprobable; con fuentes verificables. El arte teatral está exento de esto, y al final, poco importa en la representación si se trata de algo verdadero cuando incluye algo de carácter autobiográfico, o parte de la Historia oficial o es mera ficción. La importancia de este tipo de teatro, radica en poner sobre la mesa a discusión temas oficializados; se trata entonces, de poner a dialogar la Historia oficial, con la historia propia.

Parafraseando a Sartre (1938, p.35), no hay que olvidar que “al contar la vida, todo cambia; sólo que es un cambio que nadie nota; la prueba es que se habla de historias verdaderas.” Como si pudiera haberlas; los acontecimientos se producen en un sentido, y nosotros los contamos en sentido inverso.

Es decir que el hecho de que una historia sólo exista al ser narrada, no implica necesariamente que sea falsa. Una visión, una mirada, es justamente eso. El hecho se construirá de muchos modos; pero una narración, no tiene necesariamente que invalidar a la otra. Mentir no es ficcionar. Narrar, no implica falsedad. A pesar de que la mentira y el engaño, sean también narraciones.

La confiabilidad que se otorgue al narrador, depende de varios factores. Sin embargo, día a día, el individuo como parte de una sociedad, se encuentra inmerso en un sinfín de historias, verdaderas o falsas, en las que deberá decidir confiar o no.

Las historias son siempre mutables. Aquello relatado en la inmediatez, cambia con el paso del tiempo y de igual modo, el sistema de creencias y de referencias del receptor, no es siempre el mismo. El relato o narración apela al recuerdo, la evocación de la memoria, fuentes de información que magnifican o minimizan según el tema, los referentes o aquellos puntos a destacar. La naturaleza del arte y la cultura requiere del cambio justamente para subsistir.

Si bien el arte no exige verdad en sus discursos narrativos, la frontera entre la ficción y la mentira parece delgada. El espectador no busca sentirse engañado,

pero sí requiere de un cierto grado de verosimilitud que le permita adentrarse en el universo de la convención que la puesta en escena está planteando. ¿Cómo saber si confiar en nuestro narrador?

La respuesta es ambigua, aún en la no ficción, se está expensas de recibir una narración que se presenta a sí misma como verdadera, siendo un hecho falso o manipulado. Una mentira.

“Narrative provokes active thinking and help us work through problems. But finally, it is also important to note that narrative can be used to deliver false information; it can be used to keep us in darkness and even encourage us to do things we should not do. This too must be kept in mind.” (Abbot, 2002, p.11)

El teatro como parte del fenómeno artístico, es una narración que busca el simulacro en tanto que propone un nuevo referente, un universo propio, una nueva realidad.

“Narrative is so much a part of the way we apprehend the world in time that it is virtually built in to the way we see.” (Abbot, 2002, p.6) Es decir, que es a través de las narraciones que nos es posible ver el mundo ante nuestros ojos. Si no entendemos la narrativa de nuestro entorno y los personajes que la componen, será imposible que el individuo logre entender lo que ve.

Ahora bien, el discurso narrativo, puede ser directo, indirecto o libre. El narrador, no necesariamente tiene que ser el autor, pero sí se puede hablar de un narrador externo o interno, en tanto esté dentro o fuera del relato.

Una narración puede ser analizada desde distintas perspectivas, por ejemplo: la ética, política, estética o epistemológica; tratando de ver cómo es que el autor juega con el manejo de la ficción y la realidad, y el manejo del tiempo. A nivel estética, se puede hacer evidente la estructura de los géneros y los estilos. En la construcción del mito, por ejemplo, el personaje protagónico parece ser siempre el culpable o el chivo expiatorio sobre quien cae todo el peso de la historia que se cuenta.

Considerando que somos individuos inmersos en una sociedad y pertenecientes a una cultura; estamos condenados a convivir y ser parte de las

distintas narrativas que se cuentan o que contamos; así como de las representaciones culturales. Nuestra llamada identidad, como lo hemos visto en capítulos anteriores, es también una historia que se cuenta por distintos narradores que nos acompañan a lo largo de la vida como individuos en desarrollo, crecimiento y cambio. El teatro, es una representación cultural, vehículo de la comunicación que pone en evidencia historias, con la intención de que el espectador, forme parte activa de ellas y a su vez, las lleve a otros lugares, las modifique o las adapte.

El narrador es como un gran orquestador de discursos. A momentos, ambiciona representar la experiencia del individuo, pero pronto se confronta con una multiplicidad de discursos sin autoridad final, ya que representación es una representación parcial.

El narrador, en su intento de organizar el tiempo y asir la experiencia a través del relato; moldea a su conveniencia los materiales y recursos existentes a su alrededor. Las personas se convierten en personajes, y la cotidianidad en un gran evento. Maneja un discurso explícito o implícito, pero siempre dialoga con aquello que no está del todo dicho. El lector o espectador completará esta experiencia; si no es así, la narración no sucede, no existe.

El narrador hará lo que quiera con su escucha; hará acentos paródicos, irónicos o manejará el tono que más le convenga para que su discurso narrativo sea efectivo y la historia pase. Las micro narrativas en torno a la historia principal, le permitirá poner énfasis en aquello que él considera importante destacar. ¿Qué busca en el otro? Empatía y reconocimiento. Identificación y anagnórisis; elementos claves de la identidad.

La identidad se construye entonces con un compendio de historias que nos son contadas desde que nacemos. La fiabilidad de los narradores está siempre en tela de juicio y bien puede ser mentira, ficción o verdad; pero siempre será una mirada. La experiencia de quién somos, al final es sólo nuestra, narrable también.

La mayoría de las historias tratan de poder, el conflicto de uno contra otro. El narrador juega con la sorpresa y el suspenso, versus el deseo del espectador.

Se anteponen el tema como algo general, contra los motivos concretos de los personajes que construyen la historia.

En el teatro documental no hay personajes; sin embargo, la persona (actor) toma el material “real” para construir una ficción. No obstante, lo documental, tiene la intención de lo verdadero. ¿Cómo dialoga con la ficción? Construye la historia valiéndose de la memoria, que a su vez, es una reconstrucción particular de quien narra, en este caso el actor; protagonista en la escena, pero a la vez, protagonista de la escena a representar; su propia historia. En ese sentido, el teatro documental, juega al falso documental, en tanto que busca apegarse a la verdad, simula.

Si bien Platón habla de la verdad absoluta, la ficción es una distorsión. Siempre hay un discurso narrativo que media nuestra experiencia con el mundo y en el mundo, y que puede ser ficción o no.

La repetición de los relatos, ya sea de forma oral, o en su trascendencia en el tiempo a través del texto escrito o de la repetición de la representación en el teatro; es una forma de lidiar con las experiencias que atraviesa actualmente una sociedad, o por aquello que lo ha inquietado históricamente. Traer a colación el pasado para entender el presente. La narrativa es tanto espacial como temporal.

“El cine es escape, al escribir se escapa, leyendo quizás también.” (2011, p.15) Dice el escritor y periodista chileno Alberto Fuguet en su novela *Missing (una investigación)*, en donde a partir de una crónica sobre su tío desaparecido, inicia una recolección de relatos, testimonios, entrevistas, cartas, mails, etc., para encontrarlo. Al mismo tiempo, va da cuenta al lector de una historia familiar autobiográfica, una confesión del propio narrador o no, un reportaje sobre los migrantes chilenos y la vida del ciudadano estadounidense promedio en California. Una historia particular, ambigua, arbitraria; se convierte en un pretexto para hablar de una generalidad, de todo un tema sea cual sean los motivos.

Fuguet juega el juego de la no ficción a través de una ficción. Si es novela o periodismo poco importa en tanto que el relato se vuelve fascinante. “Y cuanta



más ficción, más verdadera” dice el crítico Rodolfo Fogwill al respecto. (Fogwill en Verucchi, 2010, p.1)

Y, aunque Fuguet, sin pretensiones escénicas, logra de modo práctico el tomar una narrativa particular, para construir un producto estético, en este caso, la novela, y hablar de un tema universal.

La narrativa que se presentan en el siguiente capítulo a manera de ejemplos, se sustentan en ejemplos tangibles de cómo las historias particulares hablan de algo más grande y lo cuestionan y reinterpretan; y a su vez, plantea la utilidad de los recursos que ofrece el teatro documental como lenguaje narrativo, en tanto que partiendo del motivo personal de quién era un personaje familiar, se aborda un tópico aún mayor y mucho más inquietante: ¿qué es la identidad y quién soy yo?

#### **IV. Teatro Documental, algunos ejemplos**

A continuación, se presentan un par de ejemplos en cuanto a las premisas que se plantean para el desarrollo de una puesta en escena de carácter documental. El primer caso, está a cargo del grupo de teatro mexicano Lagartijas Tiradas al Sol (LTS), cuadrilla de artistas convocados por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez. Desde 2003, han desarrollado diversos proyectos, en los que han buscado explorar precisamente aquellas temáticas del cotidiano que muchas veces se pasan por alto. Se analiza en particular, la puesta en escena “El rumor del Incendio”, que forma parte de un ciclo organizado por ellos que lleva por nombre “La invención de nuestros padres”.

En el segundo caso, se trata de una crónica particular que surge a raíz de una investigación familiar a cargo de mi propia autoría: “Portales no es Portugal”. Lo ahí relatado, parte de distintos testimonios, leyendas, mitos y por qué no, de la propia ficción. Dicha narrativa, pretende sentar las bases para una puesta en escena de carácter documental a realizarse posteriormente.

Ambos ejemplos, buscan demostrar el cómo se traducen a nivel práctico y sobre todo, escénico, los elementos teóricos planteados en los capítulos anteriores.

#### **4.1 Experiencia, semiótica y temporalidad. Una mirada a los síntomas de la historia a través de Lagartijas Tiradas al Sol y El Rumor del Incendio**

¿Puede una mirada crítica al pasado transformar el futuro? ¿Cómo fue el mundo de nuestros padres? ¿Qué heredamos? ¿Qué luchas se libraron antes de que nacióramos? ¿Dónde nacimos? ¿Qué es la rebeldía en el siglo XXI? ¿Cómo se configura hoy la disidencia? ¿Cómo se construye un mejor país? ¿Cómo se reduce la desigualdad? ¿Cómo procuramos nuestras libertades? ¿Cómo politizamos nuestras vidas? ¿Se puede cambiar a México por la vía armada? ¿No? ¿Entonces cómo? ¿Se puede ser revolucionario e institucional al mismo tiempo? ¿Cómo ser actores? ¿Hay otros sistemas de gestión? ¿Por qué es tan difícil criticar éste? ¿Habría que inventar otro? ¿Mejorar éste? ¿Un error del pasado podría ser una llave para el futuro? ¿Cómo recuperamos la esperanza?

Son algunas de las preguntas que se hace el colectivo de artistas multidisciplinares Lagartijas Tiradas al Sol en la construcción del documental escénico sobre la vida de Margarita Urías Hermosillo, incansable luchadora social, guerrillera de los años sesenta y madre de Luisa Pardo, directora y actriz de “Rumor del incendio”.

Este proyecto es una generación, tratando de reconstruir otra para entender la actualidad de un México tal y como se nos presenta en el 2013. Se cuestiona sobre el presente, a través de la incidencia del pasado sobre éste y cuestiona a su vez, el pasado como aquello que fue y ¿ya no es?

Parafraseando a Deleuze en imagen- tiempo y su filosofía del cine, es a través de éste que los signos modifican a los objetos, entendiendo el signo, como aquello que hace evidente la ausencia de un objeto. ¿Es el pasado un objeto como tal? Mediante poner en juego sobre la escena distintos signos pertenecientes al pasado, se hace palpable su incapacidad de asirse; el espectador se enfrenta a la incapacidad de acceso a la historia.

La canción de “Tus ojos” interpretada por los “Locos del Ritmo”, fotos tomadas de un álbum familiar de la propia Margarita; cartas, máscaras y un sinnúmero de estadísticas y datos, sólo hacen evidente un México que ya no es, que ya no

está. El signo de la política de esos años se hace presente, evidenciando su ausencia. Se da pie a la representación. El documental se activa con la experiencia personal. El chiste funciona como mecanismo de rompimiento y de empatía, de hacernos saber como público que también formamos parte de ese fenómeno un tanto risible, al que decidimos llamar Historia. Contar un episodio de la historia de México, a través de la experiencia personal, nos hace apropiarnos de la Historia en sí.

Pero, ¿cómo narrar la experiencia? Se preguntaría el filósofo y crítico literario Walter Benjamin. La Revolución parece ser el único camino a tomar en un país donde no hay espacio a la manifestación y al diálogo, en donde la ley sólo defiende los intereses de una minoría.

¿Cuánta voluntad y cuántas razones hacen falta para arriesgar la vida cuando la pasividad es tan fácil, tan natural? ¿Qué impulsó a esos hombres y mujeres a tomar las armas, abandonando el confort y la inercia cotidiana en pos de una transformación? ¿Habrá sido que en parte esa historia contribuyó a la apertura democrática? ¿Es un fracaso no conseguir lo que se buscaba como intuición, si se obtuvieron otros resultados? Se preguntan los actores en su investigación documental para la puesta.

Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez se trata de algo por completo diferente. Tal vez las revoluciones son el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren.

Hay una melancolía por la realidad. Los actores se manifiestan enfermos al estar inmersos en una sociedad que no alcanzan a comprender, que no pueden alcanzar en sí, a la que no pueden acceder. La modernidad para Benjamin, es sin duda la modernidad que desentraña y ponen a la luz en “El Rumor del incendio”. Una modernidad que evoca espectros, que construye alegorías siempre parciales, representaciones de conceptos que resultan incompletos. Hay un deseo sin objeto de deseo, un futuro cancelado y de ahí, la desesperanza, la desazón.

La gran frustración de la modernidad por la que pasamos como país, es la de construir una alegoría siempre incompleta, de ahí nuestra profunda melancolía y la necesidad por representar, de ahí la necesidad de hacer teatro. El teatro visto como una forma de representación que mediante la recreación de lo real y evidenciar la falsedad de la verdad, nos permite entender los mecanismos y modos en que opera la política. Nos permite desde cierto punto, entender la Historia.

La modernidad está siempre preocupada por lo actual, ¿qué pasa con lo actual? ¿Dónde está la actualidad? Cuando la única forma de vivir la experiencia es a través de la narración como diría Benjamin. La vivencia de lo actual sólo existe cuando se nombra.

“El Rumor del incendio” reconstruye una época, una generación, sin apego a la realidad, pero sí al referente. Pone en primer término el signo (foto, carta, video), para hacer al espectador pasar por la experiencia de aquello a lo que es incapaz de acceder: el pasado, la Historia y así saciar su hambre de futuro, de imaginar cómo será éste. Sólo así, el espectador puede vivir la actualidad.

El proyecto del “Rumor del incendio”, está lejos de ser una arenga para tomar las armas; es más bien una tentativa por recuperar la idea de utopía y la posibilidad de crear nuevos pensamientos que permitan imaginar mundos más justos. Ver el dibujo en el esbozo y aventurar algunas ideas sobre el futuro; dicen sus directivos.

El tiempo es una sucesión de momentos ante los cuales es imposible resistirse. El tiempo puede ser incluyente o excluyente; nos deja unas veces fuera o dentro del “momento”. La representación es la simultaneidad de vivir en el presente, la recreación de un tiempo que ya fue, pero que se actualiza en la narración de la experiencia.

Contar la historia de aquello que se excluye, la historia de los excluidos, es seguir excluyéndolos. Sacar un objeto de una realidad e insertarlo en una nueva red, lo descontextualiza y lo sustrae de la Historia.

Pero, ¿cómo es el paso de la memoria a la historia? En la construcción de la memoria colectiva, todos compartimos una información y reconstruimos un hecho. La memoria es la vía que nos abre a la historicidad de la experiencia, ergo, la narración. Sin embargo, ¿qué de histórico hay en la experiencia?

¿Cuál es la historia oficial en torno a Margarita Urías Hermosillo, guerrillera de los sesentas en México? Las Lagartijas Tiradas al Sol y en particular, la hija de Margarita, Luisa Pardo, directora de “El Rumor del Incendio”, se hace ésta y otras preguntas, por ejemplo: ¿Cuáles son las distintas historias de esta guerrillera? ¿Como madre, como hija de familia, como profesora, como jefa de familia? El colectivo realiza una recopilación de datos que son dichos a través de un personaje que pueda resultar empático para el público, pasando del ícono al símbolo: una mujer como portavoz de todo un movimiento en México, cuyas caras y aristas son diversas. Lo documental, es capaz de incidir en la historia, pero ¿cómo?

El teatro es visto en esta puesta no sólo como generador de ficciones, sino como un lugar donde se puede no sólo reflejar, sino re inventar la realidad, tanto del pasado como del futuro. Los referentes se traslapan en signos que no corresponden a la llamada realidad. Por ejemplo, testimonios de una mujer violada y torturada dichos por un actor que bebe whiskey; las memorias del ex presidente Gustavo Díaz Ordaz interpretadas por un actor sin caracterización que fuma. Arbitrariedades escénicas que transparentan a su vez, la arbitrariedad de la memoria y en consecuencia, de la Historia.

La Historia es un carrusel de diapositivas en donde no sabemos qué sucede entre una y otra, ¿qué hay en esa pausa en la sucesión de imágenes? En la representación teatral, mezclada con proyecciones en cine y video de fotos, cartas, noticieros, películas y canciones de la época; me atrevo a decir que es casi como si se generaran la imagen- tiempo y la imagen- cristal en el mundo del cine del que habla Ranciére citando a Deleuze en “La fábula cinematográfica”. Hay un juego de de situaciones ópticas y sonoras que ya no se transforman en acciones y a su vez, las imágenes se encadenan, ya no entre sí, sino con una tercera imagen virtual. Hay una triangulación entre actores, texto e imágenes donde el pivote siempre es el espectador. Su ojo

está siempre dirigido hacia un foco de atención particular, al mismo tiempo que se le estimula a nivel sonoro.

“El Rumor del Incendio” pasa del caos a la suspensión y luego nuevamente al caos, pasando por la lentitud y la rapidez de los temas, acribillando al espectador con estímulos como si fueran dardos. Unos apuntan hacia su mente, otros hacia el corazón y otros, a la víscera.

La puesta en escena, oscila entre el recuerdo y la percepción. Se enfrentan lo virtual contra lo actual, esa es la Historia, un *Déja vu* como lo explica Paolo Virlo. ¿Qué mayor *Déja vu* que el de la representación teatral? En donde la repetición, la permanencia y el transformar un hecho real en uno ficticio, son palpables. El recuerdo y la percepción aunque de distinta naturaleza, se presentan juntos, y eso es sumamente claro en el fenómeno del documental escénico, en donde la remembranza se confunde con aquello que genera. Prácticamente se pone en juego el conocido dicho “recordar es volver a vivir”. En el recuerdo está la historicidad de la experiencia.

El *Déja vu* no es el rompimiento del tiempo, sino la estructura de la Historia. Los síntomas de la Historia son pensarla como causa y efecto, su inmortalización, la monumentalización y su fin. La Historia es un culto al presente y esa es la materialización de su síntoma. Aún el teatro, con su carácter efímero, busca la permanencia.

“El Rumor del incendio” a través de un cuestionamiento de la Historia, busca generar una nueva, o varias historias que queden inmortalizadas, que permanezcan y se conviertan en un monumento. El desesperado sentido de búsqueda de la justicia en el teatro documental, más bien revela la imposibilidad del arte de cambiar las cosas.

La memoria genera Historia a través de la narración y sólo a través de la narración, es posible vivir la experiencia. La narración actualiza. ¿Qué más puedo hacer con la experiencia si no narrarla? La realidad nunca es asible, no hay manera de escapar a la representación. Nada ni nadie puede.

“El Rumor del incendio” pone en evidencia el artificio de la Historia a través del mecanismo de representación más obvio: el teatro. En el edificio teatral, se tiene por convención que es una serie de mentiras lo que el público va a presenciar. ¿Qué sucede cuándo se cuestiona lo documental en el espacio de la ficción? Las máscaras, el vestuario, el tocar una guitarra que no está ahí, nos dice a través de la construcción de una falsedad cómo operan los mecanismos de la política y de la Historia.

Para Gabino Rodríguez, hablar de las cosas que no vivimos partiendo de cualquier historia es siempre una construcción. Uno fabrica sus propias historias de vida, con sus ficciones y sus personajes, sus relaciones y lo que uno piensa de sí mismo. La Historia con mayúscula se construye más o menos así. “Ahí tiene cabida lo documental para nosotros: contar una historia que no vivimos, pero contarla nosotros” remata en entrevista, Rodríguez.

La historia se plaga entonces de signos sin referentes e incluso es capaz de generar síntomas que no son reales. El teatro es un simulacro. “El Rumor del Incendio”, genera en su público una catarsis particular que no va hacia el sentimentalismo, sino hacia el shock en primera instancia y posteriormente vendrá la reflexión- interpretación. La contingencia y la trama, sustituyen la empatía del público. Los personajes vagabundean, disertan, debaten, discurren; la travesía se vuelve más importante que el objetivo.

¿Cuál es la objetividad de la ficción? Diría Bill Nichols. ¿Qué elementos del documental toma la ficción? Si bien lo documental no escapa a la representación, no necesariamente es una ficción. Hay una interpretación de aquello que se mira, un encuadre de la realidad e incluso una manipulación de la llamada verdad. En el caso de la ficción, ¿Cuál sería su objetividad? ¿Cómo se construye el que mira? ¿Cómo mira el que mira?

A estas alturas, creo que la barrera entre ficción y documental es arbitraria e incluso poco útil. No es necesariamente una división productiva, ni que lleve a pensar el resultado de distinta manera. Lo interesante es observar cómo la ficción lidia con lo real, y lo documental con lo artificial. La división es cada vez más permeable. Lo documental es un recurso. El efecto documental en el

teatral como aval, cambia la manera en que el espectador se relaciona con esa ficción. El espectador piensa y siente que eso es verdad en un espacio consagrado para la mentira: el teatro.

Lo documental en espacios que no están dispuestos a la ficción o la convención, desactiva su potencia. Lo que le da sentido a estas prácticas es su relación o la tensión entre la idea de la ficción y la historia que cuenta.

Para Lagartijas Tiradas al Sol, lo documental es un recurso. No es el fin último. La catarsis generada por una obra como "El Rumor del Incendio", tiene que ver más con una afección del tipo de la que describía Deleuze en cuanto a imagen-afección e imagen- percepción.

La imagen-afección se centra en la gestualidad, principalmente del rostro, el cual revela qué piensa, qué pasa, que se siente o se experimenta. En el cine es pertinente hablar de planos que nos lleven a emociones suaves o, a través del uso de sombras, a pasiones un tanto más oscuras. En el teatro éste es un recurso de igual modo, ya sea en la proyección o en los juegos que lleve a cabo el actor con su espacio. En la puesta en escena de las Lagartijas el juego está más bien enfocado hacia una luz general, que sólo se oscurece cuando el foco está en las imágenes fotográficas o de cine y video. Si bien no es sentimentalismo lo que buscan generar los actores en el espectador, tampoco se trata de ofrecerle moralejas o sermones, sino de compartir una experiencia que bien podría ser la de cualquiera, la de todos.

La imagen afección es la respuesta a la imagen- percepción, ya sea objetiva o subjetiva que se experimenta como la visualización de un momento-instante que nos provoca la sensación de " algo nunca antes visto". Éste instante de perceptible carga emotiva, llama nuestra atención y parece separarse y/o aislarse del resto. Este efecto se logra en diversos de los testimonios de la puesta en escena, ya que se potencian al hacer foco visual con las imágenes correspondientes a la época que recrean versus a la tortura que describen casi en tono neutro.

¿Por qué hacer teatro documental en vez de cine documental? En el caso del cine, la mirada del creador no se escapa de pasar por la lente de una cámara,



lo cual la filtra, la tergiversa y modifica. En el teatro, la ventaja es la construcción de una historia in situ, que vislumbra mecanismos de construcción de nuestra historia en sí, la cual se nos escapa al acceso, pero nos permite comprenderla una y otra vez. Los síntomas de la historia se recrean en el teatro de un modo tan evidente, que el efecto social es el de cuestionar las distintas representaciones de las que somos presa. A su vez, la experiencia de ver una obra así, forma parte de la narración, del pasado y de nuestra historia igualmente efímera. El proceso de anagnórisis es responsabilidad de lo que el ojo espectador decide ver.

“El Rumor del incendio”, después de una revisión de la vida de la guerrillera Margarita, lanza al público como pregunta final: ¿Y nosotros, qué le vamos a contar a nuestros hijos? Es decir, ¿cuál es nuestra posición como narradores? ¿Cuál es nuestra aportación a la Historia? ¿Cuáles son nuestros propios modos de operar la política? ¿Cómo vivimos la experiencia de la actualidad? Nosotros, ¿qué le vamos a contar a nuestros hijos?

### **3.3 Portales no es Portugal. ¿La identidad radica en aquello que hacemos o en lo que nos dicen que somos?**

Sabugal es una ciudad portuguesa, perteneciente al Distrito de Guarda. Etimológicamente, la Real Academia de la Lengua Española la define como: “Sabugal: lugar de sabugos”; es decir, lugar donde crecen los saúcos. Sabugal es también el nombre que ha tenido que cargar una familia, y digo cargar, pues su peso no ha sido nada fácil de llevar, en particular por uno de sus miembros.

El apellido es casi un misterio para muchos de sus portadores. El origen de los mismos ocurre en forma masiva en la Edad Media producto de un crecimiento demográfico. Esta situación, obliga a individualizar por ejemplo a cada uno de los “Juanes” de una aldea determinada.

Así surgen distinciones del tipo patronímico, derivados del padre, como por ejemplo, Álvarez, quien en un principio se distinguía como hijo de Álvaro. Relacionadas con el oficio familiar como Taylor, Guerrero y Herrera. Características físicas como Calvo o Moreno. Y por último, que es en donde

entrarían los Sabugal, están los ligados a un lugar geográfico específico como serían los Del Río, Del valle y por supuesto, los Sabugal.

Más adelante, se vuelve un requisito que los apellidos pasen de padre a hijo. Lo ineludible del apellido se convierte en una dualidad orgullo/ lastre, al que los hijos (sin que nadie nos pregunte), accedemos y heredamos, gustosos (o no) a nuestra propia prole.

\*\*\*

Paulino, Cristina, Juan, Germán, Eduardo, Armando, Antonio y Rosa Sabugal, son ocho hermanos hijos de Paulino Sabugal Sierra, hijo de emigrantes españoles que como muchos vinieron a buscar en Latinoamérica una guarida del exilio. Mi bisabuelo Paulino, nació en Cuba, cuando mi tatarabuela no puede más con el hecho de parir como una nómada. Llegó a México en brazos, y aquí se desarrolló en lo que fue su carrera de vida: la docencia. En sus épocas de estudiante conoció a su esposa Amelia Machaén, con la que más contrajo matrimonio para llenarse de hijos ineludibles. Sabugal Sierra, tan pronto vió el peso de ocho hijos sobre sí, se convirtió en alcohólico y Amelia, cansada de lidiar con el olor a vino corriente, puso candado a su cuarto impecable, mientras que una casa llena de niños se viene abajo.

Aquí crece Paulino Sabugal Machaén, el mayor de los ocho hermanos que como buen primogénito y varón, ante un padre ausente, se convierte en una especie de Edipo que cumple las demandas de una Yocasta solitaria y hace el papel de un adolescente que juega a ser un jefe de familia para el resto de los siete enanos.

Paulino es el hijo promesa. Es guapo, de esos que las chicas voltean a ver sin reparos. Inteligente: diserta sobre filosofía, literatura, teatro y poesía, de un modo tan natural que hace que los que lo rodean se sientan en desventaja intelectual.

Paulino Sabugal es una fantasía, una idealización; o al menos para las mujeres que no dejan de mirarlo con lascivia y los hombres, que encuentran en él un camarada, no sin antes haber pasado por la envidia.

Aunque siempre había sido considerado “el hombre de la casa”, esto se vuelve oficial cuando ingresa a la Facultad de Química de la Universidad Nacional Autónoma de México, lo que cumple con las altas expectativas de su madre. Químico, habría de ser químico, pues su curiosidad lo había inclinado a las ciencias exactas, y no a las humanidades como todos esperaban. A final de cuentas, parecía que la ciencia podría convertirlo en un hombre de dinero, mientras que la vida bohemia, lo acercaba vertiginosamente a su padre.

En la facultad es lo que se conoce como un “revoltoso”, aunque para ojos de muchos (los suyos) era más bien un “revolucionario”. Organizó cineclubs, lecturas en atril, obras de teatro y performances. Leía libros por pocos conocidos y era simplemente encantador. Su carisma hizo presa de muchos y muchas, pero él sólo tuvo ojos para Luz, Luci, como prefería ella que la llamaran; una niña bien de colegio de monjas que encontró en la química la posibilidad de ver la creación del mundo de un modo distinto al de su Dios católico. Paulino representaba todo lo que ella no era, y eso, resultaba fascinante.

Mi abuela se casó con él sin pensarlo pues era “guapo de atarantar”, sostiene ella hasta la fecha. Pero mi abuela se casó con una mentira.

“Te voy a contar algo que me da mucha vergüenza” dice mi abuela Luz, Luci. Busca sus cigarrillos. Le ofrezco uno de los míos, pero al ver que son Delicados me reprocha: “Se me alacia el pelo si fumo esto, mi reina”. Bebemos whiskey, y finalmente escupe la confesión de un secreto terrible oculto durante años: “El primer día en que tu abuelo me llevó a conocer a sus papás y a sus hermanos, fui a cenar, tenían sólo pan dulce y leche, y una botella grande de Coca-Cola sobre la mesa, y lo peor fue... - hace una pausa y bebe más whiskey como si éste le diera el valor- ¡que trajeron el pan en la misma bolsa de papel estraza donde lo habían comprado!”. Me siento un poco decepcionada ante la confesión, esperaba una historia terrible que atormentara a los Sabugal, pero al final, lo único en que pienso es que mi abuela sigue siendo una “niña bien” que no se explica el cómo se pudo haber casado con mi abuelo, un tipo muy guapo, muy culto, pero que vivía en la Colonia Portales.

Y ahí empiezan las mentiras: la primera es que Sabugal es el lugar de los sabugos (sauces llorones) y no de los saúcos. La imagen evoca la poesía, pero también la estafa: ambos, elementos idóneos para un hombre que pretende a una mujer que no es de su círculo. Después de todo, los sauces son árboles más bonitos que los saúcos. Segunda mentira: esta etimología obviamente la sabía porque habla perfecto portugués. Encarna como un excelente actor, el personaje del migrante venido desde Sabugal, un pueblo europeo donde no hay más que sauces y un Castillo. De ser el mayor de ocho hermanos en la Portales, se convierte en un extranjero atormentado como el que describiera Albert Camus en su novela “El Extranjero”. La mentira era perfecta, encantadora, producto de una profunda investigación en quién sabe cuántas enciclopedias. Mi abuela supo la verdad el día en que esos siete hermanos y sus padres normalistas le ofrecieron pan en una bolsa, y no en una charola adornada con una carpetita de lino portugués como esperaba. Pero para ese entonces, era ya tarde: estaba enamorada, creía estarlo, o al menos admiraba la complejidad de esa mentira casi literaria.

\*\*\*

Se estima que en México, el 11% de la población es de procedencia extranjera, ya sea por nacimiento, por sus padres o por sus abuelos. En su mayoría se trata de españoles exiliados durante la Guerra Civil (1936- 1939). El entonces presidente de México, Lázaro Cárdenas Del Río acoge a los gachupines sin hacer muchas preguntas. Los orfanatos se llenaron de niños hijos de republicanos que bajo la bandera de Mexique, llegaron a México como relata Víctor Hugo Rascón Banda en la obra de teatro “Los Niños de Morelia”. Niños que cuando dejaron de serlo, ya eran más mexicanos que el chile verde.

Otros españoles se adelantaron a la historia, y como si supieran que algo malo iba a desatarse en España, pisaron México antes, a principios del siglo XX. Otros llegaron después y otros tantos siguen llegando; enamorados de alguna mexicana o mexicano, contratados por una empresa que paga en euros o simplemente porque saben que en México “se les quiere mucho” por no decir que es un país francamente Malinchista.

En un sentido estricto, todos los mexicanos bien podríamos decir que somos descendientes de la misma cepa, pero como dice el dicho: “hasta entre los perros hay razas”, y hablando de razas, hombres y mujeres mexicanos, siempre han buscado “mejorar la suya”. “Cogerse a una güera, es cogerse al imperio”, escuché decir a un lanchero la última vez que estuve en Acapulco.

Ni mi abuelo, ni tampoco mi abuela, estaban tan alejados de ese lanchero que contaba al resto de sus colegas sus aventuras sexuales con “las gringas pelos de elote”, las cuales eran motivo de aplausos, risas y celebración. Mi abuelo posó sus ojos en Europa, y en específico en Portugal, pues no iba a ser del montón. Españoles en México hay muchos, pero portugueses, eran contados, y él iba a estar en esas listas. Mi abuela por su parte, no había tenido novio en toda su adolescencia en el Colegio Miguel Ángel, pues las monjas decían que era pecado. Pero cuando finalmente fue la novia de alguien, era la novia de un portugués. Y sí, era la envidia de sus amigas quienes estaban próximas a casarse o saliendo con un buen muchacho, pero qué es un Pérez o Juárez de piel morena y 1.70, contra un Sabugal de casi 2 metros, piel blanca y cabello negro como el ébano, como si se tratara de Blancanieves. El pan dulce engullido al ritmo que cruje una bolsa de papel estraza, parecía nimio.

Y en efecto, cada que mi abuela preguntaba a su espejito espejito, quién era el más bonito, la respuesta era él, no ella. Ella era sólo la más feliz, pues lo había logrado, había mejorado la raza.

\*\*\*

“Cuando me di cuenta de todo, yo ya estaba casada con él” dice mi abuela, esta vez sin whiskey. Y las mentiras siguieron su curso. La siguiente fue que mi abuela se casó de virginal blanco estando embarazada de su primer hijo, Paulino Sabugal Fernández, mi padre. “¡Por más europeo que sea el hombre éste, se van a tener que casar por la iglesia pero ya!” le dijo su padre a mi abuela en cuanto supo que un bebé venía en camino. Se casaron, y en cuanto su hijo varón nació, lo registraron dos meses después con tal de que la gente no supiera que su amor se había celebrado mucho antes del ritual ante Dios. Mi padre recién nacido, estuvo oculto en casa del 21 de enero de 1962, al 31

de marzo del mismo año. Después, su madre fue capaz de presumirlo como un recién nacido que había llegado al mundo “gordo y grandote”. El pequeño Paulino no supo nada, hasta ser un adolescente cuyo padre le confiesa esta verdad con tal de demostrarle que su ex mujer, su propia madre, mi abuela, era una mentirosa. Paulino Sabugal Fernández, mi papá, hoy con 51 años me cuenta esto y se le corta la voz en un intento forzado por ahogar un llanto y destacar su indignación.

Sin embargo, mi padre, mi abuela y por supuesto, el jefe de la familia, siguieron mamando la cultura portuguesa hasta el último sorbo. En su casa de la calle de Recreo se escuchaba Fado, se decía obrigado para dar las gracias, y mi abuela se esmeraba en hacer novedosas y deliciosas recetas con bacalao que nada tenían que ver con la tradicional vizcaína navideña.

Diez años después; entre sabugos, saúcos, carencias de dinero, fantasías con castillos ajenos, los celos terribles de mi abuelo y la imposibilidad de comprar una televisión, prohibirle a su familia el verla argumentando que eso “era de burgueses”; mi abuela se divorció a pesar de que sus padres estaban convencidos de que era mil veces mejor una señora sometida que una divorciada. “Divorciada nunca nadie te va a querer” fue lo último que dijo mi abuelo según Luci, no sin pasar por una imitación que asemeja más bien a Jorge Negrete o al estereotipo de macho mexicano de las películas.

Divorciada. Treinta años. Con dos hijos. Ese era el panorama de Luz Fernández de Alba después de su vida con Paulino Sabugal Machaén. Nunca había trabajado en nada y para nadie. Las últimas palabras de su ahora ex marido parecían ciertas cuando se las repetía a sí misma e incluso, eso llegaba a pesar más que el hecho de que no recibiera dinero de su parte ni tampoco fuera a visitar a sus hijos.

Sin embargo, la liberación, muy propia de mujer de los años sesentas fue notable: aprendió a manejar, fumaba, consiguió un trabajo que le permitía comprar Oporto. También hubo cosas que nunca cambiaron, y era su mirada de mujer divorciada mexicana hacia un escenario que siempre fue mejor que el propio: Europa. Su siguiente marido treinta años mayor, era holandés.

\*\*\*

“Un ladrillo no es nada si no está en un muro” o por lo menos así dice la vox populi. El sentido de pertenencia de un ser humano es ya inherente a él. Los niños desde muy pequeños preguntan a sus padres de dónde vienen ante el escepticismo de que los trajo la cigüeña. Los adolescentes están siempre hambrientos de verse incluidos en un grupo no importa si son emos, punks o nerds. Y ya para la vida adulta, uno espera haberse hecho de un grupo de buenos amigos, de esos que te acompañan a lo largo de tu vida y que esperas que envejeczan a tu ritmo. Encontrar una pareja. Y los más intrépidos tal vez estén en un grupo de activismo salvando elefantes en África, prostitutas en Ucrania o quienes se habrán afiliado a una secta suicida. Grupos. Pertenencia. Siempre.

En la familia, la figura de la madre es clave, no así la del padre. Desde Edipo hasta Franz Kafka han tenido ese problema. Históricamente parece que las madres están condenadas a quedarse y los padres a irse.

De mi abuelo no se volvió a saber nada. Ocasionalmente se supo de su éxito como escritor en Televisa, donde ganó un concurso como guionista y se dedicó durante algún tiempo a escribir telenovelas. “Cenizas y Diamantes” y “Luz y Sombra” por Paulino Sabugal. “Luz y Sombra” fue la telenovela en la que la ex integrante del grupo juvenil Timbiriche, Thalía, haría su debut como protagonista.

Las veíamos todos los días sin perdernos un solo capítulo, siempre sintiendo que en los distintos personajes y sus vicisitudes había algo de todos nosotros: su familia; algo que él no conoce, nunca llegó a conocer, pero que imagina en sus diversas ficciones.

“Alma vive junto a su madre Mercedes, quien ha hecho creer a su hija que su padre Eusebio falleció, pero la verdad es que éste las abandonó hace mucho tiempo y ahora vive con otra mujer.” Era la trama.

Nos mató, resucitamos, tuvimos hijos, nos casamos, fracasamos. Aparecían nuestros nombres en la trama como si nos quisiera enviar un mensaje oculto. Y

así, por ejemplo, la actriz Cecilia Tijerina personificaba a Lucía, una joven rica, encaprichada con un joven de una clase mucho más baja que la de ella.

\*\*\*

Hubo sólo un intento por parte de mi padre para acercarnos a mi abuelo. Lo buscó, lo encontró y lo fuimos a ver. Yo tendría como unos cinco o siete años. Mi abuelo se había comprado una granja de cerdos en Chalco con el dinero ganado en Televisa, empresa de la que por supuesto “salió peleado”, en sus propias palabras. La granja la administraba un lugareño de nombre Teodoro al que aseguraba querer como a un hijo. En medio de un terreno donde se cultivaba alfalfa tenía una casa modesta en la que se había aislado a escribir, “a la mera usanza portuguesa”.

A mi corta edad, aquello ya me olía a mentira. Aunque mi abuelo tenía una mesa coronada por una máquina de escribir como quien tiene a su santo en un pedestal, me pareció escribía poco y más bien pasaba largas tardes de romance con su novia Amira, una mujer un tanto más joven que él, con aire hippie y a la que tomaba de la mano cuando fue a recibirnos a la entrada de la granja.

La tarde transcurrió aburrida según recuerdo. Mi abuelo parecía sentir un particular desprecio a las mujeres y a los niños, así que se encerró en su pequeño estudio a hablar sólo con mi padre para “ponerse al corriente”. Amira y mi mamá parecían no tener nada de qué hablar; ¿qué hay de común entre un suegro ausente y un ermitaño intelectual portugués?

La comida se convirtió en cena, todo transcurría en silencio. No sabía si llamar abuelo a mi abuelo, pues la curiosidad que yo parecía sentir por él no era recíproca.

Dormité en un sofá mientras los grandes hacían no sé qué. Mi madre me despertó para finalmente irnos. Sólo me queda un buen recuerdo de ese señor tremendamente parecido a mi padre, al que incapaz de nombrar hijo, le decía “viejito”. Despeinada por la mala postura al dormir, algunos de mis cabellos



frontales asomaban a manera de fleco, a lo que él sólo dijo: “Tu sígueme pollo”, y acarició con sus dedos largos y callosos mi frente infantil.

**Siguemepollo** 1. m. Cinta que como adorno llevaban las mujeres, dejándola pendiente a la espalda.

No tenía nada que ver, pero atesoro hasta la fecha ese momento. Fue lo más parecido que tuve a un abuelo.

\*\*\*

En Escocia, las tiendas de souvenirs reciben gran parte de sus ingresos en la venta de tartanes cuyo tejido y color, corresponde a distintos clanes. Aún hoy, sin importar si el apellido es McClaren o Rodríguez, la gente las sigue comprando.

En las tiendas de recuerditos, las papelerías, en el Sanborns y hasta en el metro es posible encontrar llaveros y posters con escudos de armas, heraldías e historia del origen de los nombres.

Más de un curioso, paga de veinte hasta más de cien pesos por conocer si fue de la nobleza o vive algo del espíritu de un personaje bíblico en él.

De mi abuelo no se volvió a saber más nada. Ocasionalmente Amira, y en lo sucesivo algunas otras mujeres de nombres impronunciables, llamaban a la casa o bien para preguntar respecto a su amante o para quejarse de él. Mi padre, se convirtió en el padre de un adolescente de sesenta años del cual había que dar explicaciones e inventar excusas.

\*\*\*

No se supo más de él, al menos por nuestra parte, más allá de anécdotas furtivas y esporádicas, unas más exitosas que otras. “Ganó un premio y van a montar una obra de teatro de él en Paris” me comentaron no sé quién ni dónde alguna vez. Todo se reducía a comentarios de viejos y viejos que decían conocerlo y admirarlo, y otros tantos que lo quisieron y lo olvidaron.

\*\*\*

Mientras tanto en casa, las cosas siguieron a la usanza portuguesa, pues después de todo “de ahí venimos” decía mi papá mientras cocinaba un bacalao al pil pil y ponía el último disco de Madredeus. Sé que aún en contra de tantos episodios terribles con mi abuelo, siente una especie de nostalgia del padre. Él intenta hacer lo mejor posible, pero por genética o aprendizaje es también un padre ausente.

Hace poco, me entero de una investigación genealógica hecha por mi padre en donde de Portugal no hay nada. Sobresalen la colonia Portales, Cuba, la palabra migración, complejos varios y un dolor hacia lo que no se es.

Yo mientras tanto, no puedo evitar sentir que soy una portuguesa sin serlo. Una portuguesa sin tierra, sin Sabugal y sin Portales. Mi identidad responde más a lo Paz que a la guerra Sabugal. Llamo a mi novio cosinho, disfruto del bacalao as natas. Eso no tiene ya nada que ver conmigo, pero a la vez sí. Todo bem me digo.

“De lo único que me arrepiento es de que te hayan nombrado Paulina”, finaliza mi abuela.

## **Conclusiones**

La respuesta más simple que define al teatro documental, es la de un cierto tipo de teatro que utiliza recursos del cine documental. Y de ahí, se derivan una serie de preguntas a manera de matrushka, en donde se cuestiona ¿qué es lo documental? ¿tiene el documental licencia para generar ficciones? ¿en el teatro es permisible lo documental? Se discuten términos como: la verdad, lo real y lo falso. “

### **¿Qué es lo documental?**

El teatro, como parte de los fenómenos artísticos de cualquier sociedad, es un reflejo del momento político, económico y social por el que atraviesa un entorno determinado. El hecho de que actualmente, el documental, compita frente a los largometrajes de ficción en el cine comercial, habla de una necesidad artística

por parte de las sociedades globalizadas y en constante enfrentamiento a lo virtual, por echar una mirada a lo real, tangible y concreto o que al menos, en apariencia lo sea. La contraparte de esta inquietud, son por ejemplo, los llamados “reality shows”, cuya mezcla entre lo ficticio y lo real tiene que ver con una espectacularización de lo privado y con la inducción de realidades artificiales.

Lo documental se vuelve entonces una especie de certificación y validación de que “el espectáculo” es “verdadero”; hay un registro en el tiempo y el espacio que legitima a través de una foto, video o carta que lo que se muestra en escena, así sucedió. Los hilos que tejen la ficción están develados ante el ojo del espectador.

En entrevista con Gabino Rodríguez, fundador del grupo de teatro Lagartijas Tiradas al Sol, (grupo catalogado como de “teatro documental”) menciona que la discusión no está en si el teatro es documental o no, sino más bien, en aprovechar la potencia que el teatro tiene al ser un acto en vivo.

### **¿Tiene el documental licencia para generar ficciones?**

Pensemos que lo documental no se pelea con la ficción. Lo documental lidia con lo real. Lo importante de la ficción es cómo lidia con lo real, y a su vez, cómo lo documental lidia con lo artificial. Lo documental es un recurso. Si en el edificio teatral se utiliza un documento, éste crea automáticamente un efecto en el espectador, en el que cambia de inmediato su relación con la ficción. El espectador avala el documento como verdadero. Sin embargo, el teatro es un espacio confinado a la mentira, o bien, a la convención. Ingresar el recurso de lo documental en el teatro, es interesante en medida que eso pueda ser traicionado, o dislocado. Después de todo, el teatro, es un juego de convenciones.

Coincido con Gabino Rodríguez en que “hay 500 años de tradición para que un actor salga a escena, diga –yo soy Hamlet-, y la gente le crea.” Al sacar un acta de defunción en el escenario de una persona que en realidad está viva, también es una convención avalada por 500 años de tradición.

Al presentar lo documental en espacios que no están consagrados para la ficción o convención, se desactiva la potencia misma de cuestionar lo documental, lo verdadero, lo real. Lo que da sentido a estas prácticas es la relación que tienen con la ficción.

### **¿Cómo refiere el teatro a la problemática de la identidad?**

Al poner en escena este tema para reflexionar sobre procesos identitarios en diálogo con el espectador. El teatro como arte, aprovecha el recurso de la empatía y anagnórisis para después, romper la cuarta pared de la ficción y cuestionar desde el punto de vista racional las distintas posturas sobre el tema. El teatro documental, no pretende resolver, simplemente, pone en evidencia estos tópicos. En este caso, el cómo y desde dónde se construye la identidad.

Preguntas, testimonios, recabar cosas, documentos, el reencuentro con el satanizado personaje. Echar una mirada hacia afuera, salirse del ensimismamiento del teatro para estar más en el mundo.

El teatro documental, no es la única ni la mejor forma de hacer teatro, es una alternativa artística y estética que cada vez tiene más cabida. Rompe con el discurso hegemónico, habitual y convencional. Se trata de una apuesta en escena.

“El teatro tiene una especial característica: siempre es posible comenzar de nuevo. En la vida eso es un mito: en nada podemos volver atrás. Las hojas nuevas no brotan de nuevo, los relojes no retroceden, nunca tenemos una segunda oportunidad. En el teatro, la pizarra se borra constantemente.” (Brook, 1968, p.207)

### **Bibliografía**

Abric, J. (1994). *Prácticas sociales y representaciones*. México, D.F. Ediciones Coyoacán.

Aristóteles Formación en psicoanálisis 1977- 2011. Disponible en: <http://www.circulofreudiano.com.ar/aristoteles.html> (Recuperada Marzo 9, 2014)

Aristóteles, *Metafísica*, Libro Primero, VI (Biblioteca Filosófica. Obras filosóficas de Aristóteles. Volumen 10. Traducción: Patricio de Azcárate) Disponible en: <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Platon/TeoriadelasIdeas.htm> (Recuperado 15 de junio de 2014)

Aitken, D, (2014) Station to station project. Disponible en: <http://stationtostation.com/> (Recuperada 9 de marzo, 2014)

Audiovisual Telam (6 de octubre de 2012) "Mi vida después": seis actores nacidos en los '70 cuentan su relación con sus padres... (Archivo de video) Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=7qIEeIZoRhI>

Azar, H. (1988). *Cómo acercarse al teatro*. México, D.F., CONACULTA.

Barthes, R. (1964). *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral.

Benjamin, W., (1933) *Experiencia y pobreza*. Disponible en: [http://www.archivochile.cl/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0005.pdf](http://www.archivochile.cl/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0005.pdf) (Recuperado 15 de junio de 2014)

Benjamin, W., (1940) *Sobre el concepto de historia*. "Dial H-I-S-T-O-R-Y", Dir. J. Grimonprez. Disponible en: [http://www.ubu.com/film/grimonprez\\_dial.html](http://www.ubu.com/film/grimonprez_dial.html) (Recuperado 15 de junio de 2014)

Bodnar, Z., (2008). *Pensar globalmente y actuar localmente: El estado trasnacional ambiental en Ulrich Beck*. UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ – UNIVALI. Disponible en: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3038149.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3038149.pdf) (Recuperado 13 de junio de 2014)

Bourdieu, P. (1985). "Dialogue á propos de l'histoire culturelle". *Actes de la Recherche enSciences Sociales*. Nro. 59

Carlson, M. (2011). *The haunted stage. The theatre as memory machine.*, U.S.A. The University of Michigan Press.

Chaparro, A., (2006) *Los límites de la representación estética*, Disponible en:

<http://books.google.com.mx/books/loslimitesdelaestheticadelarepresentacion>  
(Recuperado el 9 de marzo de 2014)

Cuche, D. (1996). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris. La D6 couverte.

Deleuze, G., (1987) *Imagen- tiempo.*, Disponible en:  
[http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Deleuze\\_Gilles\\_La\\_imagen\\_tiempo.pdf](http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Deleuze_Gilles_La_imagen_tiempo.pdf)

Deleuze, G. – Guattari, F. (1998). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, I. Ed. Paidós.

Design Museum London .Disponible en:  
<http://designmuseum.org/design/robert-wilson>. (Recuperado 17 de noviembre de 2014)

Díaz, Y.S. (2011). *Hacia las potencias de lo falso. Deluze y la filosofía*. Tesis de licenciatura no publicada, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán, México. Disponible en:  
<http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/jspui/bitstream/123456789/8787/1/HACIALASPOTENCIASDELOFALSOEDELUZEYLAFILOSOFIA.pdf> (Recuperado 10 de marzo de 2014)

Eco, U. (1990). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Ed. Lumen.

Entrevista Jan Fabre. Disponible en:  
[http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Jan\\_Fabre\\_0\\_1006699726.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Jan_Fabre_0_1006699726.html) (Recuperado 17 de noviembre de 2014)

Estudio sobre la “Poética” de Aristóteles Disponible en:  
<http://www.circulofreudiano.com.ar/aristoteles.html> (Recuperado 15 de junio de 2014)

Félix, G., (2004). *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia* traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pretextos.

Foucault, M (1981) *Tecnologías del yo*. Disponible en: [www.psicosocial.net/de/.../589-tecnologias-del-yo-y-otros-textos-afines](http://www.psicosocial.net/de/.../589-tecnologias-del-yo-y-otros-textos-afines) (Recuperado 9 de marzo de 2014)

Foucault, M., (1990) *Tecnologías del yo*. Disponible en: [www.psicosocial.net/de/.../589-tecnologias-del-yo-y-otros-textos-afines](http://www.psicosocial.net/de/.../589-tecnologias-del-yo-y-otros-textos-afines). Recuperado 15 de junio de 2014.

Fuguet, A. (2009). *Missing (una investigación)*, México, Alfaguara

Figueras, A.. <http://www.albertfigueras.com/?s=folha&feed=rss2> (Recuperada Marzo 21, 2014.)

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa

Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, CONACULTA- ITESO

Globedia. (n.f.). *Teatro de la imagen, Robert Wilson*. Disponible en: <http://mx.globedia.com/teatro-imagen-robert-wilson> (Recuperada 9 marzo de 2014)

Habermas, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*, United Kingdom, The Open University.

Mandujano, M. *Entre Ficción y mentira. Umberto Eco y la semiótica de la cultura*. Disponible en: [http://www.academia.edu/1226605/Entre\\_ficcion\\_y\\_mentira.\\_Umberto\\_Eco\\_y\\_la\\_semiotica\\_de\\_la\\_cultura](http://www.academia.edu/1226605/Entre_ficcion_y_mentira._Umberto_Eco_y_la_semiotica_de_la_cultura) (Recuperado 15 de junio de 2014)

Macgowan, K. y Melnitz, W. (1959). *Las edades de oro del teatro*. México, D.F.: F.C.E.

Merton, R. K. (1965) *Eléments de théorie et de méthode sociologique*,

París, Librairie Plon.

Monatgud, X. (2000) *Bases conceptuales de la globalización. Aproximación a un debate*. Universitat de Valencia. Disponible en: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/142419.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/142419.pdf) (Recuperado 13 de junio de 2014)

Murakami, H. (2006). *Sputnik, mi amor*. México, D.F. Tusquets

Nichols, B., (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.

Ortega y Gasset, J. (1937)., *La rebelión de las masas*. Disponible en: [www.seminariodefilosofiadelderecho.com/Biblioteca/O/rebelion.pdf](http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/Biblioteca/O/rebelion.pdf). (Recuperado 15 de junio de 2014)

Pollini, G. (1987). *Appartenenza e identità, Milan*. Italia. Franco Angeli.

Prieto Stambaugh, A. y Muñoz González, Y. (1992). *El teatro como vehículo de comunicación*. México, Trillas ; Felafacs.

Rifkin, J. (2000). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona, Paidós.

Rokem, F. (2000), *Performing History* (Iowa City: University of Iowa Press)

Romeu, V. *El modelo de la comunicación artística. Pretextos para apuntar algunos criterios metodológicos para el análisis del discurso estético*. Disponible en: [http://www.academia.edu/1013002/El\\_modelo\\_de\\_la\\_comunicacion\\_artistica.\\_Pretextos\\_para\\_apuntar\\_algunos\\_criterios\\_metodologicos\\_para\\_el\\_analisis\\_de\\_l\\_discurso\\_estetico](http://www.academia.edu/1013002/El_modelo_de_la_comunicacion_artistica._Pretextos_para_apuntar_algunos_criterios_metodologicos_para_el_analisis_de_l_discurso_estetico) (Recuperado 17 de noviembre de 2014)

Sánchez, J. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México, D.F. Paso de Gato.



Sartre, J. (1938). *La Náusea*. México, D.F.. Editorial Época. Disponible en: <http://www.infojur.ufsc.br/aires/arquivos/Jean%20Paul%20Sartre%20-%20La%20Nausea.pdf>. (Recuperado 17 de noviembre de 2014)

Sciolla, L. (1983). *Identità*, Turín , Italia, Rosenberg & Sellier.

Sobre Robert Wilson:

Soto, I. (2013) Jan Fabre: "En mis obras hay ética; sólo estética es maquillaje". *Revista de cultura* Ñ. Disponible en: [http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Jan\\_Fabre\\_0\\_1006699726.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Jan_Fabre_0_1006699726.html) (Recuperado 17 de noviembre de 2014)

Strauss, C. and Quin, N. (2001). *A cognitive theory of cultural meaning*. Cambridge. Cambridge University Press.

Torres, F., (9 de septiembre de 2011) *Memoria fragmentada 11-S*, (archivo de video) Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=cEWGSsZkkqk](http://www.youtube.com/watch?v=cEWGSsZkkqk)

Verucchi, C. (2010) Fuguet: ¿Entre Skarmeta y Bolaño?. Disponible en <http://www.escritores.org/recursos-para-escritores/colaboraciones/3489-fuguet-ientre-skarmeta-y-bolano?format=pdf> ( Recuperado 13 de junio de 2014)

Virno, P. (2003), *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo* España, Madrid, Paidós Ibérica.

Welles, O., *F for Fake*. Disponible en: [http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/08\\_owelles/fraude.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/08_owelles/fraude.html). (Recuperado 17 de noviembre de 2014)

Woodward, K. (2000). *Questioning Identity: Gender, Class, Nation (An Introduction to the Social Sciences)* N. Y., Routledge. Disponible en: [www.eng.fju.edu.tw/Literary.../g\\_identity\\_1.doc](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary.../g_identity_1.doc)

Wright, E. (1982). *Para comprender el teatro actual*. (2ª. Ed.), México, D.F, F.C.E