UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MASTER ARTES CÊNICAS
(ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA E PRÁTICA DO TEATRO)
En colaboración con el Centro Universitario de Teatro, UNAM

Rodolfo Obregón Rodríguez

Mirar y (re)conocer. Prácticas documentales en la escena mexicana

México, 2021

Mirar y (re)conocer. Prácticas documentales en la escena mexicana

Rodolfo Obregón
Orientador: Cibele Forjaz Simoes

Resumo: Estes nove exemplos de práticas documentais da cena mexicana do século XXI mostram concepções e procedimentos atuais, não exclusivamente do México, e marcam diferenças con a tradição dramática e da posta em cena e com modelos anteriores do teatro documental. A genealogía do teatro que no México do siglo passado utilizó documentos, serve como referente das situações e conflictos sociais que ativaram sua emergência e das zonas de realidad que estas práticas abrem para o teatro.

English: Nine cases of documentary practices in the XXI century Mexican theatre scene, are used to showcase current procedures and understandings, not restrained to Mexico. They distinguish themselves from both dramatic and *mise en scene* traditions as well as from classic documentary theatre models. The examples of document based theatre in Mexico during the past century reveal themselves as a guide to the social conflicts and scenarios that draw their sense of urgency as well as the territories these practices make accessible to theater.

Español: Nueve ejemplos de prácticas documentales en la escena mexicana del siglo XXI sirven para ejemplarizar las concepciones y procedimientos actuales, no exclusivos de México, y que las distinguen tanto de aquellas de la tradición dramática y la puesta en escena como de los modelos del Teatro documento. La genealogía del teatro que en México echó mano del documento en el siglo pasado se revela como referente de las situaciones y conflictos sociales que activan su emergencia y de las zonas de la realidad que estas prácticas abren para el teatro.

Palabras clave:
Documento y documental, archivo, teatro y realidad, “auctoralidad”, media, teatro de grupo, responsabilidad social, memoria.

Agradecimientos
A Ana Fierro y Franco Obregón por sus servicios de correos; a José A. Sánchez, Rubén Ortiz y María Fernández, por sus comentarios al texto; a Antônio Araújo y Luiz Fernando Ramos por las sugerencias para la estructura final de este trabajo; a los grupos y creadores incluidos aquí que compartieron generosamente su valiosa información; a Mario Espinosa y el CUT por la iniciativa en que se hizo posible la investigación; y, especialmente, a Cibele Forjaz por su guía, apoyo y entusiasmo.

Nota: A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de fuentes en otras lenguas que el castellano, son mías.

Índice

A manera de presentación

Introducción: Mirar y (re)conocer

I Genealogías

Teatro de Ahora

Teatro antihistórico

Vicente Leñero y Enrique Lizalde

CLETA y el Teatro de grupo latinoamericano

Ruptura del paradigma dramático

Reactivación política y eclosión digital

II Parámetros conceptuales y procedimientos

Parámetros conceptuales:

El documento

Fenomenología

Deseo de futuro

Procedimientos:

Dramatización

Creación escénica

"Auctoralidad"

Media

Recepción

Responsabilidad ética y acción social

Los ejemplos mexicanos

III Inventario

Documental histórico

El rumor del incendio (2010)

Durango 66, objetos para actualizar un acontecimiento histórico o Duran66o (2015)

S.R.E. Visitas guiadas (2007)

Documental biográfico-testimonial e íntimo

Baños Roma (2013)

Montserrat (2012)

La máquina de la soledad (2014)

Documental industrial y laboral

Aparte (2013)

Tijuana (2016)

Documental científico-ecológico

Bestiario humano (2014)

A manera de cierre

Referencias bibliográficas

A manera de presentación

Recuerdo con claridad el momento en que, al asistir a la obra *Bestiario humano*, hice consciente la preferencia de estar ante un cúmulo de información sobre animales en peligro de extinción y no ante otro conflicto existencial. Tal pensamiento revelaba el cansancio de un espectador que, habiendo forjado su mirada en el teatro, la regresaba ahora a los asuntos de la vida, como se apuntó pocos años después en un libro muy personal, como lo es *Sin ensayar*, donde los procesos históricos y sociales se observan como una extensión de la escena o en relación con ella.

Pero el cansancio con ciertas formas del teatro -y para ser sincero, de la literatura y el cine de ficción-, que no obedece sino al ya largo tiempo dedicado a ellos, se compensó con la cercanía que desde 2003 tuve con la teoría y la investigación teatral como director del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU/INBA), y con creadores e investigadores que son presencias fundamentales en este libro. Esa experiencia atrajo mi atención hacia la ruptura de la autonomía del teatro y sus relaciones con otras disciplinas y fenómenos, la complejidad de la representación y las teatralidades que escapan al marco de la institución cultural llamada teatro. Un enfoque que amplía aquel que dio lugar a *Utopías aplazadas,* publicado durante ese fructífero periodo, y en el cual se da seguimiento al teatro de los años 1970 al 2000 a través de la obra de ocho directores europeos (incluido el norteamericano Robert Wilson) y su relación con los planteamientos no realizados de las vanguardias históricas. A pesar de que aquel libro deja ver el fin de un paradigma de creación escénica que dominó el siglo XX e introducía a directores que contribuyeron a desplazar dicho modelo (Kantor, Wilson, Pina Bausch), lo hace –dadas mi formación y experiencia- desde el pensamiento de ese mismo teatro: de los propios directores y sus principales críticos.

La apertura de la mirada, en ese doble sentido, se confirmó con la contundencia de dos dispositivos escénicos como *Visitas guiadas* y *El rumor del incendio* que representan las más intensas experiencias tenidas como espectador de teatro mexicano en la primera década del siglo XXI. A partir de entonces, las realizaciones que referían al accionar del mundo, de una manera directa o por medio de los documentos, comenzaron a llamar mi atención; e incluso, cuando algunas de ellas no han alcanzado un resultado escénico tan firme, han despertado un interés mucho mayor que piezas muy bien acabadas de otras

formas de teatro. Un interés que se apoya en el asombro frente a los casos y el interés por los sucesos hacia los cuales apuntan.

En ese momento decidí referir mi reflexión al ámbito mexicano (al que he dedicado otros libros y gran parte de mi pensamiento y práctica teatrales) sin perder el énfasis en los fenómenos actuales de la escena. Y particularmente, hacia las prácticas documentales (a la recuperación de sus titubeantes antecedentes y a la descripción de algunos ejemplos recientes) que implican un tránsito hacia formas de creación que desplazan los presupuestos de la puesta en escena –la tendencia aún predominante en el muy conservador teatro mexicano, principalmente por la vía de sus escuelas y las políticas culturales-, y que plantean importantes cuestionamientos respecto a la función del creador y las herramientas necesarias para su formación. Pero sobre todo, que reavivan los vínculos del teatro con la vida y reactivan el lugar del espectador al colocarlo mediante un acto estético frente a problemáticas y situaciones particulares de orden ético y político.

Finalmente, como alguien proveniente de la práctica escénica y como maestro en esos mismos terrenos, el camino que guía la investigación se extendió, más allá de las manifestaciones locales, hacia las conceptualizaciones y los procedimientos que distinguen en el ámbito internacional a estas formas escénicas y sobre lo cual existen ya consistentes publicaciones en otras lenguas, pero que (al momento de llevarla a cabo) estaban ausentes del ámbito del español. Apoyando mi propia reflexión en ellas, decidí incluir en el trabajo esa dimensión fundamental para los grupos y personas que, frente al panorama abierto por las realizaciones reunidas aquí, desean explorar otras zonas de la realidad bajo los enfoques y las herramientas de estas formas de creación teatral. Lo que explica, de algún modo, el largo paréntesis y el carácter narrativo diverso del capítulo central de esta disertación.

Introducción

Mirar y (re)conocer

La apertura disciplinar que acompañó a las manifestaciones artísticas de las últimas décadas del siglo XX no sólo implicó una redefinición del campo teatral y un ajuste de las estrategias expresivas, sino en muchos casos, una auténtica inversión del punto de partida de la creación y de las relaciones que dicha creación sostiene con el ámbito social en que sucede. Un ámbito caracterizado por la intensidad de las circunstancias detonadas como consecuencia del fin de las utopías y el consiguiente avasallamiento de un capitalismo ejercido sin cortapisas, así como por el carácter de los nuevos conflictos revelado con el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York, acto que inauguraba el nuevo siglo.

Tal es el efecto que permiten observar las prácticas documentales de la escena en el mundo y, particularmente, de la escena mexicana de las primeras dos décadas del siglo XXI, y que parecería coincidir con la declaratoria formulada casi cien años antes por el famoso precursor Erwin Piscator, para quien la experiencia de la Gran Guerra habría determinado tal inversión de perspectivas: "Y como hasta entonces yo no había visto nunca la vida más que en el espejo ustorio de la literatura, la guerra vino a trocar los términos; desde entonces veía la literatura y el arte en el espejo ustorio de la vida.[1] […] Lo que comencé a percibir desde entonces no era arte ni nada formado en el arte, sino vida, formada en la experiencia." (2001, p. 52)

Una coincidencia provocada por los acontecimientos extraordinarios, crisis económicas y estados de emergencia de los últimos años, por el descrédito de la representación política tradicional, que invitan a emprender una creación escénica que no se resiste a reaccionar de manera inmediata de cara a esa realidad; lo que conlleva la obligación de "trocar los términos" entre el arte y la vida.

Así, como sucedió también en el caso del cine (documental) o de la literatura (testimonial, crónica literaria, no ficción) y en general con la irrupción de lo real en el arte, una parte significativa y sin duda una de las más atractivas de la producción escénica reciente en México como en muchos otros lugares, evita la representación tradicional que se funda en el intercambio de las imaginaciones para ofrecer a cambio la posibilidad de compartir el acto de "mirar y reconocer."

---

[1] Espejo ustorio: espejo cóncavo que produce calor capaz de quemar o encender la flama.

Retomo la expresión del ensayista italiano Massimo Rizzante quien, al hablar de la novela documental, retrae sus referentes originarios a esa literatura que Foucault denomina "fantástico de biblioteca" y que establece que en lo sucesivo "Ya no se custodia la fantasía en el propio corazón, ya no se le advierte de las incorrecciones de la naturaleza: se capta a través de la exactitud del saber; su riqueza nos espera entre los documentos. Para soñar no hay que cerrar los ojos sino leer." (Apud Rizzante 2015, p. 98) O bien, mirar directamente el mundo.

La invención de realidades alternativas y una cierta interpretación del mundo, propuestas por el artista como poseedor de un imaginario y una visión privilegiados, abren espacio entonces para una práctica artística que se funda en la atención a los aspectos sorprendentes, reveladores del accionar del mundo y las personas, que se alimenta no tanto en la sensibilidad como en la búsqueda de información, que considera y pone en juego sus distintas facetas o ángulos, y cuyos dispositivos escénicos procuran dirigir la vista de sus espectadores hacia esos fenómenos, permitiéndoles conocer, percibir, testimoniar.

Así, las realizaciones de quienes comparten este punto de partida se sustentan de muy diversas maneras en el hallazgo, en la recuperación de la evidencia, del registro del proceder de una persona ausente o las consecuencias de un hecho pasado, de las huellas de un espacio como marcador de la vida pública; de aquello, según define Youker al documento, "que toma el lugar de una persona o un hecho que ya no puede ser percibido por los sentidos"; (2012, p. 7) o que, en sus ejemplos más radicales, permite aparecer a la voz del testigo o revisita una realidad histórica, social, política, procurando cambiar la forma en que la miramos. Mirar con otros ojos, reconocer.

El tránsito de una experiencia del mundo dentro de la representación a una experiencia del mundo que intenta desgarrar sus representaciones se sustenta entonces en la curiosidad y el asombro de creadores y colectivos teatrales, en la destreza para observar aquello que ya estaba ahí pero no resultaba visible, en la posibilidad -solicitada con insistencia por Brecht- de examinar nuevamente lo que en apariencia se conoce, en la capacidad de distinguir las situaciones y hechos propicios para evidenciar la dinámica y el carácter complejo de la vida en común. Lo que se traduce en un interés preponderante en la materia a tratar, su relación con los espectadores, su necesidad social por encima de aquella correspondiente a la expresión de quienes la llevan a escena.

Por esta vía, y como respuesta a las constantes crisis políticas y sociales de nuestro país, como rescate de las experiencias significativas de personas ordinarias u olvidadas, las realizaciones escénicas mexicanas que echan mano del documento amplían el espectro del teatro para dar cabida a nuevas zonas de la realidad, buscan aportar información ignorada u oculta, poner en escena el debate, actitudes ejemplares o ilustrativas, y propiciar el diálogo entre fracciones, siempre en oposición a la ideología dominante; una manera de mirar y (re)conocer al mundo y la actividad humana que se lleva a cabo en él, con todo lo insólito, lo contradictorio, lo complejo o incluso lo azaroso que puede tener.

Estas manifestaciones se definen frente a la tradición dramática y sus afanes de trascendencia y "universalidad" -reforzada en la interpretación característica de la puesta en escena-, por la implicación personal de quienes las llevan a cabo, la urgencia de dar a conocer los casos y luchas concretas que atañen a su comunidad, por la necesidad de explicar aquello que pertenece casi exclusivamente al momento y permitiría, por ende, reaccionar ante él. Sin eludir los peligros de un espíritu periodístico que aborda el inmediato acontecer y fenece con la misma celeridad, se apoyan -como el periodismo de fondo- en perspectivas históricas para mirar al presente y en formas de analizar y de explicarse el mundo, por ejemplo las científicas, ajenas por lo regular a la introspección artística. Una labor que implica un cambio sustancial en la concepción de los hacedores de teatro como creadores de mundos y contadores de historias al de curadores, expositores y activadores de archivos y experiencias. Un giro que trastoca de paso nociones tradicionalmente asociadas al arte como la originalidad, la capacidad de invención, así como la naturaleza de sus mismos dispositivos.

El valor de la escena como espacio de representación no cerrado en sí mismo sino abierto a los enfoques de disciplinas diversas, como herramienta para reavivar los vínculos con el entorno e interactuar con él, representa también una ruptura con la autonomía garantizada por el teatro ilusionista y muestra la voluntad de las personas y los colectivos de trascender la actividad artística e insertarse en las dinámicas del activismo y la acción social.

En el teatro moderno de México, sin embargo, el empleo del documento no ha seguido una ruta estable, y sus apariciones discontinuas obedecieron durante todo el siglo XX, más a las contingencias y necesidades del momento que a una estrategia claramente

perfilada, como pretendemos mostrar en la primera parte de este libro que se aparta de los referentes repetidos en otras investigaciones para establecer una genealogía alternativa. El seguimiento de esas primeras derivas y experiencias, que ha sido posible en gran medida gracias a estudios históricos recientes sobre la actividad de grupos teatrales excluidos o minimizados por la historia oficial y llevados a cabo principalmente en el Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU), evidencia entonces una falta de claridad, una serie de exploraciones a tientas, pero cuyos titubeantes resultados no disminuyen su importancia como gestos hacia el futuro.

El panorama del teatro al final de ese siglo, con la ruptura del paradigma dramático y la reaparición de lo real en el arte, deja ver en cambio, y en concordancia con lo que sucedió en el resto del mundo, una auténtica reinvención de las estrategias documentales y una modificación sustancial en la naturaleza de los dispositivos escénicos que acompañan a una reactivación política, especialmente asociada a las causas éticas.

Las nuevas y múltiples maneras en que el documento se inserta en la escena en las primeras décadas del siglo XXI, terminan por consumar la escisión con las formas de una cultura teatral hegemónica y, bajo la enorme influencia de las tecnologías digitales, se ven obligadas a redefinir sus parámetros conceptuales, lo que las distingue incluso de prácticas documentales que habían servido hasta entonces como referencia. El análisis de estas nuevas coordenadas, así como el de los procedimientos específicos de trabajo y creación, que abordamos en la parte intermedia de este estudio y se extienden dada la concordancia señalada al contexto internacional, subrayan no sólo las diferencias en el terreno estético con el teatro dramático y de la puesta en escena, sino las relativas a la función de las y los artistas y al efecto pedagógico que ejercen sobre sus espectadores al proponerles una toma de posición a partir de aquello que les es permitido mirar y (re)conocer por cuenta propia. Como en otros teatros de lo real, de los cuales forman parte, el énfasis de estas prácticas artísticas se coloca en el plano de las responsabilidades y el impacto social, como ejemplificamos con algunas experiencias locales.

De vuelta en el contexto mexicano, en la tercera y última parte, la descripción de nueve creaciones escénicas ligadas a lo documental y altamente significativas de las primeras dos décadas del siglo XXI -algunas de las cuales afortunadamente ya reciben una atención más profunda en otros estudios especializados-, nos sirve para exponer la

diversidad de enfoques y estrategias que caracteriza a los grupos que desarrollan su trabajo en ese marco de referencia y han colaborado así a establecer los rangos de estos nuevos parámetros, afirmándolos o trascendiéndolos; y, finalmente, para trazar una taxonomía provisional que ofrece ya una idea de la apertura de la mirada que sus realizaciones y dispositivos extienden sobre el campo de la realidad para poner ante nuestros ojos y nuestros juicios, los conflictos, las vivencias, las situaciones y los temas que atañen intensamente a la sociedad y resultan urgentes de (re)conocer.

Capítulo I
Genealogías

El teatro documental siempre ha estado ahí, en forma latente, pero su destino –en apariencia- es permanecer fuera de la vista hasta que se le requiere.

Derek Paget

Como en el establecimiento de cualquier otra frontera, delimitar la naturaleza exacta de lo documental en el teatro es todo menos sencillo, pues sus definiciones dependen tanto de los valores que se otorgan en cada momento histórico al documento como de las dinámicas específicas de su incorporación al hecho escénico e, incluso, del tipo de relación que logran establecer entre estos y sus espectadores. Desde la aparición de su uso consciente en los escenarios, cuando se asumía el carácter incontrovertible del documento, su garantía de autenticidad, hasta las prácticas contemporáneas que cuestionan justamente esa pretensión y complejizan las nociones del archivo y sus diversos soportes en la era digital, las maneras de entender lo documental han variado tanto como las posibilidades técnicas o de lenguaje del teatro, los contextos sociales en que se realiza y las posiciones que el espectador adopta en relación al estatuto de lo ficticio o lo real.

Sirva como ejemplo la historia del cine cuyo origen es siempre documental (las "vistas" proyectadas a inicios del siglo XX en los escenarios teatrales, que recogían imágenes de personas, ciudades, actividades o situaciones de la vida cotidiana como la locomotora entrando a la estación que hizo correr y abandonar la sala a sus espectadores parisinos), pero en el cual no comienza a utilizarse el término –prácticamente a la par que en el teatro- sino cuando se ha constituido como un lenguaje artístico autónomo donde la ficción adquiere un valor predominante.

El auge de las prácticas documentales en la escena de diversos países y el reconocimiento nacional e internacional que algunos colectivos mexicanos relacionados con ellas obtuvieron en las primeras décadas del siglo XXI, ha llevado a varios investigadores a tratar de establecer una tradición del teatro documental en nuestro

contexto. Siguiendo a Pedro Bravo Elizondo que considera a *Pueblo rechazado* (1968) de Vicente Leñero como la primera obra documental de Latinoamérica (1979, p. 205), varios autores más recientes como Paulina Sabugal, Julie Ann Ward, Raúl Rodríguez o Hugo Salcedo, aseguran que esta obra, estrenada como parte del programa de la Olimpiada Cultural de 1968, es en efecto el primer ejemplo mexicano del género y el basamento de una breve pero firme genealogía artística.

Amén de los comentarios que haremos más adelante sobre ese texto en particular, esta concepción se erige al menos sobre tres puntos ampliamente discutibles: primero, la idea de "tradición"; segundo, la filiación de ésta con la alemana –sustentada a su vez en los conceptos establecidos por Erwin Piscator y, sobre todo, Peter Weiss-; y tercero, la centralidad del texto dramático en el devenir del teatro. Ninguna de las cuales se cumple del todo en los casos mexicanos.

En primer lugar, los momentos discontinuos en que el teatro local ha intentado incorporar materiales y registros provenientes de la realidad sobre la escena difícilmente encuentran una línea común en términos de intenciones y procedimientos. Acaso puedan hallarse entre ellos algunos vasos comunicantes, pero más que de una tradición resulta mucho más apropiado hablar de "distintos modos de florecimiento", como sostiene Derek Paget, "recuperables, como el mismo pasado, por el esfuerzo de la voluntad y en circunstancias de necesidad." (en Forsyth and Megson, 2012, p. 224)

A diferencia de la tradición alemana, estas expresiones y proyectos escénicos en cuyo núcleo anida la búsqueda de una liga de interacción con los movimientos sociales, tampoco han encontrado un eco significativo en las estructuras organizativas de agrupaciones, sindicatos o partidos, ni en un público amplio cuyo interés las sostenga o las coloque -como es su objetivo- en el corazón de las discusiones públicas. Lo que nos diferencia también de experiencias como la inglesa donde los partidos laboristas y las organizaciones gremiales, así como los grupos y personalidades artísticas ligados a ellas, han constituido toda una tradición cimentada desde los años treinta y cuya madurez puede comprobarse en espacios como el Tricycle Theatre de Londres o en la producción sostenida de formas especializadas que van desde los Living Newspapers hasta los Tribunal Plays, el Theatre of Facts o el Verbatim Theatre, o en obras mundialmente reconocidas como *US* de

Peter Brook con la Royal Shakespeare Company o, más recientemente, *My name is Rachel Corry* de Alan Rickman, obra producida dentro del Royal Court Theatre.

En el caso mexicano, la ausencia de tradición se manifiesta también en la escasez de reflexión crítica que acompañe o prolongue los esfuerzos escénicos realizados y en el hecho de que las escuelas teatrales –a diferencia de las escuelas de cine- no hayan incluido nunca en sus programas de formación esta línea de trabajo ni sus herramientas teóricas y prácticas específicas, lo que ha dificultado aún más su continuidad.

En todo caso, y si la tradición más ampliamente reconocida, aquella del Teatro documento, tiene como antecedente central la ruptura de paradigmas propuesta y parcialmente llevada a cabo por el primer teatro soviético y por el director alemán Erwin Piscator, los primeros esfuerzos del teatro mexicano en estos terrenos deben rastrearse en la breve pero atractiva experiencia del Teatro de Ahora, inspirada por ambas expresiones pioneras. Y en términos de la interacción social propuesta por ellas, en el movimiento independiente generado en torno del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). Ninguno de estos antecedentes ha sido considerado hasta ahora por los investigadores interesados en el tema.

En segundo lugar, y al igual que en muchos otros casos –como el español (ver López Mozo, 2017)- los intentos de inscribir las realizaciones escénicas mexicanas en una línea de continuidad, lo hacen evaluándolas conforme a los parámetros conceptuales del teatro documento de Peter Weiss y los ejemplos de las obras de los dramaturgos que lo acompañaron durante los años sesenta en Alemania. Ward, por ejemplo, subraya esta pretendida filiación o influencia al señalar que la primera obra documental escenificada en la Ciudad de México fue *El caso Oppenheimer* de Kipphardt.[2] Y es curioso, en ese sentido, que ningún investigador haya tomado en cuenta que la irrupción de CLETA sucedió precisamente alrededor de los amagos de censura a una obra de Peter Weiss, *Canto del fantoche lusitano*.

Como propone César de Vicente, habría que distinguir en la línea teatral cuyos logros dramáticos se dieron a conocer mundialmente en aquella etapa dos vertientes

---

[2] Estrenada, en efecto, en abril de 1967 bajo la dirección de Javier Rojas. Meses antes que la obra citada de Leñero, se estrenaron también *Marat Sade* de Peter Weiss (marzo de 1968), bajo la dirección de Juan Ibáñez, y *A ti, hombre…!* (mayo de 1968), basada en textos de "El testimonio" (*La indagación*) de Peter Weiss y "Dutchman" de Le Roi Jones, con dirección de Rafael López Miarnau. (Base de obras, CITRU. Agradezco a Antonio Escobar por la consulta)

distintas, o como él lo dice, dos "matrices": la política y la historicista. (2016, p. 38) En el caso de la segunda, con la que se identificarían las obras de Vicente Leñero, la revisión ética de la historia (reciente o no) resulta más importante que sus ideas específicas sobre los diálogos del documento y la teatralidad. Algo que la acerca significativamente a la concepción del Teatro antihistórico, una de las corrientes más atractivas de la dramaturgia mexicana del siglo XX y, ésa sí, ya toda una tradición que corre desde su formulador Rodolfo Usigli hasta la escritura de múltiples autores de nuestros días. Una cercanía ya anotada por Salcedo, quien prácticamente las equipara, pero donde habría que distinguir que el teatro antihistórico trabaja *sobre* y no estrictamente *con* la historia, para ponerlo en los claros términos con que De Vicente expone los planteamientos de Piscator. (Ibíd., p. 35)

Y tres, a contracorriente de la estructura de casi todos los ejemplos de prácticas recientes que en nuestro país se sustentan en un enfoque documental, establecer su pretendido origen en la obra de Leñero y alguno de sus sucesores obedece a una vieja convención de la historiografía teatral que borra rupturas y discontinuidades pero, sobre todo, que eleva lo dramático -el texto- como elemento primordial y legitimador del teatro y el único cuyas huellas conviene rastrear. Las expresiones escénicas del siglo XXI que incorporan lo documental tienen poco o nada que ver con el también llamado docudrama, resultan mucho más comprensibles desde una perspectiva performativa que textual, y sus vínculos inmediatos hay que buscarlos más bien en la ruptura del paradigma dramático que caracterizó a la escena mexicana del nuevo siglo –algo sí apuntado por Rodríguez-, en la irrupción de lo real en el arte y, sobre todo, en una reactivación de lo político después de los desesperanzados años noventa.

Es en esa vena textual que tanto Ward como Salcedo y Rodríguez han apoyado la supuesta importancia de la dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda, alumno y compañero de Leñero cuyas obras se basaron con frecuencia en sucesos reales. Abogado de profesión con acceso a los documentos legales de algunos procesos de amplia difusión pública, Rascón Banda representa en nuestra opinión la oportunidad denegada de la vertiente jurídica en los acercamientos documentales del drama (el equivalente de las *Tribunal Plays* o del *Courtroom Drama*), en obras como *Homicidio calificado* o *El criminal de Tacuba*. E incluso en *Los niños de Morelia*, una obra sobre la suerte de los niños españoles recibidos por el presidente Lázaro Cárdenas durante la Guerra Civil

Española en un internado de la capital michoacana, la transcripción de escenas y diálogos registrados en archivos y múltiples publicaciones son tan sólo recursos que facilitarían la dramatización. El documento se disfraza, se oculta, para reducirlo a servir a la acción y la ficción dramáticas. Es decir que, en este caso, es la intencionalidad lo que distinguiría un enfoque documental de aquel artístico "basado en hechos reales", como queda claro en alguna declaración del propio Rascón Banda y en una experiencia que quien escribe atestiguó a su lado.

Durante la temporada de estreno de *El criminal de Tacuba,* una obra sobre la vida y el proceso de Goyo Cárdenas, un multihomicida vuelto célebre por un supuesto tratamiento médico que lo rehabilitaba socialmente, el personaje real entró en una polémica con el autor y el director de la obra, Raúl Quintanilla. Entrevistado al respecto, Rascón Banda declaró que no sabía que el hombre seguía vivo y que de haberlo sabido, "a lo mejor esta obra la quemo o la destruyo, porque soy enemigo de que mis obras sean polémicas por hechos extrateatrales." (Entrevista 2019) Es decir, una intencionalidad exactamente opuesta a la de las diversas prácticas documentales que trabajan justo sobre las relaciones entre la obra y su ingerencia en la realidad.

Un hecho que ilumina de manera semejante esa postura extractivista ocurrió durante la última función de temporada de *Los niños de Morelia,* en la puesta en escena de Mauricio Jiménez, y en la cual quien esto escribe estuvo sentado junto al autor. Entre la segunda y la tercera llamadas, un hombre mayor, vestido con elegancia española y rodeado de su familia, se volteó en su butaca y se dirigió a Víctor Hugo Rascón Banda para preguntar: "¿Usted es el autor de la pieza?" Y a continuación presentarse como un "niño de Morelia", felicitarlo por la obra que ya antes había visto, comentar algunos detalles sobre ella y relatar un par de anécdotas de los días posteriores a su salida del internado, mismas que hicieron palidecer completamente a una representación artísticamente muy bien lograda. Al final de la obra, el autor fue llamado al escenario para recibir el aplauso y éste, en su discurso, no hizo mención siquiera a la presencia en la sala de aquel testigo y protagonista de los hechos narrados. Evidentemente el interés y la prioridad de Rascón Banda estaban enfocados en el ámbito cerrado de la representación y sus resultados artísticos; es decir, muy lejos de plantearse el recurso a la realidad como un dilema moral, un asunto central en los enfoques documentales. Como sugiere José A. Sánchez, en este

caso la representación “usurpa o silencia” y no potencia “la voz de aquel(los) a quien se representa”. (2016, p. 81)

Son estas discrepancias en el punto de vista las que conducen nuestra investigación y sobre las que plantearemos los diversos “modos de florecimiento” de aquello que denominamos -siguiendo al mismo José A. Sánchez y sus “prácticas de lo real”- “prácticas documentales”, una forma de expandir el término que permite rehuir las categorías identificables con una expresión particular y ampliar los parámetros para comprender la gran variedad de manifestaciones de lo documental que en las primeras dos décadas del nuevo siglo caracteriza a la escena mexicana, tanto como a la de otras partes del mundo. Lejos de intentar afiliarlas a una tradición y una denominación establecidas: la alemana, cuyo eje central como hemos dicho es el texto dramático, buscaremos distinguir algunos momentos de “florecimiento” de estas prácticas, en sus múltiples y complejas relaciones con la escena y con los contextos culturales, y en este caso políticos, específicos.

Teatro de ahora

Como lo apuntamos ya, las primeras manifestaciones conscientes de lo documental en la escena mexicana pueden rastrearse en los planteamientos y la breve experiencia del Teatro de Ahora y sus creadores y protagonistas: Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. Una aventura prácticamente silenciada por una historiografía teatral que respetó por demasiados años la línea trazada por los Contemporáneos desde su posición de poder en las instituciones posrevolucionarias de cultura. Pero ciertamente también por el muy tenue impacto que esta experiencia obtuvo en el contexto cultural y político de su momento, a pesar de que sus gestores hayan alcanzado más tarde un amplio reconocimiento en los terrenos de la literatura y el cine. La suya, como sugeriría Benjamin, sería una historia a contrapelo, finalmente rescatada con gran acuciosidad por investigadores como Antonio Escobar, Israel Franco, Marcela Magdaleno y Alejandro Ortiz Bullé-Goyri.

Lo que primero llama la atención en el corto paso de Bustillo Oro y Magdaleno por el teatro es que se trata de uno de los muy pocos ejemplos en la historia de la escena mexicana en que la acción artística es posterior a la acción política. Un tránsito de la toma de partido a la toma de posición (casos al revés existen varios), en los términos en que Didi-Huberman describe las divergencias entre Brecht y Benjamin: “Brecht ve en la toma de

partido el objetivo natural de toda toma de posición, Benjamin comprende la toma de posición como una brecha posible en toda toma de partido" (2008, p. 143), "[…] tomar posición implica no dejar que una consigna —un lenguaje que no es tuyo— te aliene, ya que toda toma de partido es obedecer a un lenguaje. Por el contrario, tomar posición es poner en desorden el lenguaje e inventar uno nuevo para esta posición que se está creando." (Entrevista 2018)

La participación de ambos jóvenes en la campaña vasconcelista de 1929 –justo después del asesinato del candidato electo, Álvaro Obregón– marcó su desencanto con la política nacional, la cancelación de la vía partidista, y la búsqueda en el arte de un espacio donde explicitar su posición frente a la traición a los postulados democráticos de la Revolución que el triunfo del candidato oficial implicaba, así como ante los peligros del régimen de partido único que a través de éste se institucionalizaría para dominar de modo absoluto el panorama de la política del país durante los siguientes setenta años.

La campaña de Vasconcelos -cuya estructura obedeció más bien a la de una candidatura civil ante la ausencia de representaciones claramente establecidas-, su derrota y posterior denuncia de fraude, fue por cierto la primera escisión del régimen posrevolucionario, como aquellas que constituyen la columna vertebral de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán,* la pieza documental de Lagartijas tiradas al sol dedicada a la historia del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Frente a una revolución traicionada y en medio de la crisis económica del mismo año 29, los ojos de los jóvenes autores interesados en un teatro con intencionalidad política y que abarcara las problemáticas sociales propias, se dirigieron en busca de inspiración al contexto de la triunfante Revolución rusa y a la agitada vida de la Alemania contemporánea, aunque en su caso renunciaran de antemano a la afiliación partidista del teatro que caracterizó ambos momentos. Como lo apunta Israel Franco.

> De manera que su estrategia quedó bien perfilada: a) en primer lugar definieron su propósito y su ideología: los referentes inmediatos que los atraían estaban en el teatro soviético y en el teatro alemán de Piscator, aunque admitían la vaguedad de sus nociones por lo que se dedicaron a conseguir obras soviéticas y reseñas sobre las puestas en escena; analizaron además de manera concreta los fines y las direcciones del teatro de Piscator (para lo cual es posible que se hayan valido de la edición del *Teatro político* que editó Cenit en 1930); así, las lecturas les permitieron afinar sus propios principios, entre los que destaca la

> certidumbre de que estaban adoptando una posición frente al arte del teatro, pues abandonaban el arte por el arte sin abandonar el arte mismo; b) En segundo lugar se plantearon conformar un acervo suficiente de obras que se correspondieran con sus propósitos, y cada uno de ellos asumió la tarea de escribir algunas. (2011, p. 38)

E incluso, cuando el primer y único ciclo del Teatro de Ahora fracasó en sus cuatro breves temporadas a inicios de 1932 y sus impulsores decidieron visitar y probar suerte en la joven España republicana, lo hicieron –a decir del mismo Israel Franco– "no (como) una fuga" sino como la búsqueda de "un espacio de diálogo para sus ideas sobre las posibilidades políticas del teatro." (Ibíd., p. 59)

No parece una casualidad sino una clara huella de filiación ideológica y coincidencia artística, el hecho de que la misma editorial Cenit donde se había publicado el libro de Piscator, publicara más tarde algunos de los textos de estos dos autores mexicanos. Y dado el poderoso vínculo histórico de México y España y la dependencia aún colonial de una parte muy significativa del teatro mexicano respecto al de la península, tampoco parecería casual que el fracaso en el Teatro Hidalgo de la Ciudad de México obedeciera al desencuentro con un pretendido público obrero sin formación política alguna, y la aventura española terminara después de una fallida lectura de sus obras en el Teatro Cervantes dado el escándalo que provocó en un público conservador la presentación de *El estupendo cornudo* de Crommelynck, previamente programada por su anfitrión Cipriano Rivas Cherif. Si, como se ha escrito, los primeros teatros alemanes dedicados a la clase trabajadora y las organizaciones obreras se vieron obligados con el tiempo a encerrarse en las salas burguesas tradicionales, limitando el acceso y el contacto con sus pretendidos destinatarios, la postura frente a la realidad e interés del público mexicano –y del español, por lo visto– distaban profundamente de los contenidos e intenciones de los formuladores de un Teatro de Ahora. Altamente ilustrativo resulta que después de ellos, en el Hidalgo, se haya estrenado con éxito *Sor Teresa*, un drama convencional italiano. Un factor que subraya la necesidad de abrir las formas documentales a otros tipos de interacción social o participación política si se pretende, como es su característica, tener una repercusión concreta en la transformación de las situaciones que abordan. Un esfuerzo de reconfiguración de las relaciones del teatro con sus espectadores que corre a todo lo largo

del siglo y que está en el corazón de las experiencias y el pensamiento de sus precursores soviéticos y alemanes.[3]

Tal vez por ello, Bustillo Oro, que tenía experiencia familiar y algún antecedente en el teatro de revista, y Magdaleno dirigieron su interés inmediatamente a un teatro popular bien arraigado que garantizaba su liga con ese sector social. Pero el cambio, que implicó una transformación de los asuntos políticos por aquellos de orden histórico tratados en sus piezas, obedeció también a la imposibilidad de continuar su labor en el teatro de intenciones artísticas dadas la censura y las luchas de poder del propio campo. A su regreso de España, la mancuerna creativa trabajó junta, como directores de una obra de cada uno, dentro de otra iniciativa cuyo nombre implica ya una postura afín a la suya, Trabajadores del Teatro, y que remite tanto a la dignificación de la figura del obrero dentro del constructivismo ruso como a la forma modesta de concebirse y nominarse casi ochenta años más tarde de Lagartijas tiradas al sol: "una cuadrilla de artistas".

La censura sufrida por la representación de *San Miguel de las Espinas*, dado que en ella se hacía referencia a asesinatos políticos, se aunó a la rivalidad que los miembros de Teatro de Ahora entablaron con el grupo de Contemporáneos quienes se hacían poco a poco del poder cultural y del teatro desde sus posiciones en el aparato gubernamental y la institucionalización del Teatro de Orientación a partir del mismo año de 1932. Así lo reconoce claramente Juan Bustillo Oro en una entrevista, al afirmar que cuando los Contemporáneos ya estaban en el poder, "[yo] renuncié al teatro". (En Franco y Escobar, 2011, p. 372)

Resulta interesante para nuestros propósitos deslindar las diferencias entre estos dos grupos cuya denominación implica cierta coincidencia, al pretender ambos ubicarse firmemente en el presente, y cierta distancia: mientras el término Contemporáneos invocaba una postura de actualidad respecto al pensamiento y la creación artística de cualquier latitud, Teatro de Ahora se refería al acontecer concreto y los problemas de la realidad social circundante. Sin afiliarse a la línea nacionalista, ni participar de la agria polémica que se libró contra los primeros por su enfoque cosmopolita, los segundos criticaron sin embargo ese "teatro de realidades ajenas", absorto en la dimensión pretendidamente eterna de la conducta individual, los dilemas existenciales de los miembros de una burguesía

[3] Al respecto ver Rubén Ortiz, *En busca del espectador.*

ilustrada, y cuyos modelos y repertorio dramático provenían de los ámbitos intelectuales franceses e ingleses. Mientras la ideología de unos se identificaba con un marginal grupo de pensadores de izquierda que los siguió en la lectura de sus obras (ibíd., p. 41), algunos de los Contemporáneos, principalmente Salvador Novo y Celestino Gorostiza con el apoyo de Jaime Torres Bodet, comenzaban a negociar con el régimen de la posrevolución que los había hostigado durante años como reaccionarios, pervertidos sexuales y poco mexicanos, su lugar como rectores de la política referida al arte y la literatura.

Los Contemporáneos dominarían la escena cultural durante los siguientes treinta años, pues la pervivencia del pensamiento liberal que ellos encarnaban se correspondía con las ideas de modernidad económica que el país retomó en ese mismo periodo, así como con los imaginarios que a través de su obra y su labor como promotores de una historia y una cultura "universales" -es decir europeas-, contribuían a reforzar.[4] El precio, desde luego, fue alto y hubo que pagarlo. José Joaquín Blanco ha expuesto con absoluta claridad el resultado de esa contradicción en la que el gobierno "echó mano de ellos, ya no como poetas y críticos brillantes y hasta heroicos que fueron, sino como funcionarios: la abdicación de sus talentos fue premiada, muchas veces, con el prestigio oficial y el aura de poder y gloria con que el Estado se corona a sí mismo." (en *Los contemporáneos y su tiempo*, p. 105)

Como contracara de esa visión que ubicaba a México en el camino de incorporarse a las naciones "civilizadas", aquella de los autores del Teatro de Ahora –como hemos dicho ya- partía no sólo del desencanto con la política partidista sino de la observación de las consecuencias de la primera gran crisis de la economía a escala mundial y la imposibilidad del nuevo estado mexicano de sustraerse de los moldes impuestos por el capitalismo de la época. En términos benjaminianos, al otro lado de la mirada ofrecida por Ulises u Orientación (los dos movimientos teatrales encabezados por los Contemporáneos) aparecen las víctimas reales de la gran depresión de 1929, las masas obreras, y las zonas de la realidad expoliadas y marginadas como consecuencia de las prácticas capitalistas: la represión a las organizaciones sindicales, los campesinos desplazados por la explotación de pozos petroleros, los migrantes expulsados como resultado de la caída de la producción

[4] Agradezco a Guillermina Fuentes sus observaciones sobre esta relación que ella define, siguiendo a José Luis Barrios y a Miguel Rábago, como un claro ejemplo del "criollismo".

agrícola en los Estados Unidos, el contubernio entre la justicia y el poder del dinero. Bastan los títulos de las obras escritas por Bustillo Oro y Magdaleno para dar cuenta de la apertura, en términos de realidad social, que implica para el teatro mexicano esta posición: *Masas, Pánuco 137, Los que vuelven, Justicia S.A.* Y es aquí donde encaja el término "documental" como propio de un teatro capaz de ofrecer el marco social y político de un tiempo determinado; término utilizado por primera vez en nuestro país por Mauricio Magdaleno al describir, en su "Colocación de la dramática actual", el trabajo de su referente alemán con palabras que podrían aplicarse al de ellos mismos: "Algunas de las obras lanzadas por Piscator –*Olas de tempestad,* el precipitado *Canto del patíbulo, Revista Revolucionaria Roja (RRR), Rasputín*, etc.-, tienen seguramente el valor simbólico y documental que la misma época les asigna al prestarle(s) su contenido". (En Franco y Escobar, 2011, p. 329) Un teatro del propio tiempo.

A pesar de que se trata de una dramaturgia más o menos convencional, en las piezas propuestas para las primeras temporadas de Teatro de Ahora, al contrario del naturalismo predominante, lo colectivo sustituye a lo individual siguiendo el principio piscatoriano de una dramaturgia sociológica que incorporara la lucha de clases, los temas económicos, los enfoques sociales y las relaciones laborales al interior de las sociedades industrializadas o en este caso preindustrializada. El mismo Magdaleno se refiere a los ejemplos modélicos del cinematógrafo asentando que en ellos los personajes "cumplen ciertamente un cometido social, reflejan la tormenta de estos años y arrastran al espectador en el oleaje de las conmociones de la política, la economía y la revolución" (apud Escobar, 2011, p. 73) y donde "la realidad se puede ver prescindiendo de la historia privada de fulano o zutano". (Ibíd., p. 85)

Lejos de los moldes idealizadores de la literatura nacionalista, los modelos revolucionarios europeos fueron el cauce dramático para enfocar las problemáticas y conflictos locales, como en *Los que vuelven* de Juan Bustillo Oro, la primera obra –lo han repetido varios investigadores- sobre el tema que resultará predilecto del teatro mexicano al final del siglo, la migración, y a la que Marcela del Río considera un "texto que podría definirse como lo que hoy se llama 'teatro documental'". (En Franco y Escobar, p. 120) En esta obra, nos dice Del Río, aparece un personaje cuyo nombre (Alfred Kerr) es un secreto homenaje a Piscator (Ibíd., p. 124).

Pero los ejemplos europeos también ofrecieron la posibilidad de incorporar al teatro, a la manera del teatro soviético o los *Living Newspapers*, las situaciones de la realidad inmediata a las que se enfrentaban sus espectadores, como en *Masas*, "reportaje dramático en tres tiempos y un final", basado en noticias del periódico y con el afán de "hacer entrar la calle y la plaza a escena". Es decir que aquí lo documental aparece en su sentido lato al comprobar en la dramaturgia la deliberada presencia "en el diálogo o en las noticias del radio que preceden a cada tiempo, por ejemplo, algunas frases de Mac Donald o de algún editorial de un gran diario europeo o americano." (Apud Del Río, en Franco y Escobar 2011, p. 141)

Además de las temáticas y del cambio de la convencional estructura en tres actos por una de tipo episódico cuyas partes son denominadas tiempos, la dramaturgia pensada para el Teatro de Ahora incorporó a través de sus acotaciones recursos propios de sus referentes extranjeros como el uso de magnavoces y proyecciones, o coros combinados con otros efectos escénicos como los juegos de luz. Dada la brevedad de su experiencia sobre las tablas, Bustillo Oro y Magdaleno no pudieron realizar otras innovaciones planeadas como directores que potencializarían el efecto de sus textos. Y aun así, como lo anota Antonio Escobar, dejaron constancia de algunos "procedimientos escénicos no usuales en las escenificaciones mexicanas del momento: semioscuros, focalizaciones lumínicas, acciones y filtraciones de voces y ruidos en la extraescena, rompimiento de la cuarta pared, el uso de altoparlantes, y proyecciones cinematográficas, entre otros." (Escobar 2011, p. 70) Destacan aquí las proyecciones planteadas para *Pánuco 137* o el empleo de sombras agigantadas en *Justicia S.A.*, tomadas de las reseñas de *Eh, qué bien vivimos*, la pieza de Piscator donde se incluía una película realizada a partir de "cuatrocientos datos políticos, económicos, culturales, sociales, deportivos, de modas, etc." con el fin de "hacer transcurrir en siete minutos ocho años interminables." (Piscator 2001, p. 224) Y en términos de la aparición de elementos de lo real sobre los escenarios, que amplían el registro de las prácticas documentales, llaman la atención notablemente la propuesta para *Masas* de incluir en el Intermedio a un grupo de voceadores profesionales que presentan una edición extraordinaria del diario *El Globo* hecha con noticias reales "tomadas de cables extranjeros de actualidad", así como la presencia de un grupo de cancioneros en los entreactos de *Emiliano Zapata* y de un grupo de música tropical para los de *Tiburón*.

La propuesta de una teatralidad explícita y de formas que anticipan el desquebrajamiento de la estructura dramática tradicional es lógicamente aún más palpable en las revistas que los autores escribieron a cuatro manos para el famoso cómico y empresario Roberto Soto. Como hemos dicho, Bustillo Oro tenía antecedentes en el Teatro de Revista para el que escribió, en 1921, *Kaleidoscopio.* Y se conoce su idea de filmar un espectáculo de la compañía teatral del mismo Soto. Por su parte, el programa para el primer ciclo de Teatro de Ahora anunciaba una obra de Mauricio Magdaleno finalmente no realizada en escena ni publicada, perdida hasta la fecha o nunca escrita, y sustituida en aquel programa por *Emiliano Zapata*: *Bajo el cielo vacío*, "una especie de reportaje en forma de revista sobre la situación del mundo debatiéndose en la crisis del sistema". (Apud Franco 2011, p. 39)

Las posibilidades del formato espectacular y de una estructura no narrativa ni lineal, que inspiró también a las vanguardias europeas –particularmente al futurismo- y supuso un primer rompimiento con los paradigmas dramáticos, así como el ya mencionado contacto con un público popular y sin prejuicios artísticos, facilitaron la intención señalada por los autores de hacer coincidir su teatro con las aportaciones de la pintura mural de los tempranos años veinte. Tal como se leía en "La pintura escenográfica mexicana", un texto preparado para la inauguración de una exposición de bocetos y carteles teatrales realizados por artistas plásticos cercanos a ellos y presentada como preámbulo a la primera temporada de Teatro de Ahora.

Como los grandes murales, las obras para el Teatro de Revista de Bustillo Oro y Magdaleno parten de una revisión histórica que buscaba afirmar las bases de un nacionalismo de la identidad, pero que en su crítica del momento con "elementos tomados de la noticia diaria" (Ortiz Bullé Goyri 2008, p. 12), se distanciaba claramente del nacionalismo de Estado. La puesta en relación de las etapas o procesos del pasado considerados definitivos y definitorios (la Conquista, la época colonial, el mestizaje y la Revolución) con el acontecer presente, por medio de las alusiones cuasi periodísticas propias del género, las acerca sustancialmente al concepto formulado por Usigli en los años cuarenta de un Teatro antihistórico.

El *Romance de la Conquista, El periquillo sarniento, El pájaro carpintero* y *El Corrido de la Revolución*, mantienen el carácter lúdico de toda revista sin abandonar una

visión crítica del devenir de esa historia, como puede verse en un fragmento de la segunda de estas obras, donde el gran representante de la cultura popular, el titiritero Rosete Aranda presenta su contenido en los siguientes términos:

> (*Al público*) Muy amable y noble audiencia: aquí tenéis a uno de aquellos famosos Rosete Aranda que en tiempos más dulces para México cultivaron el sano juego de divertir a nuestros padres y nuestros abuelos con los títeres. Y aquí lo tenéis dispuesto a mover otra vez sus muñecos de trapo y madera cuando ya nadie quiere oír hablar de títeres; precisamente cuando es tan difícil hablar de títeres, peleles y otras cosas por el estilo sin dejar de correr el riesgo de que lo acusen a uno de andar metiéndose en política… Demasiado me doy cuenta de que los títeres… bueno, los títeres de mi teatrito… no divierten ya ni a los grandes ni a los chicos, pero válgame de excusa pensar que deseo presentaros un México alejado de estos días atronadores de radio y democracia de garrote, piedra y bayoneta, un México que fue más feliz que este México de ahora… libre, sí, pero que libre y todo tiene que pedir permiso en inglés para arriscarse el sombrero y gritar ¡viva México!, y que libre y todo tiene que declarar que en caso de una contingencia cualquiera… ¡cualquiera, eh!... México estará de parte de nuestros vecinos de accesoria… Yo quisiera volver las espaldas, en mi nueva pantomima, al México independiente, independiente de España, entiéndase, donde pululan los turistas y donde no se puede huir a un rincón que no esté embadurnado de la melcocha de Agustín Lara o cualquiera de sus discípulos dulceros. (En Ortiz Bullé Goyri 2008, p. 81)

Sobresaliente en este sentido es la crítica de una Revolución, a decir de Magdaleno, traicionada y convertida "en negocio personal", con "líderes obreros poniéndose al servicio del gobierno en turno para traicionar las causas y los reclamos sindicales". (Apud Escobar en ibíd., p. 119) Sobresaliente por la cercanía de los acontecimientos y por ofrecer éstos la base ideológica del régimen en turno. Años antes de *El Gesticulador*, otro personaje de gran influjo popular ya describía a su manera el hurto de los ideales revolucionarios y la naturaleza de quienes se hicieron del poder al usurparlos:

> (*Al público*) Yo, Vanegas Arroyo, el que supo guardar el alma popular en sus tipos de imprenta y que lanzó a todos los mercados, en papel de China, pedazos del alma nacional en corridos y canciones, vengo con nuevos papelitos rojos y azules especialmente impresos para ustedes. (*Con alegría*) ¡Ya salió! ¡Ya lo terminé! Aquí está el corrido de la Revolución con todas sus canciones y los chistosos sucedidos de Fanfarilón Pampitas, revolucionario de

> tan firmes convicciones que por no dejar de andar en los trancazos con conocimiento de causa, militó en las filas de todos los bandos y facciones, siempre, casualmente, bajo las órdenes del caudillo triunfante… ¡Conozcan ustedes, entre cantos de la Adelita, cañonazos de Felipe Ángeles y cargas de caballería de Pancho Villa, al verdadero triunfado de la Revolufia, a Fanfarilón Pampitas, pancista por temperamento y olfateador de la victoria por intuición. […] (Ibíd., p. 123)

Una vez más, la antítesis de la visión expresada por los Contemporáneos y algunos de sus allegados en *Upa y Apa o Mexicana*, su propia incursión en el teatro de revista, realizada para promover internacionalmente la imagen de un México pleno de atractivos y singularidades y para la cual se pretendía aprovechar el exilio en los Estados Unidos de Erwin Piscator al convocarlo sin éxito como director de escena.

Como arquitectos de las instituciones culturales y educativas del estado mexicano, los Contemporáneos determinaron lógicamente las políticas de inclusión y exclusión en el campo teatral en la primera mitad del siglo XX, como ejemplifican su participación en la clausura del primer ciclo de Teatro de Ahora y la pugna entre Celestino Gorostiza y Julio Bracho, el formulador de Trabajadores del Teatro. Como cronistas y herederos de los primeros historiógrafos del espectáculo, los miembros del "grupo sin grupo" establecieron las coordenadas del lugar póstumo que merecidamente se les ha otorgado y, de forma natural, silenciaron otras experiencias y aportaciones que pudieran rivalizar con las suyas, como lo hizo con su proverbial ironía Salvador Novo al rebautizar al autoproclamado "primer ensayo de un teatro político en México" como el Teatro de Nunca, o caricaturizar a sus creadores como "los jóvenes del Teatro del mes antepasado".

Frente a tal orden de cosas, Bustillo Oro y Magdaleno se refugiaron en el nuevo arte del cine –al igual que Bracho- y en la narrativa, mientras sus rivales trazaron, mediante el control de la producción y la fundación de la principal escuela teatral, la línea dominante de la creación escénica, siempre en torno de los valores "universales" de la dramaturgia -clásica o actual-, el enfoque individual de los personajes, el sacrificio de la realidad a una mitificada e intocable ficción, y donde la dimensión política cuando aparece es un asunto exclusivo de interpretación temática.

Pese a ello, y como sucedió con múltiples creadores escénicos del mundo entero, los aportes e intuiciones del Teatro de Ahora adquieren un nuevo sentido a la luz de la creación

actual. Como sostiene Mauricio Magdaleno en su discurso de "Clausura del primer ciclo del Teatro de Ahora", "…sabemos que la siembra la chupa la tierra y la devuelve un día, aunque ese día tarde". (En Franco y Escobar 2011, p. 357)

Teatro antihistórico

Quienes se han interesado hasta hoy en el fenómeno documental en el teatro mexicano han privilegiado la matriz histórica sobre aquella de índole política, pues ése ha sido su rostro más identificable y también el de mayor cercanía al teatro documento alemán. Pero las complejidades en esa línea tampoco son menores y presentan variantes, entrecruces y contaminaciones conforme a las diferentes circunstancias y particularidades de lugar y tiempo. El tema mismo de las múltiples formas de relación entre teatro e historia, desde *Los Persas* de Esquilo hasta los románticos, pasando por los siglos XVII y XVIII en que según Patrice Pavis, "Europa comienza a tratar su pasado bajo la forma de una crónica, en la que la historia se traduce siempre en lecciones morales y políticas", (apud Obregón 2006, p. 37) es un terreno apasionante con un capítulo anexo en la forma en que el México independiente asume la reflexión sobre el pasado común y su heroico presente en el espacio de reunión social por excelencia del siglo XIX: el teatro.[5]

Así como César de Vicente rechaza la filiación pretendida por otros autores del teatro documento al drama histórico europeo, y anota en cambio la importancia de las tesis marxistas en los planteamientos de Piscator o Weiss al sustituir "la ilusión o recreación de época" por la "historicidad" (op. cit., p. 36), el caso mexicano presenta una ruptura clara con el drama del XIX por medio de la confrontación que los dramaturgos del siglo XX sostendrán con la historia promovida oficialmente por los beneficiarios del régimen que se autodenominó heredero de la Revolución.

Propuesto por Rodolfo Usigli frente al reduccionismo, las falsificaciones, la mistificación y las exclusiones a las que fue tan afecta esa historia en aras de cimentar una ideología nacionalista, "componer teatro antihistórico implica, desde el nombre, pasar por alto cualesquiera lineamientos oficiales, tomar la historia por cuenta propia y hacerla verosímil, bajar a los héroes de sus monumentos, ponerlos a la altura de los hombres...", como sostendría más tarde uno de sus principales cultivadores, Juan Tovar. (Apud Obregón

[5] Al respecto pueden verse mis propios apuntes sobre "Teatro y representación de la historia" en *A escena*.

op. cit., p. 44) Y aquí su coincidencia con el teatro documento cuyo tema predilecto en esta línea lo constituyen algunos episodios pretéritos o recientes que, en opinión del dramaturgo, han sido mal comprendidos, malinterpretados o definitivamente rechazados por la historia oficial; amén de la recuperación de figuras también excluidas o satanizadas. Una línea que va desde la trilogía de Coronas de Usigli hasta *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero, desde *Moctezuma II* de Sergio Magaña o *Felipe Ángeles* de Elena Garro hasta *La madrugada* de Juan Tovar o *Manga de Clavo* del mismo Tovar y Beatriz Novaro, desde *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia hasta *El oro de la Revolución mexicana* de Óscar Liera o *Clipperton* de David Olguín, y en la que, vistas desde esa perspectiva, podrían coincidir *Durango 66* de Teatro Línea de Sombra, así como *El rumor del incendio* y *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* de Lagartijas tiradas al sol. Pero en la frase de Tovar se apunta también su diferencia, pues la reacción frente a la historia oficial en los enfoques documentales no busca recuperar lo verosímil sino lo verdadero al introducir directamente los documentos desconocidos, desautorizados, o rectificar la narrativa histórica (como en los tres últimos títulos). Si bien, en ese sentido, ambas formas conllevan explícita o implícitamente una metareflexión sobre el proceso de construcción o escritura de la historia.

Las colindancias entre las líneas del teatro antihistórico y del drama con bases documentales se extienden también al peso que en estas obras adquieren las consecuencias de los hechos (re)presentados en el presente de su representación. [Mi propósito], sostenía Usigli, fue "servir al teatro y servir a la historia siguiendo mi criterio de que la historia no es ayer, sino hoy, mañana y siempre". (Apud Obregón, op. cit., p. 46) En el contexto de un país cuyo tema central de discusión intelectual durante casi todo el siglo XX fue la identidad nacional, y en un teatro que cien años después de la independencia seguía pronunciándose "a la española", esa significación actual de los acontecimientos pretéritos, principalmente aquellos considerados como fundadores, estaba relacionada con enorme frecuencia con la forma en que habrían determinado la conducta y las relaciones de su gente, aquello que los unificaría como grupo y los distinguiría de otras naciones. Un juego de tiempos que oculta otras operaciones como aquellas develadas por Miguel Rábago y que no escaparon de reforzar la ideología de un poder político centralista y ocultar la pluralidad étnica, religiosa, lingüística, cultural y de clase del país:

> La operación criollista opera como complemento al proyecto caudillista en el México posrevolucionario en la forma primera del vasconcelismo mestizo… [El sistema educativo de Vasconcelos es una] forma de propagación de la subjetividad mestiza, ocultamente criollista… La suplantación retórica del criollo por el mestizo no fue menos radical que la suplantación de lo indígena por lo mestizo. (Apud Guillermina Fuentes, "Los teatros experimentales de la primera mitad del siglo XX", inédito).[6]

Las divergencias por su parte se explicitan en sus respectivos procedimientos. En el docudrama ortodoxo, la obra debe mantener la máxima cercanía posible con los hechos, lugares y protagonistas históricos; de aquí las severas críticas que en su momento se hicieron a algunos autores de los sesentas y las que Hans-Thies Lehmann reafirmará años después: "(los) autores menos consecuentes, como Rolf Hochhuth, no pueden rehuir la tentación de convertir de nuevo el material documental en moneda de cambio dramática…" (2013, p. 97) Mientras que para los herederos de los planteamientos usiglianos, la lógica teatral impone sus propias exigencias, tal y como lo ha esbozado Juan Tovar en una teoría que acompaña sus propias obras:

> la imaginación antihistórica opera primordialmente en los dominios del carácter (...) Vayamos por partes. Los hechos están dados; de ellos partimos. Seleccionándolos, estructurándolos, articulándolos, armamos la trama, la nueva versión de la historia. Luego, para que la historia reviva, es preciso que haya gente que la viva, y ahí es donde llegamos al alma de los hechos: en la creación de personajes, que viene a ser esto de imaginarlos: intuirlos, actuarlos, serlos de alguna manera, darles vida: crearlos a nuestra íntima semejanza, para que alguna verdad haya y el tinglado se sostenga. (Apud Obregón, op. cit., p. 46)

En el enfoque antihistórico las situaciones, el diálogo, el carácter de los personajes, como sostiene De Vicente (op. cit., p. 38) para el teatro histórico europeo, no se reconstruyen sino que están abiertos a la invención; la interpretación se antepone a la evidencia, las nuevas lecturas a la revelación de detalles y hechos ignorados u ocultos, el anacronismo a la exactitud historiográfica. De ahí la posibilidad de llegar "al alma de los hechos", lo que

---

[6] En México, a diferencia de otros países, se definió históricamente al criollo como el hijo de españoles (u otros colonizadores) nacido en el nuevo territorio, mientras el mestizo implica la mezcla del español y el indígena. José Vasconcelos mitificó ese mestizaje como el generador de "La raza cósmica".

implicaría, siguiendo fielmente la distinción aristotélica entre el arte de la historia y el arte "de la poesía y sus especies", una superioridad del ejercicio imaginativo sobre aquel otorgado por el hecho de mirar y (re)conocer, tal y como se expresa en la reflexión retrospectiva de su fundador, Rodolfo Usigli: "Si la historia fuera exacta y fiel como la poesía, me avergonzaría de haberla eludido". (Apud Obregón, op. cit., p. 41)

Vicente Leñero y Enrique Lizalde

Una vez más, el intento de fijar líneas divisorias resulta complicado y limitante en definitiva para la comprensión de fenómenos y obras particulares. Las posibles fronteras mas bien pueden y deben ser vistas como espacios de complejidad, donde se evidencian las relaciones, las colindancias y variaciones, los tránsitos e intercambios. En ese sentido, las consideraciones que el propio Vicente Leñero ha hecho sobre su obra parecen contradecir la idea de que *Pueblo rechazado* sea el inicio del teatro documento en México y acercarla más bien a ese enfoque antihistórico de sus predecesores y contemporáneos. A lo largo de la crónica que forma parte de su libro *Vivir del teatro,* sobre el origen y repercusión de la obra basada en el caso de un sacerdote que sometió a los miembros de su congregación al psicoanálisis causando un amplio revuelo dentro de la iglesia católica, el dramaturgo transparenta sus propósitos y métodos:

> No pensaba en una obra estrictamente testimonial porque temía que el conflicto quedara reducido a una simple anécdota local. Ambicionaba que mi obra tuviera dimensiones universales y sirviera sobre todo para ilustrar la libertad de búsqueda en la Iglesia y la crisis de las instituciones. […] Bajo este criterio me tomé todo género de libertades respecto a la historia real… (1982, p. 24)

O explica cómo tuvo que aclarar esto a los propios protagonistas de los sucesos ahora históricos: "Mi Analista no era él, ni el Prior era Lemercier. Habían surgido de un acontecimiento verídico, eso era innegable, pero a la hora de convertirse en literatura sólo obedecían, para bien o para mal de la obra, a mi muy personal concepción del asunto." (Ibíd., p. 30) Es decir que, a contracorriente de los procedimientos característicos del drama sustentado en el documento, procuraba evitar la identificación de personajes dramáticos y figuras reales.

Pero Leñero, quien asegura que su obra debía más a la influencia de la escenificación de *Asesinato en la catedral* de T. S. Eliot hecha por José Luis Ibáñez en las postrimerías del movimiento de Poesía en Voz Alta (ibíd., p. 24) que a los dramaturgos alemanes que para entonces simplemente desconocía, tenía todas las herramientas para coincidir con ellos, pues no provenía del teatro sino del periodismo. De hecho, *Pueblo rechazado* se basa en un reportaje del propio autor, lo que evidencia la conocida cercanía del género con los asuntos comunes a los espacios periodísticos o noticiosos y el carácter pretendidamente objetivo que estos comparten.

De manera intuitiva, Leñero se basó en los acontecimientos recién sucedidos y que en ese momento se encontraban en el centro del interés público y echó mano de fuentes periodísticas, un libro y otros textos del propio sacerdote Lemercier, así como de entrevistas con los personajes reales, para la escritura de la obra. Lo cual no necesariamente implica un enfoque documental, sino señala la necesidad de apoyo documental en otras formas dramáticas. Baste como ejemplo el hecho de que en el mismo programa de la Olimpiada cultural de 1968 se haya estrenado *Los motivos del lobo*, la obra de Sergio Magaña basada en un caso de nota roja también de fuerte impacto en la prensa y en la sociedad mexicana de su momento. La ficción también se documenta. Es la forma de relación que busca o la manera en que se emplea lo que distingue un enfoque de otro, sin que esto implique la imposibilidad de entrecruces narrativos que pueden enriquecer a ambas concepciones.

Sin embargo, el éxito de la primera temporada de *Pueblo rechazado*, bajo la dirección de Ignacio Retes, y los polémicos comentarios que la escenificación despertó y que el propio Leñero atribuye no a la calidad literaria de la obra sino a "su referencia inmediata a un acontecimiento religioso que había conmocionado a la clase media", pone en evidencia la importancia de la condición ontológica que los espectadores otorgan a un material determinado presentado en escena. "[Eso era] lo que atraía a espectadores y prolongaba en reseñas periodísticas, en programas de televisión, los alegatos planteados en la pieza", (ibíd., p. 36) como sucedería en su momento con *El juicio,* pero ya no con la misma *Pueblo rechazado* cuando cinco años después fue repuesta. Para entonces había perdido el sentido de la oportunidad, una característica central de lo documental que explica y justifica uno de sus objetivos predilectos, la capacidad de reavivar los debates. Estemos

de acuerdo o en desacuerdo con su filiación al teatro documento, si las crónicas del autor son fidedignas, ninguna otra obra del mismo corte ha logrado un impacto semejante en la sociedad mexicana.

Independientemente de sus intenciones y las nunca predecibles consecuencias, esta dramaturgia primaria se balancea justamente en los filos de lo ficticio y lo real, porque, al fin de cuentas, la obra de Vicente Leñero terminará por ser una exploración permanente con las múltiples formas del realismo y los diversos soportes de la representación. Sus siguientes piezas o adaptaciones, y esporádicamente hasta su anunciado retiro del teatro, abrevaron en la fuente documental como base y afirmaron –sin abandonar jamás la conversión dramática- las características tradicionales del género. Por lo demás, la experimentación con el realismo lo llevó a tentalear -aún con poca claridad al respecto- los límites de la ficción. Por ejemplo, la experimentación con el tiempo real y el tiempo escénico en la preparación de una comida, al estilo del primer naturalismo, en *La visita del ángel*; o con la reproducción de la vivencia, en este caso del boxeo, en *Pelearán diez rounds*. La incursión en lo real –veinte años antes de su irrupción radical sobre los escenarios- vino a confirmar la posterior definición de José A. Sánchez quien asegura que "lo real es aquello que desquebraja la ilusión", "lo que te devuelve el golpe". (2012, p. 109) Literalmente, la temporada de la obra terminó cuando el excampeón mundial de boxeo, Pipino Cuevas, "se calentó" en escena con las intensidades actorales de José Alonso y con un certero gancho le partió tres costillas. Un acontecimiento que, más allá de lo anecdótico, anticipa el debate sobre las líneas de tensión ética-estética cuando se trabaja en esos territorios de inestabilidad o con personas no especializadas en la actuación a las que se invita a participar en un medio desconocido para ellos como lo es el teatro.

Dejando a un lado el hecho de que autores como Frank Dauster consideren que *Pueblo rechazado* no es una obra documental (en Nigro, 1997), o que Pedro Bravo Elizondo y sus seguidores sí lo hagan, la incursión de Leñero en el teatro y su liga con el director Ignacio Retes, quien había participado con Seki Sano en proyectos teatrales que pretendían desbordar los límites artísticos, reactivaron la idea de un teatro político en México. La presencia en el elenco del actor Enrique Lizalde condujo al establecimiento del primer grupo autoasumido como creador de teatro documental, donde el término se emplea ya no como referido a una dramaturgia o a una serie de obras sino en tanto organización: un

grupo estable de actores cuyo eje dramático sería el propio Leñero y con el propósito de hacer un teatro "político, teatro de testimonio, un teatro en serio". El escepticismo del dramaturgo frente al proyecto ("el fuerte de Lizalde era la grandilocuencia"), (1982, p. 34) parecería un presagio de los problemas surgidos y la pronta disolución del grupo, lo cual Leñero atribuiría posteriormente al "carácter autoritario de Lizalde" (ibíd.., p. 65), pero que éste atribuyó en su momento a la falta de formación política de actores y directores, en lo que coincide con los planteamientos que Peter Weiss hacía por esos mismos años: "el Teatro-Documento sólo es posible cuando existe como grupo de trabajo estable, educado política y sociológicamente, y es capaz de una investigación científica con ayuda de un abundante archivo." (1976, p. 109)

Siguiendo siempre los testimonios del dramaturgo, Enrique Lizalde, admirador del teatro argentino de su momento, un teatro de claros tintes políticos y espíritu de grupo, sería el responsable, en esta misma línea, de plantear estrategias inéditas en la producción teatral mexicana como la rotación de los actores en los papeles de *Compañero* (1969) para "combatir el vedetismo". Un esbozo de la disolución de jerarquías actorales y de la puesta en escena que caracterizará a los grupos representativos del nuevo siglo.

Sobre esa idea de grupo, uno de los últimos esfuerzos por mantener viva a la compañía de teatro documental, fue la renta en 1970 de la unidad artística del teatro Coyoacán, donde años antes trabajó el pionero director y maestro Seki Sano. La idea de Lizalde y sus colaboradores era crear ¡un centro de producción, difusión y formación para el teatro documental! Como tantas otras ideas enfrentadas a la realidad del teatro mexicano, sólo una obra del género se realizó ahí en 1971, una traducción del francés de *Los Rosenberg no deben morir* de Alain Decaux. Una vez más, la tentativa se afirma como un gesto hacia el futuro.

Unos cuantos años más tarde, en mayo de 1977, Enrique Lizalde sería el líder fundador del Sindicato de Actores Independientes (SAI), cuyas reuniones y asambleas se llevaron a cabo en el mismo espacio, reafirmando el vínculo natural entre las prácticas documentales y la acción política. El SAI fue una reacción de resistencia desde la propia comunidad teatral, cinematográfica y televisiva –principalmente en su núcleo actoral- frente al contubernio de sindicatos (en este caso la Asociación Nacional de Actores, ANDA) y el Partido Revolucionario Institucional, uno de los pilares que mantuvieron en

pie al régimen por más de setenta años y uno de los motivos expuestos, como hemos visto, por el Teatro de Ahora.[7]

Lobo más bien solitario, Vicente Leñero continuó por su parte su carrera de dramaturgo y, ya con conocimiento de los hallazgos del teatro alemán, volvió a la carga con *El juicio* (1971), una obra donde, en coincidencia con los paradigmas de Peter Weiss, hay un deliberado apego a las fuentes documentales. La versión taquigráfica del juicio a León Toral, asesino en 1928 del presidente reelecto Álvaro Obregón, y su supuesta cómplice la Madre Conchita, era ya, en opinión del propio Leñero, "una obra de teatro en bruto." (Op. cit., p. 104) Como en el caso de los *Tribunal play*s, ahí se conjugaban la pretendida objetividad histórica y periodística.

Muy representativo es el hecho de que tanto Leñero como su admirado Jorge Ibargüengoitia hayan abordado el mismo tema histórico, si bien el primero se centró exclusivamente en el proceso jurídico mientras el segundo aborda la planeación, el asesinato mismo y las circunstancias políticas que lo rodearon. Como en el resto de sus acercamientos a los hechos históricos, es la mirada irónica de Ibargüengoitia la que determina el tono de *El atentado*, una pieza definida como "una farsa documental" y para la cual el autor anota una "Advertencia: si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia, no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional". (1981, p. 9) *El atentado* se convertiría, luego de la cancelación de su primer montaje por motivos de censura, en una de las piezas más importantes y más representadas del teatro antihistórico, mientras *El juicio*, que también padecería un conato de prohibición, seguiría su camino como un drama documental donde Vicente Leñero podía expresar "…mi ánimo de historiador aficionado." (Op. cit., p. 111)

La descripción de ese trayecto, en *Vivir del teatro*, es una delicia como crónica (un género literario de no ficción tan cercano a las prácticas documentales del teatro) y un testimonio de las coincidencias, avatares y sobreposiciones de representación y realidad, de teatro y vida, que se dan en algunos procesos teatrales y que constituyen incluso una de las temáticas de lo documental hoy día a través de la cual se subraya la imposibilidad de

---

[7] Existe una pieza dramática, *Salón Calavera* del poeta y actor Alejandro Aura, que se basa justamente en las experiencias de este movimiento. Pero queda pendiente una pieza documental que pudiera exponer los antecedentes y los conflictos entre los trabajadores de la representación y el poder político, un vínculo que adquiriría importancia medular en el regreso del PRI al gobierno en el año de 2012.

separar netamente ambas dimensiones. Las apariciones y encuentros con protagonistas y testigos del juicio original muchos años después, las minucias del proceso de investigación, los vínculos personales del autor y la cercanía de los actores con sus modelos reales, son descritos por el periodista Leñero con una mezcla de naturalidad y asombro. Baste como ejemplo el hecho de que el hombre que facilitó la pistola al asesino, en 1928, era para entonces delegado sindical del gremio de actores (¡la ANDA!) y pululaba contando sus historias por teatros y sets cinematográficos. (Ibíd., p. 66)

En términos documentales estrictos, que remiten nuevamente al Piscator de *Eh, qué bien vivimos* y a su influencia sobre el Teatro de Ahora, la escenificación incluyó, a manera de prólogo, una proyección realizada por Gabriel Retes a partir de material fotográfico tomado del archivo del diario *Excélsior*, el diario más importante de esos momentos, próximo también a desatar (1976) un enfrentamiento que marcaría la ruptura del control de la prensa por parte del gobierno, y del cual Leñero fue parte protagónica y uno de sus más destacados cronistas.

Al igual que *Pueblo rechazado*, la puesta en escena de *El juicio* detonó una serie de conflictos y confusiones en su recepción, principalmente dada la manera en que los protagonistas de los hechos reales se veían a sí mismos o al acontecimiento y en las sensaciones que su representación despertó en el público, lo que coincide con la aseveración de Alan Filewod de que "la teoría de lo documental debe ser una teoría de sus espectadores" (en Forsyth y Megson, op. cit., p. 69). En este caso un público de ancianos que, en palabras del propio autor, reavivaba un también viejo debate político y religioso:

> Llamaba la atención ver la butaquería sembrada de cabezas blancas y oír los aplausos con que unos viejos interrumpían el discurso final de Jorge Mateos, intérprete del defensor Demetrio Sodi, y otros el de Marcos Ortiz, intérprete del procurador Ezequiel Padilla. Se formaban bandos opuestos en la sala: aplausos y siseos, siseos y aplausos. La polémica no había terminado. La revivían los viejos ahora, aunque solamente en el teatro. (Op. cit., p. 124)

El intento de censura a *El juicio*, como sucedió por esos mismos años con la presentación en los Estados Unidos de *El caso Oppenheimer*, estuvo relacionado con la posible afectación a las personas involucradas en los hechos históricos, un problema de dimensión ética presente en todos los géneros que lidian directamente con lo real. Pero las diversas

censuras, como la que amenazó también a *Los albañiles*, la adaptación al teatro de la novela que lanzó a la fama a Leñero, y a *Los hijos de Sánchez* (1972), su adaptación de los relatos autobiográficos recogidos por el antropólogo Oscar Lewis, se debían claramente al clima generado alrededor de los acontecimientos políticos de 1968 y 1971, que evidenciaron la crisis del sistema de gobierno priista en México. El mismo clima que está detrás del golpe a *Excélsior*, el surgimiento del SAI y la explosión, en el mismo periodo, del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). La rigidez de las instituciones políticas y culturales, su incapacidad para lidiar no ya con las inquietudes sociales del momento sino con polémicas y hechos históricos sucedidos cuarenta años antes, fue descrita a propósito de *El juicio* por el escritor y poeta José Emilio Pacheco: "[…] Si se persiguen obras y películas que tratan de los asesinatos de Obregón y Serrano (*La sombra del caudillo* de Julio Bracho), ¿qué pasará cuando a alguien se le ocurra llevar al teatro o al cine las matanzas del dos de octubre y del diez de junio?" (Apud Leñero, op. cit., p. 115).

Una rigidez e incapacidad de lidiar con el presente que cerraba también su ciclo en las luchas y tensiones del propio campo artístico. Una vez más, cuarenta años después del Teatro de Ahora, un miembro prominente de Contemporáneos, Salvador Novo, fue el único en justificar el ataque con una para entonces muy rancia ironía: "Tengo entendido que se trata de la reproducción fiel de la transcripción del juicio a León Toral y a la Madre Conchita. Eso no es teatro, y quizás ésta sea la causa por la cual es prohibida." (Apud Leñero, ídem.)

Después de la adaptación de *Los hijos de Sánchez* (1972) que sucedió con poco éxito en escena a pesar del escándalo político que el original desató algunos años antes, Vicente Leñero hizo un intervalo de diez años –en el que escribió obras de corte dramático tradicional- para volver al tema predilecto del docudrama, la revisión histórica. De hecho, la idea de un drama de tribunales fue acariciada seriamente en ese periodo por el escritor quien da cuenta de un anteproyecto que abarcaría ocho juicios históricos, entre ellos un juicio llevado a cabo en la Cámara de diputados en 1921 sobre la figura del libertador convertido en tirano, Agustín de Iturbide y, en coincidencia con el señalamiento de José Emilio Pacheco, uno sobre los procesos a los líderes del movimiento estudiantil de 1968 y otro sobre el enjuiciamiento al que los camaradas comunistas sometieron a finales de los

años cuarenta al escritor militante José Revueltas, con quien Leñero tenía un vínculo inmediato por medio de Ignacio Retes.

El único de los juicios que llegaría a convertirse en drama resultó ser *El martirio de Morelos* (1983) basada en las actas que consignaban la retractación de la lucha libertaria de José María Morelos, uno de los grandes héroes de la independencia mexicana. Un documento excluido de los libros y de la enseñanza de la historia. Aun cuando Leñero relata sus reflexiones en torno de la posible autenticidad y fiabilidad de las actas, que bien pudieron ser escritas por los verdugos -lo cual introduce ya un cuestionamiento sobre la autoridad otrora incuestionable del documento-, finalmente se atuvo a ellas de una manera aparentemente ortodoxa: "Sea como fuere, la obra que terminé escribiendo reproduce los documentos tal y como llegaron hasta nosotros y no se detiene a discutir qué tan genuinos o qué tan amañados fueron registrados en 1815." (2012, pp. 229-230)

Sin embargo, un lector de gran sensibilidad, como Pere Gimferrer, pudo detectar esas dudas en el texto final, tal y como lo expresa en un informe solicitado por la editorial Seix-Barral para la posible publicación de la obra:

> Leñero respeta los documentos, tampoco hay una sobreimposición hacia una interpretación sugerida explícitamente. Pero, precisamente porque no vulnera esta opacidad, esta ambigüedad del material, deja una rendija abierta a diversas posibles valoraciones de aquella trágica situación. Ese matiz no lo verán todos los lectores, y afecta el núcleo de todos los resortes últimos de la conducta del personaje, y, en definitiva, el enigma del comportamiento de cualquier hombre en circunstancias límite. (Apud Leñero, ídem. En catalán en el original)

No fue el caso de las autoridades que leyeron la obra como un ataque a la figura predilecta del candidato presidencial recién electo, Miguel de la Madrid. Situación por demás compleja pues el gobierno sexenal del futuro presidente de México, a pesar de ser la bisagra para la irrupción definitiva de las políticas globalizadoras y la ideología neoliberal, fue el último de filiación nacionalista en cuanto al culto y exaltación de la historia patria. Esto se tradujo en un conato de censura ¡en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)! que había sido espacio de pensamiento crítico y garantía de la libertad creativa

durante los años setenta.[8] La defensa de la escenificación vino de la propia comunidad teatral y destacadamente de los miembros del SAI que a su vez sostenían sus últimos esfuerzos por mantener la independencia gremial y su capacidad para incidir en las decisiones políticas, económicas y artísticas de sus medios de trabajo.

Pese a la polémica que rodeó la puesta en escena de Luis de Tavira y su grupo de teatro épico, la crítica, tanto por parte de los historiadores como de la meramente artística, señaló las inconsistencias de una documentación "débil y manipulada" y de una espectacularización que ocultaba el conflicto interior, y que tampoco dejó satisfecho a su autor:

> Ni siquiera era una historia contra Morelos. Yo estaba convencido desde entonces –ya lo dije- de que los amargos episodios de su triple proceso antes que infamar al Siervo de la Nación lo exaltan, porque lo humanizan. (…) El juicio de Morelos era al fin y al cabo un suceso íntimo en que el sacerdote se enfrentaba a su propia conciencia, a sus miedos; era, en ese sentido, una obra hacia adentro. (Ibíd., p. 232)

El divorcio se dio entre una dramaturgia que incorporaba ya el documento en la forma de una desmitificación histórica y una escenificación supuestamente épica, o más bien monumental, como es el caso recurrente de Luis de Tavira más inspirado en los afanes propagandísticos del muralismo que en aquellos distanciadores de Brecht, que produce justamente el efecto contrario. Problemática de la realización escénica asociada a lo documental que remite tanto a una perspectiva histórica como actual. A pesar de la coincidencia de sus intenciones, las divergencias entre Piscator y Brecht anticipan desde sus orígenes el rompimiento de lo dramático como eje de la creación, tal y como lo veía el primero: "El teatro épico fue inventado por mí esencialmente en la escena y por Brecht en el drama", (apud Sastre, en Piscator 2001, p. 31) y como parece haberlo asumido al final de su extensa trayectoria al renunciar a los recursos escénicos que simplemente duplicarían el punto de partida documental ya explícito en el texto dramático de Peter Weiss, *La indagación*. Desde la perspectiva actual, señala los acercamientos divergentes a lo

---

[8] El origen de este episodio nunca fue claro y algunos protagonistas, como Juan José Gurrola e Ignacio Retes expresaron públicamente sus dudas al respecto. En todo caso, el orden de los acontecimientos y sus beneficiarios se asemejan mucho a los sucedidos años después con *Nadie sabe nada* en el Centro de Experimentación Teatral del INBA y con *La pasión de Pentesilea* en el Centro Universitario de Teatro de la propia UNAM. En los tres casos, el director de escena y líder de la "resistencia" fue el mismo Luis de Tavira.

documental en el teatro mexicano, fundamentalmente escénicos, con aquellos de contextos teatrales como los de habla inglesa donde la fábula continúa en el centro y se traduce en un texto rector del espectáculo.

Al concluir su paso por el teatro, Vicente Leñero abordaría otros dos asuntos de corte histórico y político-periodístico, un tema tratado ya en *Nadie sabe nada* (1988), una obra sobre el periodismo y la justicia en México. *La noche de Hernán Cortés* (1992), escrita dentro de las conmemoraciones del quinto centenario del llamado "encuentro de dos mundos", y *Todos somos Marcos* (1995) a partir de la rebelión zapatista hecha pública un año antes, a pesar de su cercanía a los hechos históricos o actuales, presentan sin embargo enfoques dramáticos convencionales, lejos de cualquier documentalismo. En el primer caso, un rechazo consciente del autor. En el segundo, a pesar de haber sido Leñero uno de los primeros periodistas en entrevistar al líder visible del movimiento, el subcomandante Marcos, y a pesar de sus propias ideas que debían regir su concepción de la cercanía entre teatro y periodismo: "No es tarea para sueños de permanencia histórica, ni vocación de quienes buscan celebridad eterna. Es oficio de hombres actualísimos que a dentelladas muerden el presente y se mueren con él. Como el teatro, que vive y se consume en el lapso que dura cada función, el quehacer periodístico es por definición efímero". (Apud Carlos Puig, 2019). *Todos somos Marcos* se presentó dentro de un ciclo denominado Teatro Clandestino, que en su llamado a un "teatro de urgencia" y actualidad remitía a los postulados del Teatro de Ahora, pero cuyas estrategias textuales y escénicas nunca se cuestionaron.

Demasiado tarde para renunciar a la idea moderna de la trascendencia de la obra, a su pretendida "universalidad", el círculo de lo dramático parecía cerrarse como posibilidad de incorporación documental de los acontecimientos históricos o los sucesos cercanos.

CLETA y el Teatro de grupo latinoamericano

Como las reacciones de las instituciones culturales frente a las primeras obras de Leñero, la irrupción del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) fue consecuencia del choque entre los afanes democratizadores alimentados por las revoluciones políticas y, en este caso particular la ola cultural mundial, y la rigidez de las estructuras del viejo autoritarismo priista. Como aquel, el campo teatral a inicios de los

años setenta obedecía a la voluntad unipersonal de un constructor de instituciones bajo el modelo caudillista, como lo fue Héctor Azar. En un clima local de insatisfacción y de inestabilidad internacional, e inspirados por los aires libertarios del teatro sudamericano a través del director argentino exiliado en Venezuela, Carlos Giménez,[9] los jóvenes actores, estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras que participaban en la escenificación mexicana del *Canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss, decidieron oponerse a las decisiones incuestionables de Azar que ponían en riesgo su estreno y tomar el Foro Isabelino de la misma UNAM para garantizar la realización de su obra. En el contexto de crispación estudiantil posterior a 1968, el gesto político prendió sobre territorios de pólvora convocando una reacción que no ha vuelto a darse en las artes escénicas mexicanas. En unos cuantos días fue creado el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística donde convergieron una enorme cantidad de grupos, artistas independientes de distintas áreas, estudiantes, y donde se encausaron las inquietudes políticas de diversas agrupaciones activistas.

Una vez más, un movimiento que fue silenciado durante muchos años y descalificado por una historia escrita por los representantes del teatro oficial como un "teatro panfletario", hasta que Julio César López Cabrera presentó una puntual documentación de su complejidad e interés. En poco más de seis años, nos dice López Cabrera, el CLETA demostró ser "un rico y variado movimiento artístico. Si bien es cierto que su historia nos enseña lo difícil que ha resultado en nuestro país, y particularmente en el terreno escénico, conjuntar las intenciones de artistas y activistas para el establecimiento de un teatro pleno e innovador y de clara inserción social." (2012, p. 191)

Tal como lo muestra López Cabrera, en unos cuantos meses, las reivindicaciones académicas que formaban parte de un movimiento universitario dieron paso a una organización artística multiforme que generó una gran cantidad de nuevos colectivos estudiantiles y profesionales independientes, y donde las intenciones estéticas estuvieron en diálogo y tensión permanente con aquellas de orden político. Aunque estrictamente

---

[9] Exiliado en Venezuela durante la dictadura argentina, Carlos Giménez fundó el teatro Rajatabla que obtuvo un amplio reconocimiento en el ámbito latinoamericano. El impacto de una de sus producciones en México se tradujo en una invitación para enseñar y dirigir aquí. La experiencia terminó con el estallido de CLETA y el intento –frustrado por la intervención de algunos artistas solidarios- de deportarlo a Argentina donde pendía sobre él una obvia amenaza de muerte. Giménez regresó a Venezuela donde había fundado, un par de años antes, el Festival Internacional de Teatro de Caracas y murió luego de una importante carrera.

hablando, el movimiento no durara más de seis años, su influencia, a través de la actividad de quienes en un momento confluyeron ahí, se extendió ampliamente en el contexto teatral durante la siguiente década. La intensidad de esos tiempos fundacionales que van del estallido de *Fantoche* en enero de 1973 a la organización en 1974 del Quinto Festival de Teatros Chicanos y el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro, lo revistió de ese carácter continental y el entusiasmo que definió entonces al teatro, como afirmó Marina Pianca, desde las zonas latinas de los Estados Unidos hasta la Patagonia. Un vínculo que ni siquiera los exilios posteriores lograron afianzar tan sólidamente.

La mirada cosmopolita del teatro mexicano, siempre más atenta al desarrollo europeo y norteamericano, y el oficialismo de sus anteriores acercamientos -como el Congreso Panamericano de Teatro celebrado en México a finales de los años cincuenta-, lo habían mantenido aislado de la explosión del Nuevo teatro latinoamericano, que, como sucedería con CLETA, transitó de un teatro universitario hacia la consolidación de un poderoso movimiento marcado por la disidencia y el internacionalismo. Bajo el influjo de las políticas emanadas de la revolución cubana y del encuentro propiciado por festivales como los de Nancy, La Habana y, sobre todo, Manizales, el teatro del que emergerían las grandes figuras y grupos representativos del último tercio del siglo en Cuba y América del Sur, propició un rico intercambio de experiencias y procedimientos, así como grandes debates ideológicos y estéticos. Como su influencia sobre CLETA hace evidente, este teatro afirmó una clara oposición frente al concepto del "gran teatro del mundo" (el repertorio y los estilos teatrales coloniales), para lanzarse a la búsqueda de un teatro en consonancia con las realidades locales. Otra vez un teatro de la propia historia, del propio tiempo. Un teatro cargado con un sentido de urgencia y, marcado por las tensiones sociales del momento pero ciertamente también por la ola de optimismo y el lugar relevante que una nueva manera de asumir la juventud se otorgaba en la transformación de la realidad, con un claro aliento de insurgencia.

A los miembros de CLETA, principalmente al grupo Mascarones, se debe también la liga con el teatro y, en general, con el movimiento cultural chicano, lo que en el momento significó una ruptura con la narrativa nacionalista asociada al territorio y una coincidencia en la incorporación de códigos populares del espectáculo –el estilo *rascuachi*

basado en los viejos teatros de carpa, circo, la música y el baile- en la estética de un teatro cuyos modelos y aspiraciones eran mayoritariamente europeos y, por ende, dramáticos.

El activismo al interior del movimiento, que conciliaba la creación artística con la responsabilidad de la acción política, se tradujo también en amplias muestras de solidaridad con movimientos de resistencia internacionales, por medio de jornadas artísticas que pretendían difundir y visibilizar conflictos como la guerra de Vietnam o el trabajo de Amnistía Internacional, pero sobre todo se tradujo en acciones implicadas con la situación de los países latinoamericanos, en formas de apoyo a las luchas contra las dictaduras militares de la época. Lo que reforzó los lazos con el teatro de grupos latinoamericanos y se materializó en múltiples intercambios.

Esta apertura de horizontes se correspondió también con una apertura disciplinar poco común en el teatro mexicano. CLETA reunió a artistas "de protesta", contraculturales, de muy diversas áreas: cantautores, artistas gráficos, bailarines, poetas, cineastas y, como hemos dicho, luchadores sociales. Y con una reactivación del lugar del espectador invitado a participar en los debates públicos que seguían a la presentación de los trabajos escénicos y otras actividades, así como a la incorporación de una gran cantidad de jóvenes en nuevos grupos teatrales, criticados entonces como faltos de profesionalismo pero reivindicados ahora como espacios de participación comunitaria.

Dentro de la multiplicidad de personalidades, grupos y, por tanto, de estilos e ideas que confluyeron en la asociación, existen algunos aspectos que deben ser considerados desde la perspectiva de las prácticas documentales, aunque el término se utilizara poco a su interior. En primer lugar, el cuestionamiento al que esta organización y sus integrantes sometieron a las relaciones entre la creación escénica y las instancias estatales, lo que se subrayaba con el epíteto "independiente". Amén de la radicalidad y los esquematismos propios de la época, que generaron fuertes debates y divisiones al interior, los grupos y artistas que confluyeron en el CLETA marcaron una clara diferencia con el grueso de la creación teatral mexicana con intenciones artísticas –incluida la universitaria, de donde surgió esta escisión y donde se afirmó la que sería a la postre la corriente dominante del teatro oficial- siempre sujeta a los cambios, los caprichos y los grados de tolerancia de los subsidios públicos. Y ya se sabe, como sostiene Luis Caminitzer con el muy mexicano ejemplo del mural de Diego Rivera encargado y destruido por Rockefeller, "que el

propietario del contexto último de la obra de arte determina su destino y su función. (Que) la propiedad del contexto, que es una de las formalizaciones del poder, es un hecho político. Esa propiedad es tan fuerte que incluso las manifestaciones que son y contienen materiales subversivos, son rápidamente comercializadas." O absorbidas por un Estado con rostro tolerante. Lo cual resulta particularmente significativo en unas prácticas teatrales que se proponen no sólo –para seguir con Caminitzer- "reflexionar sobre las relaciones de poder sino intervenir directamente en ellas". (esferapública.org)

Un cuestionamiento que se tradujo naturalmente hacia el interior de los grupos y creaciones en una reorganización de las relaciones de poder y las jerarquías artísticas impuestas por la especialización en el modelo histórico de la puesta en escena, y las nociones de autonomía artística y disciplinar. En oposición a casi la totalidad del teatro oficial mexicano (especialmente la rama universitaria que se hizo con el poder en ese momento), donde la idealización del arte condujo a la pérdida progresiva de vínculos con el mundo y la figura del director mantuvo el prestigio creativo y la posición de autoridad de los modelos europeos (con un fuerte tinte del autoritarismo local), los grupos del CLETA formaron parte y se definieron, como hemos dicho, en el marco del nuevo teatro latinoamericano, con su necesidad de fundir estética y política, así como con sus métodos de organización y trabajo. Como parte del rechazo a las conductas y el arte de origen burgués, procuraron la identificación de la labor creativa con la de cualquiera otro campo, dejando a un lado la superioridad derivada de la idea moderna del artista como técnico virtuoso, lo que llevó a muchos de los participantes de aquel movimiento a consolidar un "frente de trabajadores de la cultura"; característica que comparten, en su afán democratizador, con los grupos surgidos con el siglo nuevo. Marcados por la radicalidad del momento y el espíritu comunitario que flotaba sobre gran parte del mundo, algunos de los integrantes de CLETA -entre ellos los liderados por Enrique Ballesté-, se propusieron, como sucedió con agrupaciones artísticas de otras latitudes como el paradigmático Living Theatre, la no disolución de las posiciones artísticas con respecto a aquellas vitales, la idea del grupo como forma de vida.

Sin pasar por alto la dogmatización característica de la primera etapa del nuevo teatro latinoamericano, propia de una época de tajantes bipolaridades, y los excesos de alguna parte de la llamada creación colectiva de aquellos años en México, frecuentemente

derivada como en los regímenes socialistas en un colectivismo estéril, estos grupos y sus líderes plantearon y varios de ellos lograron un cambio radical en las formas de producción y, sobre todo, de distribución del teatro. En franca coincidencia con los procedimientos de trabajo en los recientes acercamientos a lo documental, estos grupos dejaron a un lado la dinámica vertical de la puesta en escena encabezada por el director y la centralidad detonante del texto dramático, para establecer una forma de creación sustentada, como describe Pianca a partir de los postulados de la Corporación Colombiana de Teatros, en:

> una *investigación objetiva y científica* en torno *al tema* de la obra, con el apoyo *interdisciplinario* de especialistas idóneos. […] Una vez realizado este trabajo previo, el proceso creativo se desarrolla en base a improvisaciones y analogías que son recogidas por una comisión de dramaturgia, o por un dramaturgo, que luego propondrá *versiones de trabajo* al grupo hasta llegar a una versión más definitiva que será propuesta al público. […] parte integral del desarrollo de una obra, estando ésta *permanentemente expuesta a cambios* producidos por una relación dialéctica y dialógica con dicho público. (1990, pp. 156-157. Los subrayados son míos)

Fuera de los circuitos artísticos y las instituciones culturales, los miembros de CLETA establecieron una vinculación directa con sectores sociales desfavorecidos, llevando su trabajo a plazas, escuelas y colonias populares; y, retomando las viejas iniciativas de otorgar al teatro un lugar en la vida sindical -como aquella iniciada en 1941 por Seki Sano con el Sindicato Mexicano de Electricistas-, con movimientos obreros y estudiantiles post 1968. Ejemplares en ese sentido, que Pianca define como la ruptura de "una dicotomía entre las estructuras significativas de la producción teatral y las estructuras del proyecto social", (ibíd., p. 16) son el trabajo de Enrique Cisneros y la asociación de Inquilinos del barrio de Tepito y, años después de la disolución formal de CLETA, el papel del grupo Zopilote en la Asociación de Vecinos y Damnificados del terremoto de 1985. Como será claro en la expansión del trabajo escénico de algunos grupos del nuevo siglo, ahí se hacía evidente lo señalado nuevamente por Pianca, que la eficacia social del teatro no se logra simplemente "cambiando su distribución, sino cambiando su función operativa dentro de circuitos abiertos." (Ibíd., p. 25) Entre los grupos de CLETA, a diferencia del Teatro de Ahora, es posible ver también los momentos de confluencia entre creación artística y militancia política, en partidos de una izquierda cuyas divisiones generaron conflictos y

rupturas al interior del movimiento por los sesgos ideológicos que representaban –como sucedió también en los movimientos teatrales latinoamericano y chicano-, pero que lograron romper el cerco de una creación artística tan autónoma como autosatisfecha.

Bajo un pensamiento de fuerte influencia marxista -como en el caso de Magdaleno y Bustillo Oro-, el giro brechtiano que trastoca la idea del teatro como valor cultural para convertirlo en una herramienta de transformación social -giro que se dio en muchos de los creadores y grupos reunidos en el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística-, abrió los asuntos del teatro a zonas de la realidad previamente desatendidas o esporádicamente abordadas, como las relaciones laborales, la explotación de los campesinos, la lucha de clases, tal y como lo exigiera Peter Weiss para el Teatro documento y como será retomado por algunos de los grupos de las primeras dos décadas del siglo XXI.

La reinterpretación de la historia desde la perspectiva de sus consecuencias presentes, particularmente desde "la visión de los vencidos", tampoco estuvo ausente de la creación teatral de estos colectivos. Ni la incorporación de las situaciones inmediatas, particularmente de los conflictos estudiantiles y su represión, que da cuenta de la necesidad característica de los géneros documentales de historizar el presente. Como hemos dicho, la explosión de CLETA se dio alrededor de una escenificación del *Canto del fantoche lusitano*. En ella, el texto de Weiss había sido intervenido con fragmentos tomados de importantes historiadores mexicanos, para equiparar la política colonial portuguesa en Angola con la de los españoles en América, y con los discursos de un líder del movimiento estudiantil de 1968 en contraposición a aquellos pronunciados efectivamente por Salazar. (López Cabrera, op. cit., p. 44) Las obras del grupo Mascarones buscaron también una incorporación directa de fenómenos y acontecimientos de la realidad inmediata, y una agrupación como Examen-Tlatelolco, que tomó su nombre justamente del espacio que simboliza la represión al movimiento estudiantil, hizo de sus obras (*De Tlatelolco a Tlatelolco*, *Y volveremos*) una exploración del acontecimiento político confrontada con sus vivencias personales. Las obras de estos y otros grupos echaron mano lo mismo de una "cronología de los hechos" del movimiento estudiantil preparada por el crítico teatral e historiador Juan Miguel de Mora (*Acto de amor*), que de testimonios de familiares de víctimas (*La historia de Miguel*) de la llamada Guerra sucia –el núcleo de una creación tan

significativa como *El rumor del incendio* de Lagartijas tiradas al sol-; aunque casi nunca se hablara de teatro documento o documental, porque tanto los grupos como las obras respondían a una espontaneidad marcada por la necesidad, no a un modelo teatral específico, y porque sus métodos divergían de lo dramático y la noción de autoría que caracterizaron al modelo alemán. En todo caso, ese teatro se identificó más con los términos "militante", dada su implicación política o "independiente", según un modelo de producción que los distinguía en el momento de los teatros apellidados comercial y oficial.

A diferencia de lo que sucedió en buena parte de la América Latina, en México, donde las instituciones del estado posrevolucionario ejercieron (y ejercen) una fuerte influencia y control de la cultura y el arte, esta vertiente universitaria que pretendía transitar hacia un teatro de grupo con clara inserción social fue reducida paulatinamente y sucumbió frente a la tendencia hacia la oficialidad, la misma que se asentó en las innovaciones teatrales de los Contemporáneos y posteriormente del Teatro Universitario, comandado a partir de ese momento por Héctor Mendoza, y que sacó raja de la escisión tomando el control de las producciones universitarias y refundando el Centro Universitario de Teatro. Una vez más, el florecimiento teatral alrededor del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística terminó como un movimiento confuso y no logrado del todo, pero sumamente característico de los tumultuosos años setenta y, como en todos los casos descritos anteriormente, de las complejas relaciones del arte con la realidad social y política; como otra tentativa de un teatro que, montado sobre la agitación del momento y un claro sentido de urgencia, pretende mirar directamente al mundo para establecer un diálogo intenso y franco con sus espectadores.

Ruptura del paradigma dramático

Tal vez pudiera existir algún vaso comunicante entre estas experiencias y alguno de los hacedores relacionados con las prácticas documentales de las dos décadas transcurridas del nuevo siglo, pero ciertamente no existe una filiación directa. De hecho, sólo Jorge A. Vargas, fundador y director de Teatro Línea de Sombra tendría, por edad y por provenir del teatro independiente de los años setenta, una experiencia directa del teatro de CLETA o planteamientos semejantes. A lo que habría que sumar la constatación de que el uso del término documental desapareció prácticamente, como en el resto del mundo, desde

mediados de los años ochenta hasta su potente reaparición en el siglo que corre, comprobando las disrupciones temporales en los procesos históricos del arte y las palabras de Derek Piaget que anteceden este capítulo. Si las prácticas escénicas asociadas al uso del documento no fueron visibles durante ese periodo, eso no implicaba su desaparición sino su estado de latencia.

En cambio, es relativamente fácil comprobar una convivencia de los impulsores de las más recientes prácticas documentales de la escena con ciertas formas de la teatralidad que irrumpieron con el cambio del milenio y que representan una clara ruptura con varios de los paradigmas del teatro mexicano moderno, aquel signado por el concepto de la puesta en escena y el lugar medular que en ella conserva el texto dramático.

Desde mediados los años noventa, sumida como el país en una crisis económica profunda aunada a otra de orden moral, la escena mexicana, que mostraba ya claros signos de agotamiento al menos desde diez años antes, ofreció algunos apuntes de cambio y breves destellos de renovación. Entre otros, el cambio a los formatos pequeños que respondía a las cada vez más limitadas condiciones de producción, pero también a una nueva generación de teatristas que irrumpía desde espacios pequeños (particularmente La Gruta en la Ciudad de México), y el abandono paulatino de los grandes relatos que, como en otras partes del mundo, revelaba un cambio sustantivo en las mentalidades.

Pero en términos de lenguaje teatral, los más significativos fueron sin duda la crisis que puso en cuestionamientos profundos a la representación, marcando así el fin de la idea de puesta en escena y –paradójicamente, una continuidad de la misma- la emancipación de los medios escénicos con respecto al eje rector del texto dramático, que abrió el camino en México para lo que Hans-Thies Lehmann denominó en otras latitudes, y casi en ese mismo momento, el teatro posdramático, y que nosotros preferimos dilucidar como escrituras autónomas para la escena (textos para ser proferidos en un escenario pero que no contienen ya explícita ni implícitamente un proyecto de representación), un teatro performativo (cuyo énfasis y posible dramaticidad corresponden fundamentalmente a los recursos escénicos) y los teatros de lo real (donde, desde luego, incluimos la reaparición de lo documental); aunque estas tres modalidades con frecuencia se presenten, como queda claro en el célebre libro de Lehmann, en diversas combinaciones y grados de coexistencia.

Dos trabajos de aquella década, firmados por teatristas de muy diversa edad, son ejemplares al respecto. En el *Cuarteto* (1996), el veterano Ludwik Margules, identificado con el poeta alemán en su visión postapocalíptica marcada por la guerra y la vida bajo el peso del totalitarismo soviético, retrajo el texto de Heiner Müller –ejemplo por antonomasia de esa escritura autónoma- a una progresión dramática. Un error conceptual que exponía de cuerpo entero a un director y una generación incapaces de concebir la escena sin la centralidad del texto y el ejercicio interpretativo. Sin embargo, el proceso de depuración al que el propio Margules sometía su estética, redujo en esta obra y sus postreros trabajos los medios representacionales al filo de la inexistencia, particularmente en su característico y celebrado trabajo con los actores que lindaba con su propia realidad.

Dos años antes, el joven Martín Acosta, con el acompañamiento dramaturgístico de Luis Mario Moncada –una práctica poco frecuente en el teatro mexicano y que, en nuestra opinión, constituye un contrapeso democrático frente a la figura omnipotente del director-, realizó una versión escénica de un célebre libro de James Joyce bajo el título *Cartas al artista adolescente* (1994). En ella el relato textual corría paralelo a un ejercicio performativo de los actores cuyas acciones e imágenes escénicas establecían contactos tangenciales, yuxtaposiciones, relaciones dialécticas, pero nunca de subordinación al eje narrativo.

Margules, hombre y director por demás característico de su siglo, murió en los primeros años del XXI, después de colocar la representación escénica en sus límites. Por su parte, Acosta decidió no llevar más allá su intuitivo cuestionamiento de lo dramático y volvió durante un largo periodo al cobijo del drama, si bien en sus obras más recientes ha hecho algunos acercamientos que colindan con lo documental. Aunque existen otros importantes antecedentes en México de un teatro que cuestionaba ya la preponderancia y supuesta esencialidad de lo dramático, que van desde los vendavales pánicos de Alexandro Jodorowski hasta una serie de espectáculos de los años ochenta donde lo performativo hacía un lado o desplazaba definitivamente al drama, *Cartas al artista adolescente* encontró un clima más propicio para la recepción y con su ejemplo abrió el camino para que una nueva generación consumara la emancipación de la escena de los imperativos textuales.

En los albores del nuevo siglo, las realizaciones escénicas (ya no es posible clasificarlas con el nombre antiguo de la puesta en escena y por eso preferimos el término

utilizado por Erika Fisher-Likhte) de Jorge A. Vargas, Claudio Valdés Kuri, Ricardo Díaz, Héctor Bourges, Rubén Ortiz y Gerardo Trejo Luna, José Antonio Cordero, principalmente, consumaron la ruptura definitiva con el antiguo paradigma caracterizado, en palabras de Bruno Tackels, por "la tríada: ilusión, totalidad, representación del mundo." Los procesos deconstructivos de Díaz y Bourges, las escenificaciones centradas en el impacto performativo del cuerpo de Vargas y Ortiz-Trejo Luna, los tránsitos disciplinares e irrupciones de lo real en las obras de Valdés Kuri y la experimentación con el entramado de la percepción y las formas en que los media condicionan la mirada del espectador contemporáneo en Cordero, sumados a la apertura disciplinar, la transversalidad, la expansión de la escena fuera de los circuitos culturales y hacia los terrenos de lo social y el activismo político, terminaron por conformar una alternativa frente al teatro mexicano predominante en los últimos treinta años; un cambio que legitimó y naturalizó los esfuerzos de los creadores aparecidos con el siglo; entre otros, aquellos interesados en las prácticas documentales.[10]

Como en otras partes del mundo, ese cambio de paradigma implicó para la escena mexicana una fragmentación estructural, un giro que enfatiza lo presencial (con un claro desarrollo de la fisicalidad) sobre lo ficticio, la constancia de los *media* ya no sólo como posibilidad de ampliación expresiva sino como temática en sí misma: como parte fundamental del paisaje ordinario y condicionantes de nuestra forma de percibir el mundo; la inserción de elementos de lo real (entre ellos el documento o el testimonio), así como un cambio de mirada hacia el espectador que enfatiza –como han señalado varios autores- la situación de copresencia frente a los discursos unilaterales del autor o director, y un interés mayor de funcionamiento en los contextos políticos que en los estrictamente propios de la institución cultural, es decir, un desplazamiento de la estética hacia la ética.

Fundamental en esta ruptura o apertura y su correspondiente legitimación fue la aportación de Alicia Laguna y Jorge A. Vargas por medio de su Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo, iniciado con el siglo y que pronto cambió su nombre por Transversales, Encuentro Internacional de Escena Contemporánea. Una rectificación conceptual que

---

[10] La investigadora Ileana Diéguez estimuló la reflexión, colaboró con varios de estos creadores y dio cuenta de algunos de sus trabajos fundamentales en *Destejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, y el propio Rubén Ortiz ha sentado sobre la obra de este mismo núcleo de teatristas y algunos creadores internacionales que pasaron en aquellos momentos por México, el peso de las transformaciones que conducen a *La escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*.

reorientaba el eje central sobre el cual afirmar sus planteamientos: “de un mundo que gira alrededor de la escena a una escena que gira alrededor del mundo”. Una inversión que puso de cabeza tanto el pensamiento, las técnicas y las estéticas teatrales, como sus medios de producción, sus relaciones políticas y sociales, sus intercambios con otras disciplinas y otros saberes y, particularmente, sus relaciones con el espectador.

Por este encuentro y sus cuestionamientos sobre el lugar que ocupa la escena en la vida y la sociedad contemporáneas, han pasado creadores tan disímbolos como Daniel Veronese, Josef Nadj, Angélica Liddell, Stephan Kaegi, Roger Bernat, Rabih Mroué, entre muchos, muchos más. El aparente eclecticismo que emana de un listado completo de sus invitados expresa ciertamente una voluntad: la de forjarse un mapa de referencias, de interrelaciones, justamente, de transversalidades, frente a unas prácticas y pensamiento profundamente conservadores en el panorama local. La identidad artística de varios de los grupos y creadores del nuevo siglo terminó de forjarse en el contacto y el intercambio con los diversos modelos y creadores que han transitado por ahí.

El encuentro convocado por Teatro Línea de Sombra, que combina la presentación de trabajos con talleres y espacios de reflexión, tuvo también un efecto descentralizador con fuerte influencia en algunos estados de la República mexicana y, ciertamente, colaboró a abrir espacios a los grupos mexicanos para la realización de giras y circuitos internacionales y el acercamiento a fuentes alternas de financiamiento. Un aspecto, desarrollado paralelamente por Teatro de Ciertos Habitantes de Valdés Kuri, que vino a cambiar las dinámicas del medio y permite a los grupos encabezados por varios de estos hacedores marchar a contracorriente de los modos de producción y las políticas culturales locales sujetas a las jerarquías y prácticas de la puesta en escena. Un aspecto de no poca importancia en la consolidación y difusión de un trabajo que recuperaría hacia principios del siglo, el espíritu de experimentación, de creatividad colaborativa, de trabajo en continuidad, como única forma de generar lenguajes y relaciones estables con un tipo específico de espectador, luego de un oscuro periodo de luchas individuales y políticas culturales que redujeron radicalmente la responsabilidad del Estado y privilegiaron las alianzas con el capital privado, con su consustancial capitulación frente a las pobres exigencias de la impersonal taquilla.

Reactivación política y eclosión digital

El espíritu de grupo en el que se realizan la mayor parte de las prácticas documentales de la escena mexicana de las primeras décadas del siglo XXI, está relacionado tanto con ese cambio deliberado en las condiciones de producción como con una reactivación y una manera distinta de entender lo político. A lo que habría que sumar un fenómeno definitorio para el cambio radical de la cultura y las mentalidades del nuevo siglo, como lo es la eclosión y vertiginoso desarrollo del mundo digital.

Luego de la pausa de asombro y la desorientación ideológica causada por la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas, sobrevino un natural descrédito de lo político que, como es sabido, no duraría mucho tiempo. Sin embargo, la reactivación mundial del interés y la participación en los asuntos públicos, con alguno de sus epicentros de resistencia en México, mostró inmediatamente nuevas facetas. Si la necesidad de alternativas y formas de disenso reaparece como constante, particularmente en los ámbitos golpeados más violentamente por la globalización y los excesos de un capitalismo casi omnipresente, lo político ya no estará definido exclusivamente por las relaciones con el Estado ni las maneras de participación tradicional en torno de los partidos. Peculiaridades del atípico sistema mexicano, la anhelada alternancia que se supone distinguiría a la democracia electoral, no se consiguió sino cuando el propio sistema de representación –en el teatro como en la organización partidista- mostraba ya evidentes signos de agotamiento. Y, paradojas de la globalización, las nuevas formas de resistencia alternaron el interés y la revaloración de lo local y sus conflictos específicos, con unas formas de organización, financiamiento y difusión, que rompían con las fronteras territoriales de los viejos estados-nación insaturando una nueva movilidad internacional y sacando provecho del acceso generalizado a la información y las formas de asociación mediatizadas.

La consecuente reactivación de lo político en el teatro y la poderosa reaparición de los procedimientos documentales se vieron estimulados, como en todos los florecimientos anteriores, por un llamado de emergencia frente a la ilimitada expansión capitalista, la invasión de sus manifestaciones, usos y procedimientos en la vida privada, la destrucción ecológica que acarrea, la mercantilización de todos los espacios y deseos, y, en el caso particular de México, por las recurrentes crisis de gobierno que sacaron a la luz la virtual

desaparición del Estado. Todo lo cual incentiva la matriz política de las nuevas prácticas documentales, e, incluso, en el caso de los colectivos más radicales, ha provocado su éxodo definitivo del teatro como espacio artístico para buscar la inserción de sus saberes y técnicas directamente en el contexto social. Algo que no tiene cabida ya en el concepto propuesto por Lehmann pues, como señala Rancière, extiende las posibilidades de la estética más allá del arte, y es particularmente fértil en contextos de desigualdad social aguda como la mayoría de los territorios latinoamericanos.

Por su parte, el nuevo papel y el predominio adquiridos por los medios y dispositivos digitales en nuestras formas de vida, han estimulado el desarrollo de las prácticas documentales del teatro, más allá de la multiplicación al infinito en la producción de documentos y la facilidad de acceso a ellos, en un doble sentido: frente al poder y la voz de autoridad del periodismo tradicional (un medio íntimamente relacionado con el teatro documental en todas sus etapas), la capacidad de réplica e inmediatez del diálogo ejercidos por el ciudadano actual se reflejan en un nuevo grupo de espectadores involucrados en problemáticas y debates de la esfera pública, y con unos renovados deseos y capacidad de intervención social; entre ellos, el derecho a hacer rendir cuentas, un concepto consustancial a la matriz histórica de dichas prácticas. Por el otro, el apabullante avance en la fascinación y la dependencia generadas por aquello que Debord denominó proféticamente la sociedad del espectáculo, tiene su correlato y sus esfuerzos de contraequilibrio en la reaparición de lo real en el arte. En el caso concreto del teatro, en su manejo de testimonios o documentos que funcionan como pruebas de autenticidad, o que desestabilizan la percepción de un espectador saturado de representaciones y desafían su comodidad moral al atestiguar, como lo planteó Maryvonne Saison, ya no "un equivalente o una metáfora de la violencia del mundo, sino las formas reales de dicha violencia, ya sea social, moral, política, económica o simbólica." (1998, p. 35)

En concordancia con las múltiples respuestas y las insurgencias frente a las nuevas crisis sociales, y a diferencia de los florecimientos que las precedieron, las nuevas prácticas escénicas que recuperan la idea de mirar y (re)conocer al mundo lo hacen no para alinearse con alguna ideología política, sino para revelar, intensificar o complejizar los dilemas y opciones éticas que impactan directamente en las formas de vida de las comunidades en las

que se generan y a las que se dirigen. Han consumado así el giro que la misma Saison definió al finalizar el siglo como “un realismo ético.”

Capítulo II

Parámetros conceptuales y procedimientos

Al igual que el auge de otras formas de no ficción en la literatura o el renacimiento de su interés en el cine, por citar sólo dos lenguajes siempre cercanos al teatro, la eclosión de las prácticas documentales en la escena, en las primeras dos décadas del siglo XXI, es un fenómeno mundial; sirvan México, Brasil, Chile o los Estados Unidos, Italia, Grecia, Rusia, Australia o Líbano, como ejemplos. Sin mencionar su auténtica reinvención en países como Inglaterra o Alemania donde, como hemos dicho, constituyen una tradición bien establecida.[11]

La amplia circulación durante estos años de las ideas y las propuestas artísticas, la integración de colectivos con diversos orígenes, hace que las características con frecuencia presenten rasgos comunes en lugares distintos, si bien -paradojas de la globalización- la mayor parte de las realizaciones escénicas versa sobre asuntos locales. Como en el caso de cada uno de los florecimientos históricos descritos en el capítulo anterior, y en el contexto planetario, la coincidencia en las estrategias o enfoques no es mayor a la necesidad, a las respuestas espontáneas frente a la intensidad de realidades particulares asociadas desde luego a las situaciones políticas y económicas críticas que las enmarcan y detonan.

Por lo demás, aun cuando la definición que Peter Weiss hiciera del teatro documento siga siendo pertinente para algunos, como Janelle Reinelt, "puesto que afirmaba la relación dialéctica entre el material crudo y el aparato escénico," (en Forsyth and Megson, 2012, p. 9) estas prácticas han ampliado significativamente las complejidades de dicha relación al problematizar nociones como la legitimidad de ese "material crudo" y abrirse simultáneamente a los nuevos modos y la expansión de posibilidades del "aparato escénico", algunas de las cuales implican incluso el ejercicio de repensar su naturaleza.

Lejos de un modelo, como el alemán de los años sesenta del siglo XX, las formas teatrales desarrolladas en torno de los documentos, en los primeros años del nuevo siglo, se distinguen como un grupo de prácticas heterogéneas, con un rango muy amplio de manifestaciones. A lo que hay que sumar el hecho de que tratamos, como lo apunta

---

[11] Al respecto puede verse la sección del libro coordinado por Erica Magris y Béatrice Picon-Vallin que lleva justamente ese título: "Un fenómeno mundial".

Béatrice Picon-Vallin, con formas "de extrema plasticidad, […] móviles, transitorias, experimentales." (en Magris y Picon-Vallin, p. 52) Modalidades como el teatro reportaje, la conferencia performativa, el teatro de objetos documental, los ya citados teatro verbatim, los tribunal plays, los dispositivos de visibilización -para no complicar más con el biodrama, la autorrepresentación, las docuficciones y autoficciones, el falso documental, la seudo-ficción, el seudo-documental, o el mockumentary-, escapan por mucho a las técnicas y concepciones de los modelos históricos, ponen en evidencia sus limitantes en un mundo cuyos paradigmas y perspectivas han sido modificados sustancialmente. De un contexto que operaba aún con base en el reconocimiento de las oposiciones binarias entre ficción y realidad, presencia y representación, lo público y lo privado, lo real y lo virtual, transitamos a uno donde se enfatizan la extrañeza de las sobreposiciones, los entrecruces, las gradaciones entre estos elementos, y, por lo tanto, a manifestaciones artísticas que sacan partido de la complejidad y la inquietud que provoca su constatación. Como hemos dicho, los matices parecen imposibles de delimitar o ceñir en una sola categoría.

Parámetros conceptuales:

El documento

Un cambio determinante en el fundamento mismo de estas prácticas es el relacionado con "la fe en los hechos" que solía definir el piso común entre creadores y espectadores y que encontraba su sustento en la noción de autenticidad asociada incuestionablemente al documento. Idea normalizada en el pensamiento del siglo XIX que, en las escuelas históricas de herencia positivista, lo distinguía del monumento -como explica Jacques Le Goff- al presentarlo como prueba incontrovertible, sin intención específica, de la existencia de un personaje o la veracidad de un acontecimiento. (En Magris y Picon-Vallin, p. 57) Curiosamente, a la par del surgimiento definitivo del teatro documento alrededor de 1960, la Escuela de los Annales arrasó con esa conceptualización al exponer de manera amplia la necesidad de ver al documento en relación a quién y dónde se produjo, a las relaciones de fuerza existentes en ese momento, las ideas del poder o el contrapoder que determinan su origen y circulación, y distinguir las capas añadidas por las interpretaciones o usos en las distintas etapas históricas por las que éste haya atravesado. En pocas palabras, la posibilidad de cuestionarlo. En toda concepción posterior, concluiría Le Goff en un texto de

1977 o 1978, “no existe ya el documento inocente, primario. […] El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo de las sociedades históricas por imponer para el futuro -voluntaria o involuntariamente- una determinada imagen de sí mismas. En el extremo, no existe documento-verdad”. (Ibíd., pp. 59-60)

Antes de describir cómo se complicaría aún más la naturaleza del documento en la era digital, hay que señalar una característica altamente significativa para nuestra reflexión, y es el hecho -señalado por el mismo Le Goff- de que en la historiografía tradicional, el documento privilegiado haya sido fundamentalmente el que daba testimonio de la existencia o proceder de alguna persona, algún hecho o fenómeno, en la forma escrita. Coincidencia, sustentada en el prestigio y fuerza de la autoridad (o el autor), con la preeminencia del texto en el teatro desde la época de la ilustración y hasta los mismos años sesenta del siglo que se ha ido. Una vez más, junto con la autoridad antaño incuestionable del registro y su peso definitivo en la construcción de la memoria colectiva, las prácticas documentales de los últimos años se han apoyado y han colaborado con otras teatralidades a desplazar el lugar del texto en el teatro, y a problematizar definitivamente la noción de autoría.

La transformación vertiginosa de la vida social acarreada por el uso de las tecnologías digitales ha implicado también cambios profundos en la naturaleza y los valores otorgados al documento, así como en el tipo de relaciones que se establecen con ellos; es decir, en el corazón mismo de las prácticas escénicas que giran en torno suyo. Pues estos cambios se dan no sólo en términos de la gran expansión de las formas de registro y manipulación -lo que repercutirá severamente en la credibilidad-, sino en términos también de una producción que hoy día se multiplica al instante de manera prácticamente individualizada, y de una democratización que facilita la posibilidad de hacerlos circular “en un *click*”, así como el acceso a una infinidad de archivos de lo inmediato y acervos especializados. Son tiempos estos, como observan Béatrice Picon-Vallin y Erica Magris, “cuando los archivos forman parte integral no sólo de nuestras identidades, sino del flujo de nuestras vidas, declinando en el presente y en el cuerpo mismo de los individuos (‘archivos vivientes’)”. (En Magris y Picon-Vallin, op.cit., p. 9) Tiempos también donde las principales herramientas de control político y económico (y en los días que corren, epidemiológico) se sustentan en la información generada por encuestas y lecturas de data.

Y ya se sabe que las formas artísticas que pretenden responder de manera inmediata a la realidad suelen echar mano de las propias estrategias hegemónicas para subvertirlas o visibilizarlas.

Al tiempo que la era digital transforma al documento, desmaterializándolo, en un "objeto inestable, proteiforme", la noción misma se ha abierto también a la posibilidad de múltiples soportes de archivo e incluso a materiales provenientes del repertorio (según la noción de Diana Taylor) que implicarían, dada la naturaleza viva de éste, una documentación performativa, gestual, imposible de coleccionar y siempre mutable. La creciente tendencia al uso del testimonio en las prácticas escénicas que los editores del libro *get real, documentary theatre past and present,* Alison Forsythe y Chris Megson, observan en el periodo que va de la publicación original de 2009 a la edición de 2012, y en el contexto de países de habla inglesa, parecería señalar que, ante la incertidumbre ofrecida por el documento, se opta cada vez más por la presencia del testigo. Un desplazamiento común en otros ámbitos lingüísticos y culturales que antepone la discusión ética y afectiva sobre la condición de autenticidad y que en los países no hegemónicos o con pasados recientes violentos enfrenta las memorias personales o de grupo a la construcción oficial de la historia.

La inclusión creciente del testimonio marca con claridad una tendencia hacia lo íntimo, el recurso a la experiencia biográfica, enfatizando las perspectivas y las huellas individuales que atañen a los diversos dilemas públicos, o tiende a subrayar la confluencia del escenario con los espacios de impartición de justicia y colocar al espectador en el papel de un jurado que, por medio de la escucha, determina la validez o no de aquello que se describe, que contrapone a unos con otros, sin menoscabo de la calidad moral del testigo.

Desde luego, también los tránsitos entre el testimonio y el documento son constantes y fluidos, como en la traducción del primero a un texto que toma la palabra sin alteraciones pero deja fuera a quien lo emite. Fenómeno que el teatro verbatim, basado en la transcripción estricta de entrevistas y otros medios textuales y la recreación minuciosa de las formas del habla, pretende ocultar; tal y como lo reconoce Derek Piaget: "La idea de la modalidad de grabación era enmascarar la técnica y reclamar un acceso no mediado a la realidad." (en Forsyth y Megson, 2012, p. 227) Cuando, por el contrario, la presencia de las y los testimoniantes, personas ajenas a la práctica teatral, toma un papel protagónico en la

escenificación, esa primera mediación ejercida por el documento desaparece y, como ahondaremos más adelante, desde nuestro punto de vista, el grado de autenticidad (o de "vivacidad" como lo denomina Luiz Fernando Ramos) obliga a abrir la lente analítica hacia la categoría más amplia de los teatros o las prácticas de lo real.

Finalmente, en la nueva dinámica de producción *ad infinitum* de fotografías, videos, publicaciones escritas, notas de voz, planos y modelos digitales, entre otros, algunas prácticas artísticas de hoy amplían considerablemente los márgenes de la relación establecida por Weiss pues no parten de documentos, sino que funcionan como dispositivos que los producen en el transcurso del acontecimiento mismo que define su naturaleza teatral. Son generadoras de archivo; por lo cual establecen nuevos parámetros que reorientan su análisis y estudio. Y, al mismo tiempo, los dispositivos mismos suelen desbordar los límites disciplinares del teatro y colaborar por tanto a su apertura conceptual; son parte fundamental de la expansión de la escena descrita en el contexto de habla hispana por autores como José A. Sánchez, Ileana Diéguez o Rubén Ortiz.

Fenomenología

Una de las estudiosas norteamericanas del fenómeno actual, Carol Martin, sostiene que los ejemplos más significativos de las prácticas documentales de hoy "complejizan las ideas de lo documental y de lo real, del documento, e incluso de lo que significa documentar." Que este teatro "complica nuestras ya de por sí complicadas categorías de la verdad, realidad, ficción o actuación." (en Forsythe and Megson, op. cit., p. 88). En lo que estamos plenamente de acuerdo con ella, pues si la falta de certeza en los vestigios, indicios y registros de los hechos reales es ya una idea asumida ampliamente, no menos incierto resulta en el ánimo general el estatuto mismo de la realidad, dada la conciencia de la relación intrínseca entre ésta y la construcción de representaciones. La siempre inestable frontera entre realidad y ficción se tornó ya no sólo porosa sino de evidentes tránsitos libres, contaminaciones recíprocas, y las formas teatrales desarrolladas en torno de los documentos han sacado partido de esta "indecibilidad" asentándose con frecuencia en las fisuras y ambigüedades manifiestas, pues no satisfechas con traer directamente a escena elementos del mundo real, asumen de antemano el carácter provisional de la realidad, su

naturaleza construida y cambiante. Un asunto medular en el efecto desestabilizador que con frecuencia persiguen.

De tal suerte, la inclusión y puesta a prueba del documento en múltiples realizaciones escénicas recientes complementa las matrices tradicionales (histórica y política) con aquella de orden filosófico que se asienta en los cuestionamientos recurrentes, al igual que en los productos de no ficción de otras disciplinas, de esta naturaleza, del carácter verosímil de la ficción frente a las perplejidades de la realidad, de la amplitud de las gradaciones intermedias, de las potencias activas de la representación; es decir, como tema en sí mismo.

La eminente paradoja generada por esta nueva matriz puede traducirse, y se traduce a menudo, en un "conflicto en apariencia irresoluble" descrito por Liz Tomlin y retomado por Ward: mientras que, al incorporarse en el flujo de lo real, estas teatralidades activan las implicaciones políticas con el material o el tema, la indecibilidad estimula un "escepticismo filosófico" sobre el estatuto del mundo donde estas situaciones suceden. (2019, p. 5) ¿Cómo colocar y hacer jugar los elementos reales sobre un terreno como el teatro, donde, por su misma constitución, un objeto o un actor son siempre una entidad proveniente del mundo fáctico y un vehículo de representación?, resulta entonces una pregunta determinante.[12]

El juego de fuerzas que tiende a resolver o acentuar la contradicción está dado, dependiendo de los intereses y perspectivas de cada grupo de creadores y de cada trabajo en particular, por una característica intrínseca de todas aquellas obras que caben en el amplísimo costal de la no ficción, la tensión entre la objetividad referida por los personajes, sucesos u objetos provenientes del mundo fáctico y la subjetividad con que estos son traídos al dispositivo escénico, su selección y los modos en que se presentan ante el público. De las posiciones ortodoxas que asientan su atractivo en el carácter comprobable de los hechos, experiencias o situaciones expuestas, hasta aquellas que lo hacen justamente en el cuestionamiento de aquello que asumimos como verdadero, las modalidades se extienden en un abanico de gran amplitud. Digámoslo de una vez, el valor de los documentos como prueba de autenticidad no es ya, en muchos de los casos, el criterio

[12] El libro de José A. Sánchez dedicado al tema da cuenta y analiza detalladamente, en el campo más amplio de lo real, las múltiples estrategias establecidas por los practicantes y pensadores del teatro y otras disciplinas artísticas al respecto.

determinante, sino la manera en que estos son presentados como indicios que guían al espectador hacia una realidad específica que debe ser examinada críticamente, como marco de enunciación para procesos escénicos con frecuencia de carácter autorreflexivo.

Un último elemento que, junto con la ampliación de las posibilidades técnicas de los medios de representación, complejiza los sistemas de referencia de las prácticas documentales hoy, es aquel relacionado con las expectativas y la percepción de los espectadores. Como señalan algunos autores, los distintos grados de cercanía o distancia con la realidad en que se juegan las relaciones del documento y la escena, se ven afectados también por el estatuto que les otorga un público determinado, lo que éste asume de antemano o confiere al entrar en contacto con los materiales presentados, la manera en que estos atraviesan y circulan por los diversos umbrales en su conciencia de la ficción. Una vez más, el ejemplo de la locomotora entrando a la estación o el de las Furias haciendo huir al público ateniense o el del campesino ruso que acusaba a Dziga Vertov de hechicería por haber desaparecido el tractor que él había visto en la pantalla, funcionan como referencias frente al niño que hoy juguetea con un dispositivo digital, de quien habita un mundo saturado de representaciones. "El espectador identifica la posición existencial del objeto en relación a la propia." (Reinelt, op. cit., p. 10)

Sin menoscabo del placer o indignación que provoca el descubrimiento o la confrontación con seres y hechos que ponen en evidencia lo sorprendente o incluso inaudito del mundo que nos rodea, la reactivación de un espectador con acceso a una gama inmensa de información y entretenimiento por otros medios, depende del interés que la escena puede despertar en él por una materia escénica que no sólo le descubra los sucesos (mirar) sino que procure un conocimiento crítico de los mismos (re/conocer).

El conjunto de estas transformaciones y cambio de paradigmas ha terminado por reconfigurar las relaciones de las personas con los documentos y redefinir las características del teatro sustentado en ellas, tal y como lo abrevia con sintética lucidez, la misma Janelle Reinelt:

> 1. El valor del documento se afirma sobre la base de una epistemología realista, pero la experiencia de lo documental depende de la implicación fenomenológica.
> 2. Lo documental no está en el objeto sino en la relación del objeto, sus mediadores (artistas, historiadores, autores) y sus públicos.

3. La experiencia de lo documental está ligada a la realidad, pero no es transparente y de hecho es constitutiva de esa realidad que pretende. (Ibíd., p. 7)

Más allá del valor verificable de las fuentes o los recursos documentales, de las posiciones más o menos puristas respecto a la fidelidad a los hechos reales (la gama que en el documental cinematográfico iría de aquella ortodoxia enarbolada por Dziga Vertov a la más laxa expresividad subjetiva defendida por los seguidores de Robert J. Flaherty), del grado de elaboración formal, el interés de una gran parte de las prácticas escénicas que se apoyan directamente en ellos estriba, hoy día, en un criterio con claras connotaciones políticas, por cierto poco mencionado pero fundamental en los certámenes trágicos atenienses: su pertinencia (*kairos*); es decir, su fuerza particular confrontada con la necesidad del momento.[13]

Las situaciones, experiencias y materiales del mundo histórico que los grupos y creadores comparten con sus potenciales espectadores, son pues marcos de trabajo y exploración de territorios para traer a escena debates complejos sobre asuntos, zonas de la realidad, problemáticas, trayectorias personales, que atañen intensamente a ambos o procuran una experiencia singular en el mundo. Parafraseando al pionero soviético, Dziga Vertov (paradójicamente un nombre autoconstruido para quien rechazaba cualquier alteración de los hechos y los datos en el cine): realizaciones escénicas "orientadas y exigidas por la vida".

Como la frase anterior lo indica, la intencionalidad y las estrategias de los creadores teatrales cercanos a estas nociones entrañan sin duda el deseo de reavivar los bordes para restablecer los vínculos de la escena con el devenir del mundo, con las causas sociales de una comunidad determinada o con su historia, con el modo particular en que algunas personas -reconocidas o no- han asumido su paso por él. Librarlos, en lo posible, de intermediarios e intermediaciones para intensificar los tránsitos entre ambos. "Lo que se pone en cuestión en tales tentativas -había escrito para el total de los teatros de lo real Maryvonne Saison-, es el encierro de la experiencia estética en general dentro de una pura esfera de la esteticidad considerada como autónoma, separada del mundo, que apela al

[13] Al respecto puede verse el libro de Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental.*

disfrute de la pura apariencia: aquel que se refugiaría en un 'imaginario' radicalmente separado de cualquier 'imaginable'". (Op. cit., p. 25)

Como contracara de una conceptualización centrada en las nociones derivadas del régimen estético del arte y sus mistificaciones sobre el origen ritual del teatro, que terminan por colocarlo peligrosamente no sólo a un lado sino por encima de la vida, las prácticas documentales tienden de entrada a enfatizar el interés en las materias a tratar, las situaciones concretas que abordan, los intercambios que logran establecer con los espectadores, su necesidad social. Un contraequilibrio que matiza también la idea del artista como genio creador, técnico virtuoso, y el valor de la imaginación o la sensibilidad individual frente a su posible valor social; y, por ende, a preponderar su efecto en términos que propicien la discusión pública por encima de la experiencia interior. Desde el radicalismo fundador del pensamiento vanguardista -donde anida justamente este intento de reparar la solución de continuidad entre vida y arte-, la anécdota de Dziga Vertov, citada por Carlos Mendoza, resulta muy ilustrativa:

> en la presentación de la séptima Kinopravda, un cineasta cualquiera declaró: "¡Qué horror! Son zapateros y no cineastas!" El constructivista Alex Gan, que no se hallaba lejos, replicó: "Denos más zapateros de este tipo y todo irá bien. En nombre del autor de la Kinopravda tengo el honor de declarar que está muy halagado con esa apreciación sin reservas respecto a la primera obra zapatera de la cinematografía rusa. Eso vale más que ser un 'artista de la cinematografía rusa'. Vale más que ser un 'realizador artístico'". (2015, p. 138)

La controversia, que hoy día marcaría más bien dos polos de tensión en que se orientan la totalidad de las creaciones y que está sujeta permanentemente a vaivenes y deslizamientos, también podría ser planteada en términos de un énfasis en la búsqueda de permanencia de la obra (con las también mistificadas ideas de trascendencia y posteridad), en oposición a la respuesta y voluntad de incidencia inmediata, como aquellas que han caracterizado históricamente a los teatros de vocación política.

De aquí, como hemos subrayado en el ejemplo de las derivas mexicanas descritas en el capítulo anterior, que éstas aparezcan o reaparezcan de manera evidente y espontánea en momentos y situaciones considerados por los practicantes del teatro como críticos, inaplazables. Y que los deslizamientos entre los polos planteados se orienten fundamentalmente por ello. O dicho con palabras de Picon-Vallin, que completan además

la ecuación, “cuando la vida parece más fuerte que el arte, es necesario poner la menor cantidad de obstáculos entre la vida y la escena, la menor cantidad de teatro en el teatro…” (en Magris y Picon-Vallin, op. cit., p. 418) Una característica que comparten las realizaciones escénicas mexicanas que integran nuestro inventario, así como otras prácticas documentales en el mundo, y que Bill Nichols denomina, en el terreno cinematográfico, “discursos de sobriedad” porque, según lo resume Carlos Mendoza, “asumen que su relación con el mundo real es ‘directa, inmediata, transparente’ y porque ‘a través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos se hace que ocurran cosas’ ya que ‘son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad’”. (Op. cit., p. 118) [14]

El sustantivo “discurso” puede ser rechazado en nuestro caso pues ya Hans-Thies Lehmann (op. cit., p. 56-58) señaló la improcedencia de ese término, asociado al drama o la forma de la puesta en escena clásica, en unas realizaciones que no se rigen por un logos único y en las que los actores no son meros portadores del pensamiento o la visión externa del autor o el director; pero la descripción de su cualidad intrínseca en las prácticas documentales, con sus connotaciones de mesura y carente de elementos superfluos resulta de una exactitud que amerita ser retomada. Coincidente con la idea de un Umbral Mínimo de Ficción de la creadora argentina Vivi Tellas, podríamos hablar de un principio de sobriedad que busca reducir en la medida de lo posible la distancia necesaria para la articulación de toda expresión artística a fin de conservar la cercanía y, por ende, las relaciones de asombro, rechazo o empatía, con los fenómenos y las personas a partir de los cuales se articula.

El mayor o menor grado de “trasposición poética” de las realidades descubiertas o revisitadas que los grupos y hacedores buscan en cada realización escénica, así como en el conjunto de su producción, y, por ende, el mayor o menor énfasis en los componentes de la investigación y el análisis frente a los propios de la introspección imaginativa, resultan entonces tan determinantes en la experiencia concreta que procuran como la autenticidad de sus materiales o puntos de partida. Para decirlo nuevamente junto con Carol Martin, “tenemos que abandonar la idea de que el documental parte únicamente del material

[14] En la página 39 del original.

documental y de que puede ser definido universalmente." (En Forsythe y Megson, op. cit., p. 89)

Deseo de futuro

La proximidad pretendida entre los terrenos de la representación y aquellos de la realidad obedece naturalmente, en mayor o menor medida, a la voluntad de injerencia sobre esta última. Así como la constitución del archivo guarda intrínsecamente el deseo de un futuro en el que los documentos perpetúen acontecimientos y seres históricamente determinados, la intromisión deliberada de la escena con sus circunstancias concretas revela, de manera más o menos esperanzada o más o menos escéptica, el deseo de transformación en las condiciones de la realidad efectiva.

Al instalarse justamente en esos lindes, la representación escénica asume entonces el peso de las consecuencias "directas" o "inmediatas" que puede tener sobre el devenir de movimientos, personas o situaciones reales, y las perspectivas de una responsabilidad ética que pone en juego adquieren un valor preponderante frente a aquellas relativas a sus valores estéticos, tal y como se verifica en la afirmación de Gabino Rodríguez: "Personalmente, la única distinción que me parece trascendente entre la ficción y el documental corresponde al territorio de la ética". (Conferencia, 2012)

Las implicaciones éticas aparecen así no sólo como una característica definitoria de las prácticas documentales, sino incluso como el eje de la balanza en que se sopesan las temáticas que muchas de sus realizaciones escénicas ponen a debate. De manera complementaria, la empatía que estos acontecimientos artísticos provocan en el espectador, resultado del estatuto que éste les otorga no por encima de lo real sino como parte de ello, y del hecho de tornar aprehensibles ciertos aspectos de la realidad al situarlos en una escala de percepción como lo es la escena, se complejiza con frecuencia al colocar ante él o ella esas mismas disyuntivas y poner en entredicho la comodidad moral de quien se encuentra frente a una obra artística separada del mundo.

Como parte de una concepción postautonómica del arte (Ortiz, 2015, pp. 52-58) que hurga justamente en las posibilidades de interacción con el flujo de la vida, las inquietudes y la labor de los grupos relacionados con este tipo de prácticas no se traducen necesariamente, como en las experiencias del último tercio del siglo pasado, en una

“disolución en lo social” sino en un desplazamiento continuo de algunas obras o algunos procesos creativos dentro y fuera del campo teatral. En la misma medida en que los asuntos de la realidad son expuestos para provocar la indignación moral o la creación de una mirada crítica generadas por medio de realizaciones escénicas en las que se comparten las experiencias entrañables de personas o grupos ajenos a los terrenos del arte, pero que no renuncian a ejercer su potencia en el contexto estético, los colectivos artísticos o algunos de sus miembros transitan libremente hacia la implicación con determinadas causas sociales y expanden el pensamiento y las herramientas técnicas propias de la escena hacia territorios donde su *utilidad* no está sujeta a criterios de eficacia artística.

Procedimientos:

Dramatización

Al final, sostiene Alan Filewod, estas modalidades de lo documental “se colocan en la orilla radical de una cultura teatral normativa que reproduce la economía teatral de un teatro, un texto dramático, una reproducción ensayada y un público que se autoselecciona por los valores que busca.” (en Forsythe y Megson, p. 58) Aunque pronunciada en el contexto de las prácticas escénicas en lengua inglesa, la aseveración de Filewod puede traducirse al entorno mexicano con particular exactitud pues en éste, mucho más que en el espacio de su enunciación original, los procedimientos del documental escénico se distancian del recurso tradicional de la dramatización.

Amén del desarrollo particular de la escena mexicana de finales de siglo que hemos descrito, la polémica entre la sujeción al texto y una escenificación emancipada de él está presente en todos los antecedentes de las prácticas documentales, como en el caso ya comentado de las diferencias entre Piscator y Brecht. El debilitamiento del núcleo dramático es evidente en los integrantes rusos del Frente de Izquierda de las Artes (LEF), quienes se manifestaron prioritariamente por una “literatura factual” que enfatizara los valores específicos de un hecho, -otra vez- su pertinencia y proximidad con la realidad, por sobre la fabulación y el desarrollo de caracteres ficticios. Así lo anota Serguei Tretiakov, poeta y periodista, primer traductor de Brecht al ruso, a propósito de la puesta en escena de su obra *¡Grita China!* en el teatro de Meyerhold: “La fuerza de esta puesta en escena no está en una dramaturgia, sino en su actualidad cotidiana.” (Apud Picon-Vallin, op. cit., p.

21) Un planteamiento coincidente con aquellos del Teatro de Ahora. Lejos de aspirar a la trascendencia de la obra sobre la irremediable finitud de su momento histórico, la sobriedad (para recuperar aquí el término acuñado por Bill Nichols) se expresa en el deseo de fundirse con él.

En el centro de tal debilitamiento es posible ver las marcas de los ataques a uno de los principios básicos de la concepción autonómica del arte, su intención de encontrar elementos "universales" y "permanentes" en lo que es, por su carácter histórico, particular y efímero. La necesaria inversión de valores se expresa con toda claridad en la declaración del poeta futurista ruso Ósip Brik cuando aseguraba, en un texto de título particularmente sugerente "Contra la personalidad creadora", que había que "tomar los hechos brutos y exponerlos, sin recurrir a las generalizaciones. La historia de una fábrica concreta tiene un valor mayor que una ficción basada en la historia de cinco fábricas." (Apud Kristina Matvienko, en Magris y Picon-Vallin, p. 137) En el corazón del drama, que se afirma poderosamente justo a la par que el concepto de arte se emancipa de otras funciones sociales dando carta de ciudadanía al régimen estético, se asienta por el contrario la idea aristotélica de extraer de los hechos sus componentes invariables y de convertir, parafraseando a Hanna Arendt, a las mujeres y los hombres en el Hombre.

En una clara diferencia de orden político, al revertir esos términos, los pioneros soviéticos como sus continuadores en muchas latitudes buscaban, y buscan, recuperar a las mujeres y los hombres "situados históricamente", capaces de modificar una realidad concreta, frente al Hombre y la Mujer inmutables, atrapados en su inasible "condición humana". Semejante cambio de enfoque permite explicarse la apertura temática del teatro, incluso aquel que no renuncia del todo al principio dramático, hacia zonas de la realidad que no habían tenido cabida en él, pues su interés no se centra en la exploración de la conducta individual sino de las condiciones sociales. Y así se entiende también que hoy día, varios de los grupos y hacedores relacionados con esta forma de entender la escena se impliquen en causas específicas y tareas localizadas, con las que colaboran para resolver sus necesidades o visibilizar sus batallas, y no en una "transformación" tan abstracta como sujeta exclusivamente a las potencialidades del discurso emanado del texto o su interpretación escénica.

El distanciamiento entre el núcleo dramático y las escenificaciones basadas en el principio de sobriedad es elocuente también en la insatisfacción de Piscator de cara a los autores de su época, a los cuales encontraba "atrasados" tanto en el terreno ideológico como en el formal para el teatro que avizoraba. Pero, desde su óptica, el abismo que se abría entonces entre ambos no necesariamente se convertía en un paso insalvable pues, para él, la realidad presenta "cimas y tensiones" equivalentes a las creadas en los textos fruto de la imaginación de cualquier autor. Es decir, posee su propia dramaticidad.

Es interesante notar aquí que, a pesar del exilio norteamericano del director alemán y su trabajo docente en la New School de Nueva York durante toda una década, las vertientes documentales en los Estados Unidos sigan estando mayormente centradas en la representación de un texto dramático, si bien estos presentan variantes estructurales de interés como la perspectiva "tectónica" del *Laramie Project*, de Moisés Kaufman, que construye en una especie de círculos concéntricos, no el desarrollo de los acontecimientos sino el contexto en que se produjeron y las reacciones y consecuencias provocadas, y que incluye la descripción del proceso mismo de investigación y los puntos de vista de los actores; o los procedimientos cercanos a aquellos de la historia oral en *On the Road. A Search for American Character*, de Anna Deavere Smith, una inmersión en diversas zonas de la geografía cultural de los Estados Unidos en busca de los personajes y el carácter de los norteamericanos de hoy, que pudieran conformar un auténtico mosaico de la vida de ese país.

La falta de influencia en ese sentido se explica tanto por la contundente preeminencia del texto en todo el ámbito teatral de lengua inglesa como por el hecho, nos recuerda Marie Pecorari, de que "si su enseñanza marcó a sus alumnos americanos por sus cualidades formales, (en esa época) el mismo Piscator dejó de ver al teatro como política en beneficio de una reflexión humanista más difusa". (en Magris y Picon-Vallin, op. cit., pp. 186-187) Y se confirma, no sin estupor, al saber que su libro, *El teatro político*, no haya sido traducido completo al inglés sino ¡hasta 1980! Aunque visto desde otra perspectiva, esto podría explicarse también por un cierto ánimo atemperado en las expresiones actuales, pues como lo recuerda José A. Sánchez con los ejemplos del teatro radical norteamericano de los años setenta, que prescindían de ella: a mayor dramaturgia menor sentido de urgencia. (2016, p. 246)

No nos detendremos en las fracturas que el teatro de Brecht produjo en el soporte textual pues han sido expuestas con toda claridad por Hans-Thies Lehmann, con quien compartimos la idea de que, a pesar de ellas y por efecto de su apego a la fábula, sus obras pertenecen a la tradición dramática, y que quien ha llevado sus planteamientos más allá de su propia práctica a un teatro no de Brecht sino brechtiano, lo ha hecho porque "siendo consciente de las exigencias e interrogantes sedimentadas en su obra, ya no puede, sin embargo, aceptar sus respuestas". (Op. cit., p. 45) Las prácticas documentales de hoy parecen coincidir en el diagnóstico del formulador de un teatro épico de que el drama "corporiza" un hecho determinado convirtiendo al escenario en un mundo separado de este mundo, pero rechaza su solución narrativa en torno a una fábula igualmente ficticia, para radicalizar, con la menor mediación posible, su idea del teatro como un espacio de exposición privilegiado donde se debe trabajar con argumentos y no con la compenetración afectiva; pero sobre todo, profundizar su interés en un nuevo arte del espectador.

Así lo ratifica Marcelo Soler, una de las figuras representativas actuales en Brasil: "El compromiso en el análisis de la realidad y la valoración de los documentos aleja de una sumisión a la fábula y antepone una preocupación de cara a la construcción de discursos según los valores de oposición o de explicación." (en Magris y Picon-Vallin, p. 248)

A pesar de que César De Vicente anota cómo la dimensión material del documento tiende a bloquear o incluso negar la fábula, (Op. cit., p. 39) Hans-Thies Lehmann ha cuestionado también la eficacia política pretendida por el teatro documento de los sesentas, dada su dramaturgia convencional. Pero al hacerlo, subraya la desviación presente en éste del interés en el desarrollo de los acontecimientos que conforman la trama hacia "algo objetivo, mental y en su mayoría, ético-moral". Y jalando agua para su molino posdramático, celebra como su "aspecto más vanguardista" -con el único ejemplo de *La indagación* de Peter Weiss- que "aunque *dramatice* documentos, muestra una clara tendencia hacia las formas de tipo oratorio –a los *rituales*-, tal y como se presentan a sí mismos también los interrogatorios, los informes y los veredictos." (Op. cit., p. 98)

El impulso lírico, coral, que Lehmann enfatiza como otra forma de disolución del drama, y remite también a las singulares obras de Karl Kraus, *Los últimos días de la humanidad*, y del artista plástico argentino León Ferrari, *Palabras ajenas*, se manifiesta en los ejemplos norteamericanos recientes como un esfuerzo por consumar la desaparición de

la voz autoral (el yo) y sustituirla por un sentido comunitario (nosotros), por crear, contra la idea de unidad dramática, "una subjetividad polifónica".[15] Así lo consigna el investigador Ryan M. Claycomb en un artículo cuyo título, "(Ch)oral History: Documentary Theatre, the Communal Subject and Progressive Politics" juega justamente con la doble posibilidad de una construcción basada en la historia oral y una historia expresada a coro. Amén de su ejemplaridad como práctica documental que no renuncia del todo al lugar central del texto pero empuja a su límite los principios del drama, esta modalidad ausente hasta hoy en México, resulta sumamente enriquecedora por sus inclinaciones sociológicas.

Esta última observación es pertinente porque "la clausura de la representación", garantizada por el drama como universo absoluto, se corresponde con la idea de autonomía disciplinar. Al abrir la escena al pálpito y el rumor del mundo, las perspectivas documentales se ven inmediatamente atravesadas por otros enfoques y sus intercambios con otras disciplinas artísticas, sociales y científicas se intensifican significativamente.

El análisis que Lehmann desarrolla sobre la retracción del texto dramático en el teatro de finales del siglo XX resume con claridad el punto donde se encadena su desplazamiento en una gran parte de las prácticas centradas en el uso del documento. Para el teórico alemán, el "nuevo teatro" comienza de hecho "con la supresión de esta tríada de drama, acción e imitación, en la cual el teatro suele sacrificarse al drama, el drama a lo dramatizado y, finalmente, lo dramatizado -lo real en su incesante retirada- a su concepto." (Op., cit., p. 65) En el teatro dramático, lo político queda atado a la idea, mientras el método expositivo hace énfasis en la relación que el espectador establece con las situaciones planteadas. Lo político no está en el tema sino en la forma en que el teatro logra que se perciba, ratifica Lehmann, (Ibíd., p. 445) en clara coincidencia con las diferencias propuestas por Rancière entre sus modelos mimético y estético.[16]

Entre los ejemplos de realizaciones escénicas que pueden estudiarse como ligadas a los conceptos y procedimientos documentales es posible observar diversos rangos de alejamiento o cercanía con los elementos narrativos o con aquellos propios de la

---

[15] El paralelismo con la literatura testimonial es evidente, como en el caso de las obras de la escritora bielorrusa Svetlana Alexiévich que fueron definiéndose en ese sentido hasta asumir explícitamente la estructura coral y su liga con la tragedia clásica, en *Voces de Chernóbil.*

[16] Al respecto puede verse la síntesis crítica que José A. Sánchez hace del planteamiento de Rancière, al confrontarlo con las posiciones de algunos artistas contemporáneos que reivindican en sus prácticas los inevitables entrecruces de ética, estética y política. (2016, pp. 35-41)

argumentación expositiva, pero en casi todos prevalece una disminución considerable de los componentes tradicionales del drama. En compensación, y en coincidencia con el reportaje (cuya función primordial es dar a conocer), la crónica y el periodismo de investigación (cuya meta es ahondar en ciertas situaciones y hechos), las materias llevadas a escena responden a un sentido de actualidad intensamente ligado a las preocupaciones públicas; y el asombro que despiertan -la condición fundamental del interés, según Brecht- proviene directamente del hecho de mirar hacia la realidad, con sus aspectos poco atendidos o de novedad, y por el (re)conocimiento, en aquellos asuntos que se supone familiares, de implicaciones y consecuencias. En ambos casos resuenan los ecos brechtianos de un teatro que, según el decir de Benjamin, "no reproduce situaciones sino las descubre." (1998, 20)

En contraposición a las estructuras narrativas más o menos lineales, la fragmentación -el signo de los tiempos, que se opone a las ideas de unidad y síntesis dramática- se presenta aquí ligada a los diversos ángulos o facetas de un problema; y a los conflictos que dan pie tradicionalmente a la acción, se antepone la confrontación de posiciones dentro de una polémica. Lejos de crear una realidad ilusoria que produzca una afectación emotiva, la exposición se dirige hacia una activación crítica y una implicación interesada del espectador.

Pero el rasgo más significativo en el cambio de estrategias es quizás la disminución en las identidades sólidas de los personajes y la gradual reaparición de la(s) identidad(es) de autor(es) y actor(es), lo que acentúa la responsabilidad ética de las piezas y explicita una toma de posición por parte de quienes las realizan. Como es bien sabido, para que el carácter absoluto del drama se consume, el autor debe desaparecer tras sus personajes y ninguna alocución suya dirigida de manera directa a los espectadores puede ser considerada; el ideal del actor, por lo tanto, estriba a su vez en la desaparición tras la figura de ficción que encarna. José A. Sánchez apunta a las consecuencias que suelen otorgar una "superioridad ontológica" a lo representado sobre el presente de la representación: "La literatura, el teatro dramático y el cine de ficción son ejercicios de ausencias. La representación en esos medios lo es siempre de algo ausente. Y si son ejercicios de ausencias, ¿cómo pensar la ética en su interior? Porque la ética no existe sin el encuentro y el encuentro no puede producirse en ausencia." (2016, p. 40) La renuncia a la creación de personajes asumidos como entidades absolutas y la reaparición explícita del yo del actor

(que transita así hacia la noción del performer), acompañadas de un viraje del diálogo intraescénico hacia uno de carácter extraescénico, implica un vuelco radical en el concepto de "personificación" y la necesidad asumida conscientemente por las y los creadores -donde, por lo general, el conjunto desplaza al autor singular- de dar la cara ante el público.

El interés generado en la dramaturgia convencional por el desarrollo de los personajes se da, en los ejemplos que nos ocupan, a través de la exposición de construcciones identitarias de los performers y la presencia recurrente de las historias de vida recuperadas por medio de uno de los procedimientos favoritos del periodismo y el cine de no ficción, la entrevista-testimonio. La traslación al escenario de experiencias extraordinarias protagonizadas por personas comunes o anónimas se realiza como un fortalecimiento de la idea de mirar a quienes habitan y comparten con nosotros el mundo; y la recuperación de facetas o hechos ocultos de individuos con amplia resonancia pública, a la atractiva posibilidad de conocerlos de otras maneras.

El principio de sobriedad en términos narrativos tampoco implica, como señala Lehmann respecto a otras muchas vertientes del llamado por él teatro posdramático, la falta de *suspense*, pues como es característico en múltiples expresiones de la no ficción, éste se sostiene con frecuencia en la descripción del proceso de investigación que condujo a la obra, con sus éxitos y sus imprevistos, su intriga y sus decepciones. Se asiste así a unas realizaciones escénicas que muestran, como parte de su atractivo, el propio proceso de elaboración. La "*pièce-procès*" que denominan los franceses o el "teatro de *processus* de documentación", como gusta nombrarlo el creador libanés Wallid Raad.

Creación escénica

Con la voz autoral expuesta y desplazada la rectoría del texto, las realizaciones escénicas que refieren frontalmente al accionar del mundo y sus moradores echan mano de procesos de creación particulares donde se combinan técnicas de investigación con estrategias de representación que difieren de aquellas paradigmáticas de la puesta en escena moderna, sus jerarquías artísticas y su cadena productiva.

Como hemos anticipado, el énfasis en los procesos de investigación es un rasgo distintivo que suele involucrar a todo el equipo de trabajo y que, al tratarse de una materia vigente, puede continuar desarrollándose incluso más allá del estreno de las obras. Estos

procesos suelen estar más cercanos a los protocolos del llamado periodismo de fondo, que a los relacionados exclusivamente con el campo artístico como material contextual; y en ellos, el hallazgo, el deslumbramiento que suele detonar el interés y la búsqueda, está obviamente relacionado con el entrenamiento de una mirada que, piscatorianamente, enfoca al arte desde los reflejos del "espejo ustorio de la vida." Como en el caso del periodismo -si bien discretamente, como corresponde a la influencia social del teatro desde hace al menos medio siglo-, las realizaciones escénicas fundadas en la sobria presencia de elementos de lo real pueden tener a su vez un impacto que modifique el devenir de las situaciones o las personas alrededor de las cuales se construyen, lo que otorga al proceso un sentido de continuo.

Partícipes de procesos artísticos que recuperan la naturaleza ancestral del teatro como una gestación colectiva, los integrantes de los grupos, definidos por el escritor inglés David Hare como "cazadores y recolectores", realizan un trabajo de campo semejante al que se lleva al cabo en ciencias sociales como la etnografía -o con apoyo de las herramientas propias de esas disciplinas, como la encuesta, el diario de trabajo o la entrevista- donde las palabras indagar, hallar, recopilar, descubrir, analizar, reconstruir, revisitar, editar, son parte del léxico cotidiano. La colaboración y presencia de especialistas en otras áreas del saber o de expertos en temáticas particulares dentro de los equipos de trabajo es también un hecho recurrente, lo que transforma a los grupos artísticos en equipos pluridisciplinares. Las ventajas, según Picon-Vallin, son compartidas: "Cada uno se respalda en la fe al otro: el teatro en la credibilidad del científico, la ciencia en la escucha de un auditorio más amplio." (Op. cit., p. 41) Por lo demás, el conocimiento y las experiencias provenientes de la sociología, la antropología, el periodismo, la biología, la historia o la geografía, no sólo son empleadas como herramientas de (re)conocimiento, sino como la posibilidad de extender la mirada sobre fuentes documentales donde traslucen imágenes inéditas del mundo y modos insólitos de su accionar reservados hasta entonces para los especialistas.

En consecuencia, el director exégeta de una palabra "teológica" y el actor tradicional bajo el régimen de la puesta en escena -a quien Roger Bernat describe como "el último eslabón en la cadena de significados"-, ceden el lugar a un grupo de investigadores de su contexto y de los procesos sociales, editores de un cierto material a compartir con el

público y, finalmente, actores-autores (Carol Martin define este ejercicio como "auctoralidad") de la realización escénica.

La aparición del término "editores" busca subrayar su colindancia tanto con los procesos del periodismo como aquellos constitutivos del montaje cinematográfico. Pero, sobre todo, y en coincidencia con lo que sucede en ambas disciplinas, busca enfatizar la inevitable introducción del punto de vista, el *comentario* (*documentary = document and commentary*, como suele decirse en relación a la configuración del término en inglés), que se da necesariamente por medio de la selección (lo que se elige tanto como aquello que se omite), el ordenamiento y la manera de presentar los materiales al espectador; a lo que pueden añadirse las observaciones propias formuladas de una manera explícita. Porque en coincidencia con la crónica y a diferencia del periodismo clásico, el yo desde el que se articula la mirada no pretende ocultarse -sino al contrario- tras una supuesta objetividad. Lo que sucede también, a decir de Nichols, en algunas modalidades del documental cinematográfico; particularmente en los modos "participativo" y "reflexivo", donde el peso de esa subjetividad resulta determinante.[17] Sin embargo, la manera de presentar los documentos, objetos u otros materiales, no es por fuerza equivalente a la interpretación de los hechos por parte del dramaturgo o de la temática por parte del director y los actores dentro del régimen de la puesta en escena, pues en éste la subjetividad toma con frecuencia un rol más importante por la manera privilegiada de ver que se asume posee el artista, lo que termina nuevamente empañando el interés por el objeto. La diferencia estriba entonces en una forma de exponer que orienta a los espectadores hacia la propia observación de los fenómenos del mundo frente a una creación que suele centrar el interés justamente en la particularidad de una mirada.

Las formas explícitas del yo y la implicación con el contenido de las realizaciones que trasluce por medio de ellas, pero, sobre todo, los recursos propios del teatro tienden a establecer la diferencia que Walter Benjamin anotaba, en el tiempo de aparición y difusión mayoritaria de los medios, entre la información y la narración. Mientras la primera, cuya cualidad primordial es el hecho de ser comprobable, tiende a desaparecer con las siguientes "novedades del orbe", la segunda "alcanza una amplitud de vibración" que la vuelve

[17] Bill Nichols identifica en el documental cinematográfico seis "modos de representación": poético (*poetic*), expositivo (*expository*), de observación (*observational*), participativo (*participatory*), reflexivo (*reflexive*) y perormativo (*performative*).

memorable. El establecimiento de vínculos estrechos y las alocuciones directas al espectador, propios de las formas narrativas tradicionales -siguiendo a Benjamin, quien señala de paso su "orientación práctica"-, tienden hacia una recuperación de lo "oralmente transmisible", aquello que procura reforzar un sentido de percepción comunitario frente a la segregación moderna del novelista o, en nuestro caso, del dramaturgo, y la condición solitaria de un lector individual o de un espectador que vive una soledad en compañía. (El narrador, pp. 4-5)

No es necesario ahondar en que el proceso de "apropiación" de un universo ficcional, de imágenes, sentimientos y sensaciones, palabras y modos de habla ajenos, mismo que constituye el trabajo esencial para el actor dramático, desaparece prácticamente -como desarrollaremos más adelante- en este caso, y que es sustituido en las prácticas documentales, con su énfasis en los medios puros de la teatralidad, por los procesos de experimentación escénica, pues el montaje es el espacio de reflexión sobre el material reunido y la manera de estructurar los documentos, apelando al collage, la yuxtaposición, el contraste, las asociaciones y los diálogos con las y los espectadores, determina su función: de conocimiento, emocional, sensorial, analítica, irónica. Es decir, una estructura que se organiza no sólo en términos de la percepción sino de las relaciones con sus interlocutores.

Como en otros ejemplos de un teatro performativo, los modos de exposición varían ampliamente entre grupos y creaciones. Pero en una gran parte de ellos, los dispositivos escénicos comparten algunas de las características señaladas por Lehmann para el llamado teatro posdramático: parataxis, tránsitos entre presencia y representación autoconsciente, valor del proceso por encima del resultado, uso recurrente de los *media*, énfasis en la situación o el acontecimiento, empleo libre de diversos lenguajes artísticos (música, danza, videoarte, performance) sin una jerarquización entre los diversos elementos, participación o interacción con los espectadores. (Op. cit., pp. 149-151)

El resultado suele presentarse entonces como un *collage*, una estructura fragmentada que -lo mismo que señalamos para ciertas dramaturgias- facilita la inclusión de puntos de vista múltiples y la posibilidad de oponerlos o contrastarlos, de relativizarlos. Claycomb observa con exactitud en estos montajes los "énfasis en fractura, fragmentación, y multiplicidad que aplican respectivamente a la narrativa, la perspectiva y los medios." (Op. cit., p. 97) Características, desde luego, no exclusivas de estas prácticas.

Auténticos teatros de operaciones que ayudan a establecer las relaciones del documento con los performers y, sobre todo, con los espectadores, estos montajes se presentan sobre espacios no representacionales sino funcionales. Espacios que, a diferencia de los grandes aparatos escénicos de un Piscator, muestran una sencillez de gusto más bien brechtiano -particularmente en el caso mexicano- donde nada se esconde tras bambalinas y donde la perspectiva de profundidad ilusionista es desplazada por una frontalidad que refuerza la situación del cara a cara y la convivencia de actores y espectadores.

Carol Martin ha desarrollado un brillante ensayo sobre la importancia y la centralidad de las mesas en estos dispositivos escénicos. Soporte de computadoras y otros aparatos que remiten a las mesas de redacción de los medios informativos y alrededor de las cuales, ejemplifica Martin,

> los actores representan (*jouent* en la versión al francés) a conferencistas, familias, doctores, los que van a la guerra, pacificadores, y sobre todo, mensajeros que así, indican las formas en que conocemos o no conocemos lo que sucede alrededor nuestro. Los mensajeros transforman las mesas en lugares, metáforas, superficies de sueños y de ambiciones, en plataformas de investigación sobre la sociedad y la justicia, tanto como en superficies para exponer a los muertos y los cadáveres. […] (en Magris y Picon-Vallin, pp. 350-351)

Lejos de cualquier noción representacional sólida que pueda desprenderse de la cita anterior, el principio de sobriedad funciona en este aspecto al convertir los escenarios en lugares de presentación de discursos y evidencias, en paneles de discusión o fórums propios para conferencias, por lo cual muchos autores los equiparan con otros dispositivos de formación cívica o educativa, y los califican a la par de una tribuna o tribunal (cuya etimología, recuerda Chris Megson, remite a "un escenario o plataforma elevada desde la cual los generales arengaban a sus tropas") (en Forsyth y Megson, op. cit., p. 207), púlpito o barra de abogados, anfiteatro, o según la misma Carol Martin, un "ágora posmoderna".

<u>"Auctoralidad"</u>

La cercanía permanente de los integrantes de colectivos teatrales con los asuntos tratados, desde la búsqueda y elección hasta su exposición escénica, pasando por los procesos de investigación y montaje, confiere su tónica particular a la actoralidad en las realizaciones

concebidas alrededor del documento. Los actores-autores que no representan un pensamiento o una visión originalmente ajenos suelen relacionarse con las situaciones abordadas y con las personas convocadas de una manera poco común en los actores de otras formas de teatro, donde el desempeño técnico puede y suele ocultar la falta de vínculos sensibles estrechos con la materia tratada o el despliegue imaginativo o de la sensibilidad ocultar la importancia de aquello que da pie a la representación. La cohesión interna que se consigue, dadas las relaciones particulares y la importancia que cada uno otorga a las franjas de realidad electas, se ve reforzada con la recuperación del sentido grupal para el trabajo escénico. La estabilidad en el desarrollo de los colectivos resulta vital dado que, cuando los actores son a un tiempo los generadores de los proyectos escénicos y quienes los realizan o ejecutan, su presencia en ellos difícilmente admite sustitutos. En todo caso, el cambio de un integrante exige reorganizar ampliamente el montaje y reestablecer relaciones particulares con las zonas del mundo o los materiales que en él se exponen.

Las cargas energéticas de indignación, ironía, entusiasmo ("afectos afirmativos o reactivos" los denomina José A. Sánchez), que se desprenden de y se retroalimentan en la importancia vital que los creadores otorgan a los asuntos que son traídos a escena, constituyen la marca característica de un desempeño actoral que tiende a contagiar al público, a involucrarlo en las mismas direcciones; junto con un sentido de libertad en que se traducen las formas inestables, provisionales de la actoralidad. Mientras la "construcción" de personajes en el teatro dramático remite desde el término, en mayor o menor medida, a un estilo de representar fijo, impenetrable, continuo en su aislamiento del devenir del espectador, la distancia que se establece entre el documento y quien lo presenta facilita los saltos, las interrupciones, los cambios mediante los cuales se juega con las diversas funciones: enfatizar, contrastar, ironizar, analizar, problematizar, contradecir, apoyar o descolocar. De herencia brechtiana, los actores asumen posiciones dobles: el punto de vista personal (poner "el cuerpo, el nombre y el apellido de por medio", como sostiene Gabino Rodríguez) y la tendencia, fuerza, mentalidad o interés, que presentan o representan. Las discontinuidades en la estructura de montaje les exige una ligereza que favorece la apertura al acontecer en la sala. Todo esto contribuye a reforzar el lazo de copartícipes entre creadores y espectadores, el cual se expresa en algunas realizaciones incluso como espacio de confesión o, como en el caso del grupo hispanomexicano Oligor y

Microscopía, en una proximidad que acentúa el gozo del descubrimiento y la calidez del encuentro.

El compromiso que se genera al asumir de esta manera la creación teatral estriba justamente en ese "poner el cuerpo" que Sánchez define como "una decisión ética que abre una acción política, […] un acto de libertad", y explica en los siguientes términos: "La acción es social siempre que sea experiencia y no meramente vivencia. La acción es además política si la experiencia se da o incide en la esfera pública y no queda clausurada ni como vivencia ni como representación de una experiencia". (2016, p. 127) La responsabilidad que exige, puesto que el actor lidia con cuestiones que desbordan los límites de la ficción, es hacerse cargo de sentimientos, ideas y conocimientos que en lo sucesivo no sólo circularan fuera del teatro, como esboza Fielwod, sino que pueden acarrear consecuencias concretas en la esfera de la vida efectiva. Las experiencias y los códigos éticos de la psicología, la sociología o la antropología, ofrecen nuevamente una referencia necesaria que atraviesa a aquellas de la escenificación.

Así, mientras que en el teatro dramático la representación se asume como un hecho consustancial y, por lo mismo, sólo cuestionable desde el interior de la propia representación, a la manera de un Pirandello, un Schnitzler, del mismo Peter Weiss, o de algunos procedimientos escénicos de puesta en abismo, para colectivos y hacedores que asumen enfoques documentales el conflicto ético, cuya centralidad detona y repercute en las formas de la actoralidad, aparece regularmente relacionado con las potencias y derivas de la representación en el ámbito de la realidad. Las expresiones escénicas de matriz política han subrayado, desde sus orígenes, las problemáticas de ésta cuando funciona como delegación. Los cuestionamientos sobre el derecho de los actores a representar la fuerza del trabajo o los peligros de asumir la representatividad de la experiencia de los obreros están presentes en las tentativas teatrales de los pioneros soviéticos y del movimiento laborista inglés, y constituyen el núcleo temático de algunas creaciones recientes de Lagartijas tiradas al sol.

En cuanto a las funciones estética y política de la representación que -siguiendo siempre a José A. Sánchez- corresponden a sus vertientes dramática, escénica y simbólica, (Ibíd., pp. 63-64) el desempeño sobre el escenario aparece matizado permanentemente por una conciencia explícita del contexto representacional. De aquí la recurrencia a la rotación

de roles actorales, a la no identificación definitiva, las transformaciones inmediatas de persona, tiempo y espacios, a la exposición distanciada de los hechos en contraste con los momentos de identificación emocional, a las mezclas y la exposición abierta de las tensiones entre actores y documentos, entre los procesos de creación y las realidades visitadas o revisitadas.

La asimilación y puesta en evidencia de la teatralidad fuera del teatro que, como se ha señalado, se realiza en equilibrio con una sobriedad de recursos propios de este medio artístico, conduce naturalmente y en coincidencia con otras formas escénicas que pusieron en entredicho el paradigma dramático, hacia el desarrollo de técnicas y estrategias de presentación (*non matrixed performance*, como lo denomina Michael Kirby para diferenciarlo de una *full matrixed performance*). Pero, lejos de cualquier oposición excluyente, los cruces y entremezclas constantes de presencia y representación se realizan como una manera de reforzar la inestabilidad de la percepción y como una forma de asumir la complejidad propia de las relaciones entre la escena y la vida, para subrayar que no se trata necesariamente, como anota el mismo José A. Sánchez, de "términos antagónicos, [que e]l cuerpo que representa puede ser un cuerpo presente y en presencia, en tanto la inmediatez sin representación por sí misma no garantiza la implicación en una situación dada." (Ibíd., p. 350) Los juegos y tránsitos entre ambas buscan regular los niveles de mediación del actor y establecer las justas relaciones con los detalles precisos del mundo o los rasgos distintivos de las personas que las prácticas documentales colaboran a poner ante la mirada de sus espectadores.

En algunos casos, en cambio, el trabajo de actores y actrices implica un desplazamiento del lugar central para funcionar, dada la cercanía histórica de los enfoques documentales con los medios de información, como voceros, como "la voz sin cuerpo del periódico". En ese sentido, resalta también el dominio de las tecnologías digitales que los performers manipulan directamente y por medio de las cuales acentúan sus posiciones crítico-analíticas. En otras situaciones, como en los dispositivos de Teatro Ojo, los actores funcionan como guías y presentadores que ceden el espacio, con responsabilidad y orgullo, para presentar los materiales documentales o los sentimientos, ideas y experiencias de personas no relacionadas con el teatro. Cuando el escenario se comparte directamente con el testigo o el experto, el dominio escénico del actor o la actriz suele funcionar como

contraste frente a la espontaneidad, el riesgo y el temor de mostrarse de quienes no son profesionales del teatro, de quienes practican lo que la directora argentina Vivi Tellas denomina "una tentativa de actuar".

Algunos estudiosos, particularmente en el ámbito latinoamericano, incluyen en sus análisis sobre lo documental en el teatro trabajos realizados principal o exclusivamente con personas cuyo oficio no es el teatro y hechos a partir de sus experiencias (como en los casos de la misma Tellas, Lola Arias -que utiliza también esa denominación- o del grupo alemán Rimini Protokoll); las cuales, efectivamente, constituyen documentos de vida y se arropan con otros registros. Poco frecuentes hasta hoy en México, dichas realizaciones rebasan el ámbito de nuestro estudio, pues en ellas el impacto por la autenticidad de la(s) persona(s) o el carácter de sus vivencias, elimina la mediación del documento, como hemos adelantado. O dicho de otra manera -y con excepción de las creaciones autobiográficas como se analizará en el siguiente capítulo-, la fuente se coloca directamente ante el espectador y se convierte en el elemento más poderoso de la teatralidad. Por lo mismo, y aunque existen muchos ejemplos que presentan también diversas gradaciones y niveles de intercambio, dichas realizaciones amplían los parámetros y las implicaciones y deben ser estudiadas bajo el enfoque de las prácticas de lo real.

Media

El amplio desarrollo de los medios y dispositivos electrónicos, así como su avasalladora presencia en la vida cotidiana, hasta convertir a la pantalla en lo que Josefina Alcázar denominó "el espejo de nuestra época", ha intensificado la relación que históricamente las prácticas documentales establecieron con las formas, los contenidos y las posiciones políticas sostenidas por los *media*. Puede decirse con certeza que el desarrollo de unas, desde los primeros filmes documentales y los *Zhivaya gazeta* o Periódicos vivientes hasta los *webdocs*, y otros, ha corrido de forma paralela a lo largo de los últimos cien años; particularmente desde el punto de vista de la influencia de las tecnologías, como puede observarse con claridad en el desarrollo del documental fílmico con la incorporación del sonido y la aparición de cámaras portátiles o aparatos de grabación de la imagen televisiva. Las tecnologías de la información pueden considerarse incluso como un elemento "constitutivo" de las prácticas escénicas documentales y son parte importante del atractivo

que, más allá de su utilidad política o propagandística, desde el punto de vista estricto del lenguaje teatral, ejercieron en el periodo vanguardista. Un atractivo que prolongan hoy día como parte central de los dispositivos escénicos.

La palabra "constitutivo" corresponde a Lehmann, quien dedica una amplia sección final de su célebre libro a analizar el teatro de la "civilización multimedia posmoderna" y la usa en ese más amplio terreno; de tal modo que la continuidad de la relación tecnología-documental en nuestra época no puede darse simplemente por sentado. La aparición de las tecnologías digitales trajo consigo una ruptura y una sacudida radical que se extiende al cambio de las mentalidades y de las culturas en general y, en el caso concreto del teatro, ayuda a explicar el rechazo de la unidad dramática y la idea de totalidad definitorias de la puesta en escena y la recurrencia a la simultaneidad y las nociones de multiplicidad en la escena performativa.

Como sostiene agudamente Filewod, la comunicación digital

> altera y recoloca las genealogías culturales, reterritorializa las tradiciones artísticas, genera nuevas estructuras. En este sentido, la digitalización es la condición posibilitadora de las nuevas teatralidades, y perturba las estructuras narrativas de una cultura nacionalista que produce discursos de centralidad y alteridad. Y a pesar de que la cultura digital es vista a menudo como la antítesis de la actuación en vivo (*live performance*), también puede producir '*liveness*', por usar el término de Philip Auslander. [18] (En Forsyth y Megson, op. cit., p. 71)

Las tecnologías y medios digitales, en efecto, determinan ya desde hace algún tiempo la manera en que se estructuran identidades y relatos, las formas de convivencia y de relación entre las personas. En ese sentido, el traslado que la escena se ha visto obligada a realizar en los tiempos que corren, cuando sus potenciales espectadores permanecen confinados por la amenaza de un virus tan temido como esperado, la necesidad de desarrollarse completamente *on line*, no ha hecho sino radicalizar un proceso que tiene al menos tres décadas de suceder -si bien con variantes en cuanto al nivel de desarrollo tecnológico de diversas regiones-, y ha servido para multiplicar la exploración de la teatralidad propia de

[18] Término que podríamos traducir como "vivacidad".

diversas plataformas digitales o romper con la condición necesariamente local del acontecimiento presencial físico.

Con las ventajas de acceso que las plataformas ahora de uso común ofrecen no sólo en cuanto a la amplitud de los públicos potenciales, sino de su diversidad, ese traslado y las posibilidades que abre podrían representar un nuevo impulso al "David teatral" en su continua pelea frente al "Goliat mediático", para jugar aquí con la expresión de Michael Kustow. El uso de redes y medios digitales puede ser y es ya parte de una contraestrategia que pretende recuperar el principio de realidad en un contexto donde éste parece perdido en la marejada de las *fake news* y la percepción que estas mismas plataformas generan. Una respuesta característica de las prácticas documentales que adquiere renovada importancia frente a las dinámicas de regímenes sustentados cada vez más en la llamada posverdad y que parecen liberados de toda obligatoriedad de comprobar aquello que afirman, de sustentar en hechos y no creencias, sus acciones.

Desde el punto de vista de las vertientes políticas de las prácticas documentales recientes, la portabilidad de los dispositivos, así como las facilidades de acceso a la información y los intercambios en el mundo digital, representan una herramienta de resistencia democrática y equilibrio crítico frente a la cultura simulacral y de hipervigilancia impuesta a través de los mismos instrumentos, y de un contexto de alianza entre los poderes políticos y los mediáticos como el que caracterizó a nivel global las últimas tres décadas. Desde el punto de vista de sus cuestionamientos al estatuto de la realidad, los juegos con la representación y las mediaciones se multiplican en una gama inmensa de posibilidades y ponen en entredicho las formas de mirar y (re)conocer al mundo que cohabitamos, así como la cualidad particular de la experiencia en un ámbito de percepción moldeado con esas mismas herramientas. Y, desde el punto de vista de la dinámica teatral, como lo indica la cita de Filewod, ofrecen formas de comparecencia, interacción y espectatorialidad que obligan a redefinir algunos principios hasta ahora incuestionados del acontecimiento. Para José A. Sánchez, por ejemplo, los dispositivos tecnológicos redefinen las relaciones de presencia y ausencia "ya no en términos físico-espaciales, sino en términos afectivo-temporales." (2016, p. 213) Como parte del desplazamiento forzoso de una amplia gama de actividades sociales y, en gran medida, de las relaciones privadas al terreno de la virtualidad, las experiencias más recientes obligan a

cuestionar la naturaleza misma de lo escénico y expandir sus posibilidades en marcos de enunciación y formas de relacionarse con sus espectadores que, muy probablemente, impliquen, como en otros momentos históricos determinantes, un camino sin retorno.

En la práctica reciente, por lo pronto, las tecnologías de grabación, la cámara *live* y los circuitos cerrados aparecen sobre el escenario, se muestran "sin vergüenza" -como diría el mismo Lehmann-, para enfatizar tanto los vínculos con la realidad exterior -incluida la reacción de los espectadores- como para explotar sus capacidades de amplificación que permiten observarla a detalle o proyectar con mayor contundencia el desempeño de los actores. La investigadora Josefina Alcázar había descrito así las funciones y efectos del aparato videográfico, cuya profusión sobre la escena mexicana ubica a partir de los años noventa: "multiplicar la imagen, repetirla, descomponerla, atomizarla e inmovilizarla. […] proyectar la imagen fragmentada del cuerpo del actor, […] el espectador registra la fuerza expresiva del actor en vivo y en diferido, […] el lente de la cámara verifica la mirada del espectador." (2011, p. 163) La interrelación entre acciones escénicas, fragmentos textuales, narraciones, música (en vivo o grabada) e imágenes y procedimientos digitales, es en efecto un elemento casi ineludible de la escena pues es también la base de un accionar y unas formas de percepción que pertenecen ya a la vida cotidiana de una enorme cantidad de personas.

El espacio teatral establece así un ámbito de presentación donde la información, el documento, la imagen, el testimonio, adquieren una posibilidad de lectura que los relaciona con otros fenómenos o con su entorno, en contraste con los media que tienden a descontextualizar al colocar los datos, las imágenes, las entrevistas, en una estructura estrictamente informativa o, peor aún, comercial; entre otros programas, anuncios, etcétera; o bien a orientar su lectura en una sola dirección. Las prácticas escénicas documentales obtienen así un nuevo vigor en la tarea propuesta desde sus inicios de poner en evidencia aquello que los media omiten u ocultan, de corregir sus reduccionismos o manipulaciones, de ofrecer una contrainformación y rescatar el carácter problemático de los hechos, para nutrir una cultura crítica y apuntalar posiciones frente al acontecer de la vida en común.

La mezcla de la experiencia directa de la escena, presencial, con las tecnologías impersonales de la información, el comentario de proyecciones (fotos, vídeos o filmes, mapas, cuadros y gráficas), grabaciones (sonido), entrevistas, animaciones, cartas y

materiales impresos, escritos, por medio de las acciones y los gestos escénicos, funciona también -como hemos anotado con otros elementos de la escenificación- en la creación de vínculos íntimos que favorezcan la implicación (afectar de una manera efectiva) con los temas o situaciones abordadas. El documento, sostiene Erica Magris, asume entonces "una pluralidad de sentidos y de formas, tal vez frágiles e inmateriales: material, fuente, información, pero también recuerdo, emoción, relato. El teatro y sus dobles mediáticos se convierten así en 'hacedores' de documentos de naturaleza paradójica que germinan en el entrecruzamiento de lo individual y de lo colectivo, de lo factual y de lo subjetivo, del cuento y del ritual." (En Magris y Picon-Vallin, p. 396)

Recepción

La manera en que el conjunto de estas concepciones y procedimientos reconfigura las relaciones de la escena con sus espectadores va, naturalmente, desde los términos del acuerdo básico que se establece en toda manifestación teatral, hasta los efectos del resultado en la reintegración de actores y espectadores en el transcurrir de la vida social.

De entrada, las prácticas documentales prometen, a decir de Picon-Vallin que coincide con nuestra idea de mirar y (re)conocer, "un placer peculiar, una empatía, un descubrimiento del hombre y del mundo." (En Magris y Picon-Vallin, op. cit., p. 17) Empatía que se produce, como ya hemos ejemplificado, gracias al estatuto que actores y espectadores otorgan a los asuntos o personas reales, por encima de los productos artísticos que los convocan, pues en las formas que hoy podemos denominar clásicas, el acuerdo básico se sustenta -como hemos dicho- en la certeza compartida de que los materiales expuestos poseen o han tenido una existencia concreta en el mundo, justamente en contraposición a la llamada "suspensión de la descreencia" que determina los efectos de la ficción. En los ejemplos contemporáneos que se sitúan deliberadamente en los terrenos de la indecibilidad, la experiencia del espectador se complica. Pero en ambos casos, éste "debe adaptar sus marcos de referencia y sus horizontes de expectativa", como sostiene Klaas Tindemans, cuyas reflexiones seguimos en este apartado. Individualmente y "como parte de una colectividad -añade el profesor belga-, el espectador se ve forzado a decidir sobre la relación entre la estética presentada y las implicaciones éticas de la realidad representada.

La deliberación se sitúa entonces del lado del espectador. El artista renuncia a funcionar como un 'maestro-intérprete'." (2013, p. 14)

La alusión a la figura del conductor de la enseñanza no es fortuita, pues desde sus orígenes, las prácticas documentales tuvieron una clara tendencia orientadora cuando no deliberadamente didáctica. Tindemans se apoya a su vez en Roland Barthes para subrayar la exigencia de Piscator de que el espectador se adhiriera a la línea propuesta por la realización escénica, y anota en contraste, la exigencia brechtiana de que el espectador genere "una interrogación crítica sobre los gestos y las palabras con los cuales los actores construyen la realidad escénica." (Ibíd., p. 37) Una diferencia que remite una vez más a las tendencias a tomar posición o tomar partido.

Muchos autores y creadores alertan sobre el posible giro propagandístico o los excesos del didactismo, un procedimiento antidemocrático por excelencia matizado hoy día por el carácter escéptico de un porcentaje muy elevado de las personas que asisten a una obra teatral, para acentuar la situación de la escena documentalista como metáfora de una asamblea, de una "comunidad efímera de actores ciudadanos y de espectadores ciudadanos", en la cual la práctica teatral logra establecer el nexo entre la experiencia individual y los asuntos colectivos.

Tindemans apunta, sin embargo, que a esa asociación le hacen falta "los elementos decisivos" para convertirse en una auténtica comunidad política: "la soberanía y la autoridad", y que aunque sus ejemplos representen un evidente grito en ese sentido, el grito está "mal dirigido" y los resultados, "la madurez intelectual y el sentido crítico de esa comunidad, siguen siendo conquistas muy precarias". (Ídem.) Vista en el contexto del teatro como arte autónomo, la conclusión coincide con la tradicional dificultad de las teatralidades de origen brechtiano para realizar el salto de la toma de conciencia a la acción.

Pero en todo caso, las situaciones planteadas, consideradas generalmente de urgencia por creadores y espectadores, exigen una forma de comprensión que no proveen las obras cuya intencionalidad primaria es artística, especialmente aquellas pertenecientes al repertorio aun cuando en la puesta en escena se "actualicen" los significados. Y la confrontación con las personas o los elementos tomados directamente de lo real, así como la consecuente desestabilización de la percepción en su intersección con los procedimientos teatrales, producen un vértigo -señalado por autores como Schechner, Lehmann, Sánchez o

Diéguez- que sacude la comodidad moral de aquel espectador que se sabe ante un hecho ficticio, velado por su condición espectacular y legitimado por su pertenencia al ámbito artístico. El juego con los límites o mejor expresado, en los límites del arte y la vida, característico de las estrategias escénicas elegidas por los grupos que trabajan en el ámbito de no ficción, permite poner en entredicho simultáneamente el carácter monolítico de la realidad y el efecto de las representaciones que pretenden dar cuenta de ella: ya no la contemplación ante una cierta interpretación del mundo, sino un sacudimiento del estatuto del espectador al colocarlo frente a materiales y situaciones con consecuencias concretas en la vida, con problemáticas que exigen una resolución.

En ese sentido las prácticas documentales, como parte de las estrategias de reintegración de los teatros de lo real, tienden a revertir el efecto causado por la cultura del espectáculo y la condición permanente de espectador del hombre contemporáneo. Una condición analizada por Rancière, para quien "la esencia del espectáculo es la exterioridad (separación), es decir desposeimiento de sí". El hombre espectador "mientras más contempla, menos es. (…) Lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido hurtada (...) un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento". (2010, p. 14)

La voluntad de afectar efectivamente (lograda en mayor o menor medida por cada agrupación o realizaciones particulares) entraña entonces el deseo de generar vínculos concretos con situaciones, personas y temas desarrollados, para devolver al espectador aquello "que le ha sido hurtado" y, por tanto, incentivar su capacidad de respuesta, tal como lo deduce Alison Jeffers de la composición del vocablo inglés *response/ability* (responsabilidad = habilidad de respuesta).

Responsabilidad ética y acción social

La primera responsabilidad, por supuesto, correspondería a los propios colectivos, tal como lo sugiere Jorge A. Vargas, director de Teatro Línea de Sombra (TLS): "ser consecuentes con lo que la realidad exige cuando uno quiere apropiarse de ella". Lejos de cualquier postura extractivista, la forma de ser consecuentes suele traducirse en la búsqueda y puesta en marcha de mecanismos para romper los marcos restrictivos del teatro, "la vía de la cultura" como lo formulara Benjamin; mecanismos que van desde hacer asequibles los

resultados de la investigación más allá de la realización escénica, hasta la implicación en el desarrollo de los fenómenos que han colaborado a visibilizar por medio de la escena. O, como en el caso concreto de *Baños Roma* de TLS, donde el tránsito se realiza en un sentido inverso y la pieza escénica es un resultado que da cuenta de la tarea social realizada.

Como hemos citado con Caminitzer, a propósito de las experiencias realizadas en el seno del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), los esfuerzos para modificar las relaciones de poder en los terrenos exteriores al arte deben corresponderse con los esfuerzos de transformación en los procesos de producción y circulación del arte. En el caso de los grupos mexicanos de hoy, la posibilidad de modificar las relaciones al interior de la creación teatral resulta particularmente significativa pues, a diferencia de las experiencias mayoritarias y más distinguidas de casi toda la América Latina, el teatro predominante en México, el que fundó escuelas que lo reproducen y obtuvo reconocimiento y subsidios públicos, fue (y es aún) un teatro de director a la manera europea, lo que implica la jerarquización y la especialización consustanciales al concepto de puesta en escena. La recuperación de manos del "amo del reino" por parte de los grupos que integran nuestro inventario -y cada vez más otros colectivos-, de la capacidad para tomar decisiones artísticas, económicas, técnicas, de repertorio, y, obviamente, la posibilidad de establecer posiciones políticas propias, y el control en las condiciones de producción respecto a las políticas y prácticas oficiales, no son menores y pueden considerarse como la piedra sobre la que han podido desarrollar sus proyectos. La crítica que los fundadores de Lagartijas tiradas al sol hacen al Centro Universitario de Teatro de la UNAM, al que califican en su momento como un contexto formativo "muy conservador y machista, que alentó nuestro espíritu rebelde" (testimonio de Luisa Pardo en la obra *Lázaro*) es contundente al respecto.

Por lo mismo, la recuperación de valores comunitarios, de trabajo en continuidad, de investigación en terrenos específicos y de un interés por reavivar las relaciones con el campo social cuestionando las potencias de la teatralidad y sus diversos formatos, parece obedecer más bien al cultivo de un pensamiento crítico contemporáneo a contrapelo de los discursos y las prácticas mayoritarias de las artes escénicas locales, y a un comprensible afán democratizador marcado también por las caractarísticas de tiempos posteriores a la utopía anárquica de la contracultura y el desencanto finisecular del modelo revolucionario vigente 30 años atrás.

La búsqueda de esquemas más horizontales para la creación en los grupos que incluimos en este trabajo y de algunas otras agrupaciones contemporáneas a ellos, como de muchas otras en el mundo, se traduce en "procesos colaborativos" que actualizan y modifican lo que en los años 70 fue la "creación colectiva". De esta manera, las estrategias creativas y los modos de producción en torno de lo documental no sólo desactivan las jerarquías y las posiciones de poder consustanciales a la puesta en escena al estimular el hecho de que "los distintos campos del quehacer escénico sean vivenciados por todos" (Filisberto Sabino da Costa, seminario diciembre 2018), sino que transforman también las funciones específicas de cada una de las especialidades abriendo un terreno de necesidades formativas para las escuelas de "actuación" y teatro, que, otra vez en el caso mexicano, no han sido atendidas aún, a pesar de la importancia y las repercusiones nacionales e internacionales de este teatro y su pertinencia en el contexto social y político del México reciente.

Sobresalen, en este sentido, las rotaciones características de Lagartijas tiradas al sol, esa "cuadrilla de artistas" donde cada integrante es responsable (performer-autor-director) de creaciones propias que se combinan con realizaciones en grupo, y donde sus diferentes miembros participan en variadas funciones: como productores, asesores, directores, o en diversas combinaciones de roles que desbordan los límites convencionales de la especialización. En el caso de la transformación de funciones y de las necesidades formativas que se adecúen a ellas, sobresalen los procesos investigativos de Teatro Ojo o de Oligor y Microscopía.

En coincidencia con la tradición del teatro de grupo latinoamericano, las piezas escénicas suelen ser la parte más visible de la actividad, la cara artística de agrupaciones que desarrollan tareas formativas, de divulgación del pensamiento y el intercambio con grupos y artistas interesados en formas de la teatralidad ajenas a los discursos dominantes, como hemos descrito en el caso de Teatro Línea de Sombra y su encuentro Transversales…, y que, gracias a la apertura disciplinaria y la comunicación digital, han podido atravesar los marcos de la institución teatral y prolongar los debates específicos con el público interesado más allá del término de las funciones, como sucedía en los años setenta. En algunos casos, las piezas escénicas prolongan o anteceden las discusiones y exposición de materiales que se realizan por medios muy diversos. Ejemplar, en ese

sentido, es el proyecto La Rebeldía, de Lagartijas tiradas al sol, donde *El rumor del incendio* fue antecedido por la creación del blog "El rumor del oleaje", en el cual durante siete meses se compartieron los resultados de la investigación sobre los movimientos armados en México en la segunda mitad del siglo XX y que más tarde darían lugar a la pieza escénica; y completado con *El rumor del momento*, un libro de reflexiones y ensayos que actualizaba la discusión (al tiempo en que se presentaba la realización escénica) sobre el sentido de las luchas y las posibilidades de resistencia frente a un nuevo orden de cosas considerado igualmente opresivo y desesperanzador. El valor social de un teatro que se apoya directamente en las fuentes de la vida entonces va más allá de la calidad estética que los espectáculos alcanzan y se afinca en los vínculos que logra establecer con otras personas, otros campos, con otras formas de expresión del pensamiento y otras estrategias de disidencia y de acción.

Al margen de la cultura teatral hegemónica, para una parte significativa de los creadores que se adentran en estos terrenos la práctica artística resulta indisociable de su participación en determinadas causas y tareas, y, por lo mismo, suelen cruzar las fronteras de lo artístico e involucrarse, en diversos grados, con ciertos activismos, o simplemente realizar algunos entrecruces en los espacios de circulación teatral: al interior de los variados circuitos artísticos o fuera de estos en las esferas de la acción social o la manifestación política. Como sostiene Helena Bastos, la relación entre el gesto artístico, los individuos específicos, el propósito y el contexto, determina el grado de implicación (seminario diciembre 2018).

En el caso de las obras y grupos mexicanos que nos ocupan en el próximo capítulo, el grado de implicación va desde la toma de conciencia propuesta en los documentales ambientalistas de Diego Álvarez Robledo, pasando por las experiencias conviviales de Oligor y Microscopía, los desplazamientos por diversos circuitos culturales de Teatro Ojo, así como las relaciones comunitarias que grupos como Aparte o Murmurante Teatro han procurado incentivar por medio de sus respectivos documentales escénicos, hasta las colaboraciones de TLS con diversas asociaciones civiles y su empeño en la restauración de los Baños Roma en Ciudad Juárez, o la extensión del trabajo escénico de Luisa Pardo al proyecto educativo *Yivi* en la sierra oaxaqueña, o de Sara Pinedo al contexto comunitario

del barrio de San Juan de Abajo en León, Guanajuato, o de La Comuna con diversas comunidades de la Ciudad de México y sus alrededores.

Lejos de un pensamiento ingenuo o egocéntrico que durante muchos años rigió los debates sobre la posible utilidad del arte, y que en el contexto de su concepción autonómica concebiría los poderes del teatro como suficientes (o autosuficientes) para la transformación social, los creadores y colectivos de hoy parten del reconocimiento de la escala menor de los trabajos escénicos y su esfera limitada de recepción e influencia y, si bien se asumen como parte de esa estirpe de artistas que, según José A. Sánchez, defiende "la teatralidad y la representación como medio de acción política, y que vinculan ésta al compromiso ético", (2016, p. 37) procuran para ello una articulación más o menos estrecha de su labor con diferentes movimientos de la sociedad civil.[19]

La incipiente existencia de lo que en los Estados Unidos se denomina *Community Based Documentary Theatre* y que se caracteriza por la presencia en el público de comunidades involucradas concretamente en la realidad presentada y discutida en escena, aparece también como un reflejo del grado de desarrollo e interconexión de las organizaciones civiles que vienen a llenar los huecos y las omisiones de un estado mexicano en retirada permanente durante los últimos 35 años. Por lo que la definición del cineasta argelino Malek Bensmaïl, respecto a las situaciones de urgencia que el cine de no ficción revela, adquiere un más amplio significado: "El documental es una especie de barómetro de la democracia." (Apud Picon-Vallin, op. cit., p. 15) De una democracia participativa, añadiríamos en este caso.

Los ejemplos mexicanos

Si nos hemos ido acercando finalmente a los ejemplos mexicanos es porque, como lo dijimos al inicio de este capítulo, al tiempo que las concepciones y los procedimientos documentales en la escena de hoy muestran una gran similitud en diferentes partes del mundo, los casos y las causas que enarbolan corresponden principalmente a la realidad concreta de cada país, cada localidad, cada entorno. Y porque es justamente en el entrecruce de la acción específica de los grupos y sus realizaciones escénicas con la

[19] Una tendencia no exclusiva de México. Por ejemplo, Lúcia SB Pupo considera esta articulación como característica de una parte importante de los proyectos en el contexto del teatro brasileño, específicamente aquellos realizados en el marco del programa Fomento ao Teatro en Sao Paulo. (2015, p. 127)

realidad referida o re/visitada donde se anuda el conflicto ético que, como hemos ido apuntando, yace en el corazón de estas prácticas artísticas.

Vale la pena entonces, antes de entrar a la revisión de algunos trabajos representativos de las prácticas documentales en la escena mexicana del siglo XXI, describir los vínculos de algunas experiencias muy significativas, realizadas alrededor del trabajo teatral de TLS y de LTS, y que justamente se instalan en los lindes que definen a la creación artística o, incluso, que los desbordan hacia el ámbito de la acción social.

En el caso de Teatro Línea de Sombra, existe un antecedente importante a las creaciones que se analizan en nuestro trabajo: *Amarillo*, una de sus realizaciones escénicas de mayor repercusión. Amén de su renuncia al método convencional de la dramatización que domina uno de los temas más socorridos del teatro mexicano de los últimos 30 años como lo es la migración, *Amarillo* planteó por primera vez sobre la escena la complejidad del fenómeno incluyendo la variante de quienes, provenientes de Centroamérica o el Caribe, y en camino hacia los Estados Unidos, atraviesan el país sufriendo la doble violencia de autoridades corruptas y mafias mexicanas y de las agencias norteamericanas. Amén de su éxito nacional e internacional, la pieza representada en múltiples países a lo largo de 10 años, propició la interacción de TLS con organizaciones civiles y grupos como Las Patronas (grupo de mujeres que desde una comunidad atravesada por la migración centroamericana, Amatlán de los Reyes, Veracruz, organiza la asistencia alimenticia para quienes viajan sobre el ferrocarril conocido como La Bestia), Amnistía Internacional o con proyectos de encuentro de comunidades locales con los albergues para migrantes. (Flores Valencia, en Jiménez, 2018)

La experiencia de *Amarillo* resulta definitiva en el desbordamiento del contexto artístico por parte de TLS y la búsqueda de una inserción directa en la realidad. Así, su siguiente creación, *Baños Roma*, invirtió la ecuación creativa para involucrarse, en primer término, con un proceso de remodelación y reactivación del gimnasio caído en el abandono de un ex campeón mundial de boxeo: los Baños Roma, como una forma de recuperar una parte de la vida pública en una ciudad devastada por la violencia como lo es Ciudad Juárez. La pieza escénica, descrita en el siguiente capítulo y realizada con los residuos materiales del viejo gimnasio, reúne las experiencias personales de los integrantes del grupo durante su estancia en la ciudad fronteriza. La acción de TLS incluyó la recuperación del local para

su uso, más allá de su identidad deportiva original, como un centro de difusión de actividades artísticas.

Por su parte, el Proyecto artístico y educativo Yivi en la Mixteca Alta de Oaxaca es una iniciativa personal de Luisa Pardo en colaboración con el Centro de Formación y Gestión para el Desarrollo Sustentable de la Mixteca A.C., "organización asentada en Asunción Nochixtlán, dedicada a recuperar el saber tradicional como solución a problemas de salud, promover la soberanía alimentaria y el fortalecimiento de saberes productivos; impulsar la conservación, recuperación y aprovechamiento del medio ambiente, así como el reconocimiento, respeto y enseñanza de la lengua y cosmovisión mixtecas." (Blog Proyecto Yivi) La propuesta de Pardo comenzó incentivando el desarrollo de habilidades artísticas en los niños de la comunidad, incluidas las teatrales, como herramientas que podrían colaborar en la resolución de problemáticas locales específicas y como una forma de ampliar los imaginarios de los niños hacia otras formas de vida y de convivencia.

El caso concreto de Lagartijas… cuyo objetivo central ha sido desde los inicios "desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar fronteras", (Carpeta *El rumor del incendio*) es particularmente atractivo pues los tránsitos permanentes entre ambas dimensiones complejiza los términos que definen la responsabilidad y porque el dilema ético no sólo subyace en sus realizaciones sino que, con frecuencia, es el tema mismo de ellas y se retroalimenta con sus acciones fuera del teatro. Así, dos años después de fundado el proyecto Yivi, la obra *Santiago Amoukalli* (2017), una de las primeras entregas del ciclo La democracia en México, parte del problema de unos actores (Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, para seguir con la costumbre de "poner el cuerpo, el nombre y el apellido" por delante) que a pesar de sus buenas intenciones de colaborar por medio del teatro en una campaña de higiene, se descubren atrapados entre una estrategia colonialista encabezada por las compañías canadienses que los financian y la situación de violencia local. (Ward, 2019 p. 95)

En esa misma línea, a inicios de 2020, y en el contexto del Festival Internacional de Teatro Universitario (UNAM), Lagartijas tiradas al sol presentó el díptico *El camino donde nosotros lloramos,* compuesto por *No me cuentes tu vida, yo sé que es muy triste, todos tenemos historias tristes,* proyecto realizado en colaboración con CalArts (EU), y *Alina*,

una creación llevada a cabo con propuestas escénicas de los niños y niñas del proyecto Yivi. La primera, concebida por Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez y realizada con los actores de CalArts, indaga en el tema de la migración de la mixteca oaxaqueña a California y pone el acento, nuevamente, en el dilema ético de actores que representan una obra hecha originalmente por niños de Yanhuitlán. La segunda -que en realidad fue la primera- recupera la experiencia de las niñas y niños de Yanhuitlán de frente a las consecuencias locales de esa misma migración.

Aprovechando la presencia de los integrantes del grupo teatral del proyecto Yivi en la Ciudad de México, durante las dos funciones de *No me cuentes…* los niños y niñas estuvieron entre el público viendo la obra donde se les representaba y donde algunos aparecen en material de video, uno de ellos fue llamado a escena y, al concluir la función, los actores desaparecieron para dejar su lugar durante el aplauso a los integrantes de Yivi. El ejercicio, difícilmente repetible, ponía de manifiesto los complejos entrecruces entre una creación escénica enmarcada en un contexto artístico y una práctica del teatro cuya finalidad se ubica en la consolidación de vínculos comunitarios, así como las posibilidades de intercambio en el encuentro de ambas vocaciones. La experiencia produjo respuestas encontradas en los espectadores y desató un pequeño debate en redes sociales, frente al cual Luisa Pardo realizó una aclaración sobre los términos y los entornos en que se realizaron los dos trabajos (blog worldpress), pero donde no se considera cómo la recepción pudo verse afectada por el cambio en el contexto de enunciación y, por tanto, de las expectativas del público.

Más allá de las opiniones y de los resultados alcanzados, el caso resulta ejemplar respecto a los fluidos intercambios entre la realidad y la escena, entre el trabajo con propósitos artísticos y aquel con otra función social; de cómo su proximidad propicia que las discusiones se trasladen inmediatamente del terreno estético hacia aquel de sus implicaciones prácticas en el plano concreto del mundo que compartimos; y de cómo esas discusiones están sujetas a una tensión y ajuste permanentes entre, al menos, los elementos tomados directamente de la realidad y las herramientas para lidiar con ellos, la representación y las estrategias artísticas para construirla, las intenciones y los medios para llegar a ellas, los contextos de enunciación y recepción, así como las formas de financiamiento, los procesos de legitimación que ponen en juego y las consecuencias

concretas a las que dan lugar. Una ecuación que debe ser revisada no sólo en el proceso de cada creación sino cada vez que uno de estos componentes se modifica.

La misma Luisa Pardo había dejado constancia reciente de las disyuntivas a las que invariablemente se enfrentan las personas y grupos que asumen este tipo de prácticas escénicas y de la importancia determinante de cada una de sus decisiones al respecto, de cómo no basta una posición que los sitúe en el lado "correcto" frente a una problemática dada, y de cómo cada dispositivo escénico, e insisto, cada situación específica donde éste se activa, exige una seria revisión de su núcleo ético. Después de haberlo hecho durante un corto tiempo, Pardo decidió no continuar con las presentaciones de *Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa*, parte también del proyecto La democracia en México, que se presentó bajo la forma de una conferencia performativa y que, según Julie-Ann Ward, contenía los elementos propios de una acusación judicial y un ritual en memoria de la activista Nadia Vera, asesinada junto con otras cuatro personas y quien anticipadamente señaló como responsable al entonces gobernador del estado de Veracruz, Javier Duarte. Ward (2019, p. 93) consigna el momento en que, después de una presentación, la actriz, autora y directora reconoce que por su mente pasó la idea de haber dado "una mala función", con la consiguiente anagnórisis de la amenaza que eso implicaba: que su relación con la realidad de que pretendía dar cuenta, y particularmente con la muerte de Nadia Vera, perdiera peso a favor de su expresión artística.

Capítulo III
Inventario

La reaparición de los procedimientos documentales sobre la escena mexicana se da, como hemos descrito, en el contexto de un cambio de paradigmas artísticos y de modelos de producción, y de una reactivación política estimulada por los efectos de una aguda crisis económica, en el periodo de entre siglos, y de unas instituciones públicas que durante tres décadas profundizaron las desigualdades sociales y que, como en tantos otros países, llevaron al Estado al borde de su desaparición para dejar su lugar a una organización de negocios y distribución restringida de sus beneficios. El paisaje de la generación que irrumpe en la escena en los primeros años 2000 -o como en el caso de Teatro Línea de Sombra, muestra una clara transformación en sus enfoques artísticos-, está marcado por el desencanto de una transición democrática fallida y una escalada de la violencia de proporciones incontrolables que empañó por completo las celebraciones del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución, en el año 2010.

La gravedad de algunas de las múltiples facetas que se revelan dentro de semejante entorno, puestas en relación con la atenta mirada de los practicantes de las artes escénicas para identificar sus efectos en situaciones particulares o reconocer en ellas la peculiaridad de algunas figuras o personalidades, para detectar la pertinencia de establecer nuevos enfoques o revivir discusiones en un determinado momento, han ampliado las territorios visitados hasta ahora por el teatro y han dado lugar a un conjunto de escenificaciones y dispositivos de visibilización que constituyen un auténtico catálogo de personajes y casos significativos de las relaciones sociales. Un catálogo de asuntos y experiencias antaño ajenos a la escena, provenientes de muy diversas ramas de la actividad y el saber humanos, recopilados –como señala la frase de Piscator- no en el arte sino en la vida.

La descripción de algunos trabajos tan representativos como relevantes, agrupados aquí conforme a una taxonomía centrada en los rubros de la esfera individual o social de donde provienen y, por ende, al tipo de documentos y enfoques en los que se sustentan, da cuenta de la variedad temática y la amplitud de perspectivas de las prácticas documentales de la escena mexicana de las dos primeras décadas del siglo XXI.

Las realizaciones escénicas comentadas en este capítulo y reunidas en cuatro categorías, no limitan, obviamente, la existencia de otras manifestaciones o la posibilidad de agruparlas en otros rubros, como aquellos de orden jurídico, sociológico, forense, arquitectónico, de género, etcétera; ni implica, desde luego, que el campo central abordado en cada una de ellas no pueda estar atravesado, dada la característica multidisciplinaria de las escenificaciones y dispositivos documentales, por enfoques provenientes de otras áreas del conocimiento o el quehacer humanos.[20]

Documental histórico

En primer lugar, y en coincidencia con la rica exploración de la historia que constituye -como hemos visto- una zona medular del teatro mexicano, reaparecen las revisiones del pasado, la forma documental con mayores antecedentes en la escena no sólo de México sino del mundo. Creaciones como *Visitas guiadas* de Teatro Ojo, *El rumor del incendio* y *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, de Lagartijas tiradas al sol, *Durango 66* de Teatro Línea de Sombra*, Me apellido Guerra* de Bardo Teatro, prolongan los esfuerzos iniciados por Teatro de Ahora en *Tres días rojos* (sobre la masacre de trabajadores durante la huelga de Río Blanco en 1907) y *Emiliano Zapata*, o *El juicio* y *El martirio de Morelos* de Vicente Leñero, como una deliberada inmersión en el material histórico para plantear, en palabras de Youker, "una alternativa a la forma en que la cultura dominante construye, hace circular y jerarquiza la memoria." (Op. cit., p. 19) Y aun cuando éste no sea tal vez su enfoque principal, otras realizaciones reunidas aquí en rubros diversos, así como otras tantas no mencionadas, se ven complementadas con una contextualización histórica que contribuye a la recuperación de los sucesos y la construcción alternativa de las identidades.

(Re)conocer la historia, mirarla por todos sus ángulos y no sólo desde aquellos que aplanan los hechos y movimientos reduciéndolos a su carácter heroico o esconden bajo el tapete aquello que contradice el relato oficial, es la forma en que estas prácticas buscan

[20] La selección de estas nueve realizaciones obedece a dos criterios básicos, además del temporal: su significativa repercusión dentro y fuera de México, y el haber tenido la oportunidad de presenciarlas. En ese sentido, se favorece desde luego la creación de grupos con trayectorias consolidadas como TLS, LTS y Teatro Ojo y de trabajos producidos y exhibidos principalmente en la Ciudad de México e, incluso, en las Muestras Nacionales de Teatro. No está de más añadir que algunos de estos dispositivos y realizaciones escénicas, como *Visitas guiadas* o *El rumor del incendio*, han provocado en mí las más intensas experiencias como espectador de teatro mexicano en lo que va del siglo XXI y que, incluso aun cuando algunas otras no hayan alcanzado un resultado escénico tan contundente, han despertado un interés mucho mayor que piezas muy bien logradas de otras formas de teatro.

reavivar la memoria y el modo más evidente del uso del archivo como un mediador entre pasado y presente. La importancia de un revisionismo semejante encuentra su equivalente en la capacidad de otras escenificaciones para conducir la mirada hacia zonas o hechos previamente excluidos del relato histórico o la presentación de documentos poco o nada difundidos que modifican el juicio de la historia. En *Derretiré con un cerillo…* -obra en la que no nos adentraremos pero resulta igualmente significativa- incluso, la escena gira en torno de la supuesta existencia de un libro alternativo sobre la trayectoria en el poder, a todo lo largo del siglo XX, del Partido Revolucionario Institucional, y del personaje que sustentaría esa visión: una maestra en conflicto con un sindicato magisterial que ha traicionado a sus agremiados (un tema, por cierto, presente también en el proyecto de Teatro de Ahora). Una manera de poner en evidencia las relaciones de la construcción de la historia con la de la ficción. Y, en un juego característico ya de Lagartijas… (donde la invención genera realidades y se ocupa de dejar las huellas necesarias para develar el engaño), en las presentaciones de la pieza escénica se promovía la venta de un libro armado y editado por el grupo mismo (*La Revolución Institucional*) y que correspondería hipotéticamente al rescate de aquella autora desaparecida.

Las tres realizaciones que abordaremos a continuación, de muy diversa factura y distantes tanto en tiempo como en intenciones, muestran sin embargo un eje de intersección que se ubica en el movimiento estudiantil de 1968, una problemática no resuelta en la historia reciente de México y reabierta con regularidad por razones de justicia histórica. Aunque ninguna de las tres se centra en dicho movimiento ni en el episodio de violencia que lo trocó, las tres comparten las inquietudes de aquel periodo histórico, con lo que, de paso, se relacionan con otros florecimientos descritos en nuestra genealogía, particularmente con la atmósfera circundante y los escenarios sociales frente a los cuales se dio parte importante de la dramaturgia documental de Leñero y la acción artística de los grupos pertenecientes al CLETA.

***El rumor del incendio* (2010)**

La monumentalización del pasado, como lo señala José Sánchez, funciona en algunos casos "para ocultar la violencia contemporánea de los nuevos poderes." (2016, p. 273) El ejercicio presidencial 2006-2012, en México, segundo de la transición democrática ganado

por un partido antaño condenado a la oposición, se inició con un despliegue militar en tareas policiales que desató una cascada de muertes y desapariciones, una violencia que no se había visto desde los tiempos de la Revolución; y coincidió justamente con el centenario de aquella lucha armada y el bicentenario de los inicios de la Guerra de Independencia del país, en 2010. La paradoja de un presidente, el primer abogado después de 18 años en el poder de economistas y administradores, que sepultaba con tanques y helicópteros el estado de derecho, tuvo su correlato en la atropellada y cuestionada organización de las celebraciones históricas.

Es notable que mientras en otros campos artísticos, como el del cine o las artes visuales, se produjeron manifestaciones que ponían en entredicho el discurso y las acciones oficiales, los practicantes del teatro se hayan sumado a ellas con un entusiasmo acrítico y que casi no se hayan producido creaciones a contrapelo del espectacular desfile que fue centro de la conmemoración. Incluso un grupo con una sólida postura crítica como Teatro Línea de Sombra, no pudo resistirse a la tentación de una inmensa vitrina y el acceso a recursos habitualmente inalcanzables para la gente de teatro, con la fallida idea de cuestionar la gran celebración desde dentro.

Una realización escénica que, por el contrario, se planteó "…crear coordenadas para ubicarnos en el México de 2010. […] contar una historia que no esté validando la historia oficial," (Carpeta *El rumor…*) habría de convertirse en el trabajo que consolidó la trayectoria de Lagartijas tiradas al sol y, conforme a los parámetros expuestos hasta aquí, en una pieza emblemática de las primeras décadas del nuevo siglo en la escena nacional. Estrenado en ese mismo año, *El rumor del incendio* llegaría a ser la producción teatral mexicana de mayor proyección internacional en la historia -junto al *Don Giovanni* (1983) de Jesusa Rodríguez-, y cerraría su ciclo de funciones en Sarajevo, después de más de cinco años y de visitar 46 ciudades en 16 países.

A contracorriente de la postura acrítica de una celebración que clausura los episodios pasados y blinda sus relaciones con el presente, la conmemoración permitió a los integrantes de Lagartijas… desarrollar una inquietud ya presente en sus primeras obras y que los acompañará en lo sucesivo: definirse generacionalmente; y anudarla con una intencionalidad política que se afirmará a partir de entonces. La búsqueda de esa sensibilidad particular -según la definición de Ortega y Gasset- y las expectativas que como

grupo de edad los diferencian de quienes les antecedieron, guía las preguntas que condujeron el proyecto La rebeldía cuyas tres fases describimos en el capítulo anterior: "¿Qué luchas se libraron antes de que naciéramos? […] ¿Qué es la rebeldía en el siglo XXI? ¿Cómo se configura la disidencia hoy?" Preguntas atravesadas por la insatisfacción de vivir en un país incapaz "[…] de configurar proyectos políticos portadores de esperanza," (Carpeta) y por el deseo de un futuro alternativo que subyace a la acción de reconstruir los relatos sobre el pasado.

El entrecruce arrojaría la conciencia, paralela al discurso de un pretendido fin de la historia, de que generacionalmente, "[l]a indignación, la resistencia, la protesta, el desvío, la revuelta, la insurrección se nos presentan como cosas del pasado"; y el valor de la materia central del proyecto: la forma en que la generación de sus padres lidió con estas cuestiones y que, como en los casos de otras prácticas documentales de matriz histórica, constituye un capítulo colocado deliberadamente en las sombras de la narrativa oficial. La acción de la guerrilla en el México de los años sesenta y setenta del siglo XX, y la consecuente guerra sucia emprendida por el gobierno como estrategia de contrainsurgencia (misma que abrió la puerta y establece un claro precedente a la violencia extrajudicial y las desapariciones forzadas) habría de tomar cuerpo en una experiencia personal muy concreta, afirmando la liga de la memoria individual con aquella de orden histórico que será otra de las características distintivas en el trabajo de Lagartijas…

Durante los meses previos a la fecha oficial del bicentenario, el blog *El rumor del oleaje* se fue armando con los resultados de la investigación documental: textos descriptivos de acontecimientos, fotografías e imágenes de prensa, extractos y recomendaciones de libros; información que aparecería prácticamente sin reelaboración en el texto que estructura la pieza escénica, *El rumor del incendio,* o proyectada gráficamente en su transcurso. Llaman la atención algunos textos entreverados en el blog y firmados al momento mismo de desarrollo del proyecto, por la comandante Margarita. Textos que dejan entrever la posición de los integrantes del grupo respecto al presente y las intenciones de su trabajo: "[…] generar una mirada contestataria, un contraproyecto".

Una intencionalidad que se reafirma en algunas declaraciones a la prensa y explicita la voluntad de injerencia inmediata en el flujo de la realidad que distingue a las prácticas documentales: "Aspiramos (a) hacer un teatro artístico y activista. […] Creemos en un actor

político, el actor que como ser humano tiene una visión del mundo y una serie de angustias, preguntas y certezas que comparte, que externa. Actuar es ante todo ser atendido. […] Actuar es tomar la palabra. […] Actuar es activar." (Rodríguez, s/f, p. 6)

El espacio escénico presentaba, con elementos básicos, un salón o patio de juegos poblado por algunos objetos sueltos, maquetas, y enmarcado en dos de sus lados por la inevitable pantalla para la exposición de documentos y un cuadro con un paisaje idílico. La atmósfera infantil y lúdica parecería señalar justamente la distancia generacional así como el carácter festivo y la explosión imaginativa propia de las revoluciones culturales manifiestas alrededor de 1968. Algunos recursos escénicos, como la cámara en mano de los actores que proyectaba en un tamaño prácticamente real a un grupo de soldados de juguete, subrayan la doble dimensión de acciones que no aspiran a una representación completa o verosímil sino que mantienen casi siempre la ambigüedad y apuntan hacia las líneas de tensión de los episodios descritos y de la representación misma. Tiempo después, los propios creadores anotarán las intenciones de tal dispositivo escénico:

> A través de las maquetas encontramos convenciones que nos acercan al lenguaje cinematográfico, formas visuales cercanas a lo contemporáneo a la vez ancladas a lo escénico tradicional. Con la maqueta y el video podemos tener presente, representación y cinematografía. Magnificamos las escalas pequeñas proyectándolas en circuitos cerrados y manipulándolas en escena. El actor está presente como manipulador de los escenarios y personajes a escala, poniendo emoción, sentimiento y generando presente, a la vez la maqueta ayuda a emular una realidad, los elementos se complementan y generan una línea dramática dentro de nuestras obras, específicamente en *El rumor del incendio.* (en Larios, 2016)

Trabajo temprano en la trayectoria del grupo, *El rumor del incendio* muestra aún cierta indecisión respecto al lenguaje escénico, en algunos momentos de un dramatismo convencional, y cierto eclecticismo entre formas simbólicas o distanciadas -como marcar con maquillaje los golpes en la detención de Margarita-; con el uso de acciones meramente performativas, máscaras y movimientos coreografiados simples que interactúan con piezas musicales significativas de la época y más tarde serán otra constante estilística de Lagartijas...

A pesar de las libertades de la organización escénica, la estructuración de la obra descansaba sobre un andamiaje textual que abre con una cita del Artículo 39 de la Constitución, sobre la soberanía del pueblo, y que alterna los fragmentos de información llana, expuesta directamente por los actores o a través del dispositivo audiovisual, con momentos narrativos correspondientes a los apuntes autobiográficos de Margarita Urías, una maestra rural de Chihuahua quien formó parte de la organización guerrillera Liga 23 de septiembre, y donde la tendencia a la dramatización, principalmente en lo que refiere a algunos episodios de violencia tanto guerrillera como policial, es todavía evidente.

Como sucederá posteriormente en *Derretiré con un cerillo…* y, particularmente en *Está escrita en sus campos,* una obra de Francisco Barreiro quien acompañaba en escena a los autores-directores Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, la información del pasado funciona para mostrar la violencia como una problemática enraizada que ayuda a comprenderla en su actualidad, pero sus cronologías carecen casi por completo de énfasis que golpeen o sorprendan realmente al espectador (como el episodio que da título a la primera, en el cual un diputado local pronuncia esa frase para volarse después los sesos frente al congreso en protesta por haber sido desplazado de la competencia a la gubernatura de su estado), o una lectura particular que acentúe su interpretación o la someta a debate. La linealidad y crudeza de la información histórica parece justificar el recelo expresado en los años sesenta del siglo pasado por un crítico como Eric Bentley frente a las obras de un teatro documento que en su opinión traducía simplemente los libros de historia en términos escénicos o, cuando se trataba de tiempos recientes, recordaba al espectador "lo que sabemos que hemos vivido".

Sin embargo, el desempeño actoral sobre el escenario marcaba ya una importante diferencia con el grueso de la producción teatral en México, pues se presenta no como finalidad sino como recurso, una especie de actuación deliberadamente esquemática que equivale a las maquetas y juguetes desplegados sobre el espacio escénico. Una forma que Derek Paget considera emblemática de las prácticas documentales y que califica como una actuación en 2D dada su tendencia a "subrayar las personalidades históricas simplificándolas" y su desinterés por "volver al actor psicológicamente verosímil como figura histórica." (en Forsyth y Megson, op. cit., p. 229) Incluso, el material correspondiente a la experiencia de Margarita Urías, en la que toma cuerpo y realidad

tangibles la insurrección armada, así como sus ideales y contradicciones, es presentado por Luisa Pardo mediante un acercamiento que hace énfasis en la recreación de las formas del habla y el característico acento regional de Chihuahua. Una voluntad por transparentar la mediación que se reafirma en el relato de la misma Pardo quien asegura que al inicio del proceso, esos textos se entregaban en tercera persona. (En Ward, 2019, p. 125).

La representación renuncia de antemano a producir la solidez idónea para una narrativa dramática, pero ese desapego frente a las acciones escénicas o los personajes es sustituido por el entusiasmo que los actores muestran en relación a la materia de la obra. La implicación con la realidad referida rebasa el interés por la representación y contagia poco a poco a los espectadores, más allá de la crudeza de los datos, en ese mismo sentido. Y en el caso concreto de Luisa Pardo, la introducción paulatina de la subjetividad va revelando una liga íntima con los avatares y pensamientos de Margarita Urías que estalla, en el momento culminante de la obra, con la revelación de su lazo filial. La mediadora se torna en testigo, y la contundencia de esa irrupción de lo real pone de cabeza el dispositivo completo.

Lo que hasta entonces era información se transforma para el espectador en materia sensible, y aquello que pudo sonar a un retórico reclamo adquiere su incontrovertible calidad como derecho moral; una forma de otorgar cuerpo concreto a lo atroz y ofrecer a la víctima un espacio simbólico para la restitución de su dignidad. La autora-directora-actriz se transforma en lo que, hablando de la ética del testigo, José A. Sánchez denomina "testigos *afectados,* en un doble sentido, pues les afecta el sufrimiento que otros padecieron o padecen tanto como la energía de quienes actúan por la transformación, y afectados también porque la realidad política y social que observan es su propia realidad, una realidad que ha condicionado sus vidas y su trayectoria artística." (2016, p. 302)

El contexto teatral potencia un sentido de la historia, que como plantean las obras de la escritora bielorusa Svetlana Alexeievich, no excluye las emociones; por el contrario, las incorpora como prueba determinate de la experiencia y condición ineludible de la memoria. De ahí, tal vez, que a pesar de ciertas declaraciones a la prensa respecto a los métodos y los violentos procesos internos en que históricamente incurrieron los grupos guerrilleros, (Henríquez, s/f) la crítica hacia ellos no apareciera concretamente sobre el escenario. El énfasis se colocaba en cambio en el descontento social y la insurrección -lo que aconteció alrededor de 1968 "no fue la revolución pero fue una representación de la revolución"-, y

en las transformaciones que esos movimientos propiciaron. Su madre, y en general, la generación de sus padres, declara Luisa Pardo a Ward, contribuyó a la obligada flexibilización del régimen, "al crecimiento democrático de México". (2019, p. 127) Lo que abriría el espacio a las 24 reflexiones agrupadas en el libro *El rumor del momento* bajo las últimas preguntas citadas: "¿Qué es la rebeldía en el siglo XXI? ¿Cómo se configura la disidencia hoy?"

Apenas un par de años después de la creación de *El rumor…*, la fallida transición democrática de México provocó, como en muchos de los países que vivieron bajo el peso del viejo socialismo real, el regreso al poder del partido dominante durante muchos años, un esfuerzo vano de restauración del régimen y una desmoralización de las resistencias. Lo que motivó el siguiente trabajo de Lagartijas…, *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*, primera entrega del ambicioso proyecto La democracia en México. Pero durante el mismo proceso electoral de 2012, se produjo, otra vez en un contexto juvenil universitario, un brote rebelde que tomó la forma del movimiento Yo soy 132. Su pronta disolución dejó "una sensación de derrota" en los miembros de LTS, según se expresa en un filme que es el centro de *El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado* (2018), una instalación performativa realizada por Gabino Rodríguez y Francisco Barreiro para conmemorar los 50 años del movimiento de 1968 y que, de alguna forma, actualiza la posición de los integrantes del grupo respecto al tema de la creación que les valió un reconocimiento nacional e internacional generalizado. El filme se plantea en dos tiempos, en ese año de 2018 y en un hipotético 2048, desde el cual tres personas mayores, muy semejantes físicamente a los actores de *El rumor del incendio* que aparecen en el primer tiempo, y con sus voces, aceptan con resignación e impotencia que nunca pudieron hacer un film planeado 30 años antes y que lo habría cambiado todo. Juego de tiempos, de citas literarias y, ante todo, de representaciones, característico de Lagartijas…, el futuro historiza un presente en el cual aún se debate "cómo lidiar con la herencia del movimiento de 1968 en México y las revueltas estudiantiles que terminaron con la masacre de Tlatelolco."

El rumor del incendio reabrió poderosamente esa discusión y, más allá de la celebración del espíritu de rebeldía del movimiento, actualizó sus términos de frente a un régimen que, independientemente del partido en el poder, estableció desde entonces la represión y los crímenes de Estado como estrategia de control político y más tarde policial.

La pertinencia de esta realización documental, su reconocimiento dentro y fuera de México y la influencia que ejerció sobre otros creadores y colectivos artísticos la convierten sin duda en una obra referencial del teatro mexicano de los primeros 20 años del siglo XXI; así como en el punto de consolidación artística de Lagartijas Tiradas al Sol y, finalmente, de transición en las posiciones de los diversos miembros del grupo que, a raíz de ese desencanto, se perfilan hacia una reivindicación de lo específicamente artístico en el teatro o hacia la acción social directa.

***Durango 66 objetos para actualizar un acontecimiento histórico* o *Duran66o* (2015)**

La trayectoria de Teatro Línea de Sombra, como mencionamos, tiene un punto de inflexión muy significativo a mediados de la primera década del nuevo siglo, mismo que se ve reflejado en el cambio de denominación del Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo por el de Transversales Encuentro Internacional de Escena Contemporánea. Pero la vocación inicial del grupo y la formación de su fundador Jorge A. Vargas, muestran ya una diferencia importante con las corrientes predominantes del teatro mexicano de finales del siglo XX. Sus inicios en la mima corporal de Etienne Decroux y la realización de trabajos apoyados en la autonomía del lenguaje escénico, situaron su creación lejos de los imperativos del drama y la puesta en escena de corte interpretativo; lo cual no excluye una etapa de su teatro que, en la forma del cumplimiento de una asignatura pendiente, visitó diversas manifestaciones de la escritura dramática reciente, principalmente aquellas que experimentan con las posibilidades y condiciones de un realismo actual.

Por otra parte, su militancia en grupos gestados en el modelo de producción independiente de los años setenta y, de manera temprana, en movimientos estudiantiles en su natal Durango, afirmaron una vocación política. En esa etapa, Vargas tuvo referencia de acontecimientos poco o nada conocidos fuera de la ciudad norteña que, en 1966, aparecen como prólogo a la revuelta estudiantil con epicentro en la Ciudad de México que marcó la vida del régimen posrevolucionario.

En coincidencia con el proceso que condujo a la creación de *El rumor del incendio*, el propósito característico de las realizaciones documentales de contribuir al conocimiento de episodios que aumentan y complejizan la lectura de la historia detonó en el contexto de una nueva ola de indignación y protestas provocadas por la desaparición de 43 estudiantes

normalistas de Ayotzinapa, Guerrero. Y llevó a los integrantes de Teatro Línea de Sombra a retomar, a fines de 2014, aquellos sucesos que colaboraban a historizar la violencia reciente, tal y como lo relatan Jorge A. Vargas y Alejandro Flores Valencia:

> Fuimos, pues, con ese telón de fondo a buscar una historia sobre el pasado que nos hablara de nuestro presente, una historia sobre un movimiento estudiantil, y fuimos a buscar a sus líderes y quizás alguna coordenada para saber qué camino seguir o al menos intentar encontrar alguna pista sobre qué hacer con nosotros mismos de frente al actual clima de impunidad, inseguridad y precariedad que asola a la mayoría de los ciudadanos de este país, México. ("Durango66o: Un relámpago en la noche", documento de trabajo, p. 1)

Ambos miembros de TLS hacen una descripción de los sucesos que darán pie a *Durango 66 objetos para actualizar un acontecimiento histórico*, presentada también como *Duran66o*:

> En 1966, 1500 estudiantes tomaron el Cerro de Mercado —un mineral enclavado en la periferia de la ciudad de Durango— para demandar la industrialización del estado y la instalación de una siderúrgica que procesara el metal de ese yacimiento. La movilización fue masiva e inesperada. Los duranguenses se entregaron al movimiento porque el estado estaba sumido en la crisis y el atraso. La sublevación duró 60 días. La participación ciudadana que hubo tras aquel llamado nunca se había visto hasta entonces. Los mítines diarios lo demostraban: se reunían todos los días entre cinco y diez mil duranguenses y hubo ocasiones que se acercaron a las veinte mil almas. Cifras llamativas para una ciudad que apenas rebasaba los cien mil habitantes. Sin embargo, todo se apagó en medio de la desconfianza y la sospecha. Se apagó de golpe ese fulgor. Después de una visita al Palacio Nacional, los líderes dieron por terminado el sitio. (Idem.)

Y dan cuenta de las líneas de interés que tendrían un peso importante en la realización escénica:

> Tres acontecimientos llamaron nuestra atención: primero, unos camiones llenos de tierra roja proveniente de aquel cerro que los estudiantes esparcieron por las calles de la ciudad durante los días iniciales de la revuelta y que al cabo de los días, tiñó la ciudad de rojo; dos, el relato de unas cintas grabadas clandestinamente de los discursos pronunciados en la plaza pública por los estudiantes que algunos atribuyen a los servicios de inteligencia de la Embajada de Estados Unidos; y finalmente, la constatación de que a pesar de que han pasado casi 50 años,

> la herida que quedó de aquel fracaso aún está abierta en la población y se piensa todavía que fueron los jóvenes estudiantes quienes traicionaron la causa por favores políticos. (Ibíd., p. 2)

En el mismo documento de trabajo, el director y quien funge como responsable de investigación lanzan una pregunta que parece coincidir con el desencanto de Lagartijas… y la frustración de quienes han atestiguado y participado en diversos movimientos sociales que no logran modificar las condiciones de vida en México: "¿estamos destinados al fracaso?" El escepticismo, sin embargo, no vence al deseo de futuro que anida en la práctica documental, o a la convicción, sostenida por Peter Weiss en los años sesenta, de que con frecuencia estas manifestaciones artísticas funcionan para revelar la disparidad de fuerzas, la potencia de quienes sacan provecho de una situación o sostienen un orden de cosas.

Tal parece ser la lectura que Paul David Young hace en su crónica de *Durango 66,* apoyándose en las sensaciones que provocaba el enorme estacionamiento en que la obra se presentó, en su versión monumental, como parte del festival LA/LA en California: "Sobrecogedora, de escala inhumana, esta arquitectura subterránea de concreto evocaba los implacables intereses políticos y económicos que, desde lejos, controlaban lo que sucedía en Durango". (2018)

En su versión para teatro cerrado y de formato íntimo, la compañía invitaba a los espectadores a realizar una semi-recreación del duranguense Bar Belmont, donde las personas integrantes del grupo se reunían cotidianamente durante la etapa de pesquisas y trabajo de campo. Una vez más, la representación no pretende en absoluto alcanzar un carácter ficcional cerrado, y el hecho de compartir una cerveza o un mezcal duranguense, de intercambiar algunas frases, potencia más bien el sentido de juego compartido, la característica relación de complicidad con los espectadores que se busca en este tipo de realización. La baja asistencia al foro del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, donde la obra realizó una corta temporada, profundiza sin embargo un clima de desolación que apunta, esta vez a escala humana, hacia un sentido de derrota, y que los mismos actores acentúan con algún comentario irónico:

“Hubiéramos querido que este bar fuera más alegre, pero cuando fuimos al Belmont en Durango esto fue lo que nos encontramos.”

Cabe anotar aquí la peculiaridad del primer formato de la obra, pues si los ejemplos de las prácticas documentales recientes en México remiten, en su ruptura de un eje textual, a la autonomía escénica postulada por Piscator, en la sencillez y economía de sus dispositivos parecerían coincidir más bien con la capacidad de síntesis propuesta y realizada por el Brecht director de escena. Esta segunda característica, como lo hemos escrito, obedece en gran medida a un cambio en los modelos y las condiciones de producción de los años noventa en México, así como a una búsqueda de intimidad con el espectador. Sin embargo, el trabajo de TLS ha oscilado constantemente entre los formatos que favorecen la proximidad y aquellos que tienden hacia lo espectacular. *Durango 66,* en su versión monumental, es una excepción en el panorama de las prácticas documentales de la escena mexicana, aunque, como veremos, tampoco excluye un ejercicio de cercanía.

Pero volvamos a los asuntos que, desde el inicio de la búsqueda, atrajeron la atención de los realizadores y se colocan al centro de su creación. En primer lugar destaca el impacto de un gesto político, la ciudad cubierta por aquel polvo rojo, que invita a ser mirado hoy desde una perspectiva estética. En noviembre de 2013, y en el contexto de la Muestra Nacional de Teatro realizada en la misma ciudad de Durango, TLS convocó, como parte del taller “Los lugares de la memoria”, a un evento comunitario, especie de kermés, donde la gente local podía traer objetos, documentos y dar testimonios relacionados con aquellos hechos. A la manera de las acciones realizadas por el colombiano Mapa Teatro frente a la destrucción de El Cartucho de Bogotá, se trataba aquí de incentivar la memoria como un acto de resistencia. Y como acción simbólica central, que se repetirá después en otras ciudades y ocupa un lugar principal en la versión para exteriores de *Durango 66*, se realizó la volcadura de una tonelada de tierra roja sobre una plaza pública.

El camión de volteo, los montacargas, *bulldozers* y grúas que ocupan el espacio abierto en la versión monumental de la obra, imponen una atmósfera de fuerza y señalan hacia el conflicto que dio pie al levantamiento: la extracción del mineral para la poderosa industria de Nuevo León sin beneficios para las comunidades locales. En plena coincidencia con la temática de algunas de las obras escritas para el Teatro de Ahora, como

Pánuco 137, Mauricio Yen, ex integrante del movimiento e investigador duranguense, declara en una entrevista con Jorge A. Vargas:

> En este momento lo acabo de entender. Lo acabo de entender, porque ya estudiando todos estos años que siguieron, me doy cuenta que el atraso de Durango es real y tuvo orígenes. Como no tener una vía propia de desarrollo. Ocupar la parte del capitalismo donde se es enclave, donde está la riqueza natural pero generando mucha pobreza. Y eso ha sucedido en las zonas petroleras, en las zonas madereras, en las zonas donde nada más se saca la materia prima. Además queda un gran saldo ecológico de desastre. ("Durango66o: Un relámpago en la noche", documento de trabajo, pp. 31-32)

Pero la tierra roja, que también se vierte en cantidades considerables en la versión cerrada de la obra, posee sus propios valores simbólicos. El cerro de Mercado es, desde la fundación de la ciudad, un marcador social, un conector identitario entre diversas generaciones, y la paulatina erosión del yacimiento o su traducción en un montacargas que dibuja círculos sobre la tierra esparcida, aparecen como una materialización del desgaste de la memoria colectiva.

Como parte fundamental de una estrategia contrapuesta al olvido, los 66 objetos recopilados o creados exprofeso ocupan en ambos dispositivos el otro lugar central. Un recurso que TLS ha desarrollado a lo largo de los años y al que ha dado una gran importancia en sus concepciones teóricas y en la mayoría de sus realizaciones escénicas, como sostienen Vargas y Flores Valencia: "Al menos dos tipos de objetos nos interesan: aquellos que en sí mismos condensan una carga conceptual, relatorial o afectiva relevante, a éstos los llamamos Objetos intensamente vivos. Y, por otro lado, aquellos que si bien pueden ser construidos de forma artificial indican símbolos que aportan dimensión cognoscible o interpretativa a la pieza en cuestión." (en Larios, 2018, p. 332)

Después del despliegue de acciones que involucran a la maquinaria industrial en el formato abierto o las exposiciones de documentos y gestos performativos por parte de los actores en aquel contenido en un foro tradicional, y que en ambos casos se combinan con la proyección de imágenes y textos breves, los espectadores eran invitados a realizar una visita ad libitum por el espacio donde se presentaban los objetos, guarecidos por un embalaje de filiación kantoriana. Una consola de bulbos, una colección de acetatos con música local de la época, fotografías, cafeteras, una grabadora de carrete, etcétera. Los

performers transitaban entonces en su función hacia aquella de guías, una especie de "*fractured storytelling*" como interpreta Paul David Young.

Con los elementos materiales, tierra y objetos como referencias, la versión que acontece en el pretendido Bar Belmont se estructura, como en muchas otras experiencias documentales, alrededor del comentario sobre el desarrollo de las pesquizas del grupo y sus peripecias. En este caso, particularmente alrededor de la búsqueda infructuosa de las supuestas cintas (de ahí la presencia de una grabadora de carrete entre los 66 objetos) donde se conservarían los discursos pronunciados por los líderes del movimiento en los mítines. Con la narración personal o grupal como eje, el montaje de las acciones escénicas pone de manifiesto la postura de cada uno de los integrantes respecto a los sucesos históricos, su subjetividad: la irónica nostalgia de Alicia Laguna que se presenta en una evidente sobreposición de imágenes como protagonista del movimiento; el intento de Zuadd Atala de analizar las imágenes de la vida política de aquel tiempo con las herramientas propias de la interpretación artística, a la manera de Rabih Mroué; la reapropiación de piezas musicales; el gesto del baile norteño (el repertorio) con el que Emir Meza asume su identidad regiomontana, uno de los polos del conflicto económico.

Como en el caso de *El rumor del incendio*, la naturaleza de la escena permite recuperar una dimensión fundamental e imposible de retener en los documentos, la misma a la que se refiere en la entrevista citada Mauricio Yen: "Ciertamente la historia está hecha de sentimiento, está hecha de emociones y es un arma poderosísima. No por nada, Lucien Febvre, uno de los pilares de los annales franceses, llamó (su libro) *Combates por la historia*. Combates por la historia no es otra cosa más que eso, el rescate de los sentimientos, de las pasiones, de los arrebatos incluso, que se dan en un movimiento social." (Durango66o: Un relámpago en la noche", documento de trabajo, pp. 14-15)

Finalmente, el tercer punto de interés del grupo al entrar en contacto con los documentos y testimonios, las dudas persistentes respecto al final de aquella sublevación, se refleja en la complejidad resultante de las exposiciones, mucho más allá de una mera corrección política que planteara el enfrentamiento entre uno de los rostros de un régimen opresor y un impulso político bienintencionado. El contexto internacional de un mundo bipolar, así como las tensiones nacionales y las inquietudes locales quedan expuestas sobre la escena tanto como en la declaración del ex líder estudiantil, Jorge Contreras:

> la influencia cubana en el movimiento, los acuerdos obligados con comerciantes y empresarios para que apoyaran el movimiento, las diferencias con los estudiantes del Tecnológico, la proposición de la Embajada Checa de asesorar el proyecto de una siderúrgica, la réplica virulenta de la Embajada Norteamericana, la inexperiencia de los jóvenes, la respuesta inesperada de casi toda la ciudadanía a su convocatoria… (Ibíd., 3)

Como en otros ejemplos del documental histórico, la reflexión sobre el modo en que se construye la historia queda implícito en la manera de presentar el collage de imágenes, acciones, objetos y comentarios, donde, sin embargo, se mantiene el enigma respecto al final de aquel movimiento, su posible cooptación que hizo que en el último mitin se expresaran agradecimientos al entonces presidente Díaz Ordaz, o incluso su manipulación desde el gobierno priista local como parte de una estrategia para asegurar intereses económicos relacionados con la explotación maderera de los bosques circundantes. A diferencia de otras obras de TLS, como *Amarillo*, donde la posición del grupo se sitúa sin ambages del lado de los desfavorecidos, *Durango 66* revela una mirada distanciada y un reconocimiento de la complejidad de aquella situación histórica, sin menoscabo de la solidaridad con aquellos "cuerpos que hoy todavía son memoria… (con) las personas que nos contaron sus recuerdos." (En Larios, op. cit., p. 333)

Espacio que reaviva el debate y actualiza el peso de un acontecimiento histórico, que sopesa sus consecuencias en la dinámica de la vida actual, la escena se instaura como mecanismo necesario para la recuperación de la memoria colectiva y de reparación ante la inoperancia de las instituciones públicas, tal como queda manifiesto en otro momento de la entrevista filmada que Jorge A. Vargas realiza con Mauricio Yen:

> MAURICIO: Aquí, en Durango, no se estila mucho el debate. A mí me encantaría que se organizara un debate. Un debate en el que pudiésemos, yo me incluyo, participar con respeto y frente a la gente. Porque de esa manera vamos a aclarar muchos puntos. Y de esa manera también, también es la posibilidad de que, aquellos que hoy se han escudado tras el poder para seguir lucrando y engañando, puedan ser desenmascarados. Creo yo, que la universidad debe cumplir ese papel. Yo en lo personal, como investigador de la historia, siento ese gran compromiso y estoy en esa tarea, no solamente de recuperar la historia, si no de ver qué saldos nos ha dejado la historia.
>
> JORGE: ¿Por qué no haces un llamado?

MAURICIO: Lo que estamos viviendo es un momento de atraso ancestral que ya dura siglos. Yo hago un llamado al debate.

JORGE: A la cámara.

MAURICIO: La cámara de diputados es una caja sin resonancia.

JORGE: No, a esta cámara. La otra no tiene remedio.

(Durango66o: Un relámpago en la noche", documento de trabajo, p. 13 y 14)

***S.R.E. Visitas guiadas* (2007)**

Aun cuando anterior en el tiempo, hemos dejado la pieza de Teatro Ojo al final de este apartado pues, como sucede con otras de las creaciones del grupo dirigido por Héctor Bourges, *S.R.E. Visitas guiadas* desborda los espacios y los marcos convencionales de la representación teatral, incluidas aquellas relacionadas con los documentos. A diferencia del resto de las prácticas que consideramos en este trabajo y en los extremos de los parámetros con que los encuadramos, los trabajos de Teatro Ojo son eventos performativos, formas de detonar acontecimientos y crear experiencias espaciales cercanas a los llamados *reality-based theatre* o *site specific performance*; y sin embargo, pueden tener cabida en ellos pues son maneras de extender el marco de la teatralidad hacia fenómenos y situaciones no generadas en el arte sino en la vida, dispositivos de visibilización que actualizan el concepto para el Cine-Ojo de Dziga Vertov, "la explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre", (apud, Mendoza, op. cit., p. 36) y donde los documentos funcionan como un detonador fundamental de la experiencia o, ya lo hemos anotado, como producto de la misma.

Así lo describe Helena Chávez MacGregor, "Teatro Ojo es el teatro sin teatro, donde el escenario es el propio mundo. Aquí no se pretende teatralizar la realidad sino intervenir cada pliegue y cada capa, dislocar el tiempo y permitir que el pasado derrame sus efectos. Proyecto que sabe que la historia es nuestro campo de acción, y que el arte es el dispositivo que permite remover el espacio y el tiempo y producir afectos que generen otras escenas." (web Teatroojo) E incluso, cuando el grupo se instala en el teatro, como espacio arquitectónico, desplaza el teatro como representación y lo utiliza como lugar de exhibición (*Lo que viene*) o como teatro de operaciones (*Mapa de electores, Deus ex machina*), ampliando sus posibilidades y sus funciones.

En correspondencia con la crisis política de 2006, durante la cual los seguidores del candidato presidencial derrotado ocuparon la avenida emblemática de la capital de la República provocando una ruptura del espacio público, Teatro Ojo intervino el abandonado edificio que durante 20 años ocupó la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) en la igualmente emblemática Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco. Entre diciembre de ese año y octubre de 2007, en que el espacio fue reabierto como centro de difusión cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y memorial del 68, el edificio que pretendía representar la cultura moderna del país aparecía como una ruina más junto a aquellas de las culturas indígena y colonial. Y el colectivo artístico organizó unas visitas guiadas para cuatro invitados por noche, por los salones, oficinas, auditorios, terrazas, sótanos y azoteas del inmueble.

En ese sentido, *S.R.E. Visitas guiadas* podría ser clasificado también o enfocado como un documental arquitectónico o espacial, pues la construcción misma es la fuente central del trabajo, pero su valor como marcador generacional y la sobreposición de capas históricas sobre las que se yergue hicieron que los recorridos se convirtieran en un rico entrecruce de memorias personales y colectivas, de historia, arquitectura y política. A los vestigios de una importante cultura ancestral, en Tlatelolco se suman la actividad de los templos instaurados por el poder colonial, su imagen representativa de la utopía del urbanismo racional del siglo XX, las dolorosas memorias del movimiento estudiantil y la brutalidad del 2 de octubre de 1968, así como del terremoto de 1985 que dejó un daño permanente en el edificio; un símbolo azaroso del colapso del proyecto moderno (la tercera cultura) del país.

Ocho anfitriones recibían en el vestíbulo del edificio a los cuatro visitantes que habían hecho la cita para la visita guiada. Los recuerdos propios de un edificio donde durante un periodo importante se concentraron todas las acciones y trámites necesarios para cualquier relación o visita fuera del país, se mezclan con aquellos de acontecimientos públicos: en uno de los espacios más impactantes del recorrido, el gigantesco salón Benito Juárez, por ejemplo, el entonces presidente Vicente Fox eligió apenas un par de años antes, al empresario chino Zenhli Ye Gon como representante de todas las personas que adquirían los derechos y obligaciones establecidas por las leyes del país y que, en el mismo periodo

de realización de la pieza, sería acusado de un delito millonario que involucraba al nuevo partido en el poder.

Como un homenaje que abría el juego en ese entorno de memorias personales y colectivas, el primer anfitrión, que entregaba un mapa, guantes, cubrebocas para el polvo y asignaba guías específicos a los visitantes, era Carlos Azar, hijo del director de escena y maestro de Héctor Bourges, Héctor Azar; para, acto seguido, reunir a todos los participantes en el frente del edificio y leer ahí un texto-discurso donde se exaltan los valores de la obra de Pedro Ramírez Vázquez -el principal arquitecto institucional de la segunda mitad del siglo XX y presidente del Comité organizador de los Juegos Olímpicos de 1968- y Rafael Mijares. Un escrutinio a la forma en que se establece la narrativa histórica y las ligas entre el pasado artístico y el político; escrutinio que se realiza, sobra decir, de manera irónica al pronunciarse frente a un edificio en estado de abandono.

La dinámica relacional de espectadores/partícipes y materiales hallados *in situ*, que en este caso equivale al montaje escénico de los documentos, quedaba así puesta en marcha. Como observa Rubén Ortiz, "[…] más que una intromisión del dispositivo representacional sobre el espacio, (hay) un juego directo con sus posibilidades, un estudio detallado de las fuerzas que lo componen, para desviarlas o hacer visible lo que esconden". (2015, p. 83) A lo largo del recorrido, que incluía grandes salones de conferencias con sus cabinas de traducción simultánea, lo mismo que sótanos y salas de máquinas y hasta la oficina del secretario y el helipuerto, los discretos guías señalaban al visitante algunos detalles, le ofrecían documentos a observar, dirigían su mirada a puntos específicos o procuraban atmósferas en las que el invitado tuviera tiempo de experimentar la soledad, poner en orden sus pensamientos o simplemente entregarse al acontecimiento: como esa tarde en que, en medio de un feroz aguacero y mientras la guía preparaba un Bloody Mary, una mujer recorría encorvada bajo su sombrilla la enorme plaza vacía y se escuchaban las notas de un piano que tocaba en el gran salón.

En el desplazamiento del dispositivo representacional por aquel que enfatiza una nueva mirada, el desempeño de los integrantes de Teatro Ojo marca una amplia diferencia con las formas de actuación no sólida (o en 2D, como la califica Derek Piaget) de Lagartijas… o con la cualidad expositiva de los "auctores" de Teatro Línea de Sombra, pues estos funcionan aquí como acompañantes, propiciadores de la experiencia y

encargados de ejecutar algunas acciones reveladoras, dejando así el rol definitivo al invitado.

La amplia variedad de documentos y objetos documentales, vestigios y deshechos "descubiertos" por los artistas durante el proceso de investigación: astas para banderas, un video porno, una carta de amor, una lujosa vajilla despostillada, un casette con el testimonio de un contrarevolucionario nicaragüense, revistas de sociedad donde aparecen los ricos herederos de los políticos priistas, tarjetas que dan cuenta de una reunión sobre el tráfico de opio, el video con las declaraciones del expresidente Díaz Ordaz respecto a los acontecimientos del 2 de octubre, pasaportes y visas abandonados en una bodega, eran propuestos al o "redescubiertos" por el visitante a la manera de una ruta arqueológica que le permitiera reconstruir imaginariamente los múltiples niveles de la vida del edificio, su relación con el entorno y la actividad política de México. Un "fervor de archivo", tal como lo califica Rodrigo Parrini,[21] que convierte al edificio en un extraordinario microcosmos donde se visibilizan y se (re)conocen tanto la historia de la ciudad como la del país, y las coyunturas específicas que rodearon o produjeron esos documentos; en un *lieu d'histoire* y un *milieu de mémoire*, según la distinción ya clásica de Pierre Nora.

Sobresalen en el laberíntico entramado de este recorrido las acciones que permiten repensar el relato del pasado tal y como ha sido inscrito por la institución, la manera de desmitificar figuras heroicas y monumentos, como el borrego que pacía tranquilamente bajo la escultórica cabeza de Juárez que antecede la escalera al salón que lleva su nombre; de "intervenir en la memoria para desestabilizar la historia", (Chávez MacGregor, 12) como la participante del movimiento de 1968 que entonaba desde el piso 19 del edificio, donde pudo haberse apostado algún francotirador durante el ataque del 2 de octubre, una declamación patriótica; y, particularmente, la distancia irónica con la que se remite a aquellos acontecimientos traumáticos, como el ya mencionado Bloody Mary o la vista por un telescopio colocado en la oficina principal del recinto y que enfocaba el rótulo de una "Carnicería y Tocinería"; distancia tras la cual se expresa la crítica de Teatro Ojo a quienes destacaron el lado sangriento de aquel movimiento como botín político y la idea de recuperar, en posterior coincidencia con *El rumor del incendio* y *Durango 66*, sus

[21] Parrini señala que ese "fervor de archivo" es tan radical que hace que "la experiencia pase a formar parte del mismo archivo y de la pieza sólo quede el registro una vez que el espacio es intervenido." (2019, p. 19)

componentes festivos. Pero ante todo, sobresalen las situaciones creadas por el colectivo que producen en el invitado un fuerte impacto sensorial, la percepción de soledad, de abandono, de destrucción e impermanencia, de los ecos de la vida social y las vivencias privadas como últimos habitantes del inmueble.

Por esta vía, que recupera los procedimientos, pero sobre todo, los efectos, del arte escénico, los miembros de Teatro Ojo anudan la revisión de los acontecimientos históricos con las formas en que estos perviven en la vida del México contemporáneo; la forma en que en el espacio específico de la Plaza de las Tres Culturas cristaliza la memoria de una sociedad con la puesta en evidencia de lo que ese entorno representa para aquellos que la integran. Como lo resume Helena Chávez MacGregor, "En la apropiación de este teatro sin teatro, la escena marca la apertura espacial y temporal de una aparición. Lo que la deslocalización teatral parece marcar en el trabajo de Teatro Ojo es que una vez arrasada el ágora, la escena puede ser el lugar de lo político y ésta se instala en la calle, la ruina, la cancha de fútbol o los pasajes de la ciudad." (2015, p. 12)

Documental biográfico-testimonial e íntimo

Una forma documental con amplios referentes en medios tales como la literatura y el periodismo, la pintura (retrato), la fotografía y el cine, es sin duda aquella que parte del (re)conocimiento de una figura pública, o el descubrimiento de personas de gran singularidad o poseedoras de experiencias dignas de dar a conocer, o bien que resultan emblemáticas de alguna actividad pública o causa social. Es decir, piezas de investigación y obras artísticas que ponen en juego el valor de la experiencia individual en relación con la vida colectiva. Un tipo de documental cuyos antecedentes en la escena se reducen prácticamente al accionar de figuras históricas, en coincidencia o en contraposición crítica a la tendencia hagiográfica que caracterizó a la biografía durante un largo periodo.

El pregonado fin de los grandes relatos implicó sin embargo un cambio de enfoques apoyado en algunas de las conquistas de la modernidad vanguardista, como la incorporación cruda de las experiencias y acontecimientos de la propia vida a la literatura. Un giro del interés que se acentúa dada la inmensa influencia de los media desde finales del siglo XX y la radical redefinición de lo público y lo privado a la que conlleva. Así, los géneros biográficos o autobiográficos, que Hermione Lee compara afortunadamente con lo

que sucede entre las bambalinas de un teatro, redirigieron las miradas de la vida y obra de las grandes personalidades o de aquellas envueltas en los grandes acontecimientos históricos, a la presentación de personajes anteriormente considerados como no dignos de la exposición artística, o al conocimiento desde nuevos ángulos de figuras olvidadas; así como a las vicisitudes de la gente común que también aparecen ante creadores y público como "más fuertes que el arte".

A diferencia del documental histórico, en estos casos, centrados tanto en los datos de vida como en las vivencias personales, la memoria se sostiene sobre una relación inestable entre la evidencia y la manera en que los sujetos de las obras reconstruyen, seleccionan o censuran sus propios recuerdos. Y su mayor o menor involucramiento en el dispositivo de exposición radicaliza las tensiones entre ambos componentes. Mientras que el documental biográfico se realiza comúnmente en ausencia de la persona referida, aquel de índole testimonial reduce aún más o pretende eliminar las mediaciones de su irrupción sobre la escena.

Cuando esta presencia se radicaliza, y la realización se centra en el accionar y la confrontación directa con aquellas personas cuyas vidas constituyen el foco de interés, desde nuestro punto de vista, como lo hemos anotado ya, el peso de lo real adquiere una calidad tangible, una contundencia tal que desplaza el valor de cualquier otro documento. Excepto cuando lidiamos con lo propiamente autobiográfico, porque entonces el relato de vida pertenece a alguien que es, al mismo tiempo, el sujeto y el responsable último de la narración. Un doble yo que hace referencia casi obligada a personas relacionadas originalmente con la creación artística, y, por lo mismo, en cuya presencia la confianza en lo real se debilita y la documentación adquiere una renovada importancia.

Lejos del protagonismo egocéntrico que enturbia los acercamientos de actores y creadores más atentos al impacto de su incorporación a una tendencia artística que a la realidad que pretenderían resaltar, este tipo de documental tiende a revelar lo que Antonio Prieto ha denominado *unsettle memories,* "memorias inquietas: (…) relatos del universo personal del creador que descolocan o sacan al espectador de su quietud, y a la vez *inquietan* o sacuden la amnesia institucional que se encarga de ocultar ciertos hechos que no caben en el guion de la historia oficial o de invisibilizar sujetos sociales inconvenientes al poder dominante…" (2016, p. 209)

Dentro de nuestro inventario, la descripción de hechos, motivos, formas de vida de un ex campeón mundial de boxeo funciona, en *Baños Roma* de Teatro Línea de Sombra*,* como guía para conectar esos indicios con el contexto más amplio de una ciudad devastada, Ciudad Juárez; de la misma manera en que la singular experiencia de un narcomenudista y rapero, en *Está escrito en sus campos,* y de la propia biografía de la autora-actriz en *Se rompen las olas* -ambas producciones de Lagartijas tiradas al sol y de las cuales tampoco nos ocuparemos pero vale la pena registrar-, remiten respectivamente a una problemática social urgente como lo es el narcotráfico, y a acontecimientos que marcaron la vida del país tras el sismo de 1985. Es decir, formas en que la memoria personal hace aparecer las resonancias colectivas.

Por su parte, *Montserrat*, una creación de Gabino Rodríguez, se incluye aquí como ejemplar en su calidad autobiográfica y, especialmente, porque plantea, más allá de los hechos en que se sustenta la narración, un profundo cuestionamiento a la naturaleza misma de lo documental y las nociones de autenticidad que se le suelen otorgar sin cuestionamientos.

Finalmente, en el uso de archivos y memorias personales, los enfoques biográficos se distinguen de los históricos por su incorporación de aquello que sucede no sólo en la esfera privada sino en la intimidad de las mujeres y los hombres que convocan a escena; es decir, que acceden a aquellos pliegues donde se acumulan no los datos, sino los ecos de la experiencia, y donde ésta se matiza con y moldea a su vez una sensibilidad particular. El documental íntimo se referiría entonces a aquel donde las historias de vida se rescatan como repositorios de afectos, de subjetividades, tal y como sucede en *La máquina de la soledad* de Oligor y Microscopía. La intimidad aparece aquí como variante del marcador histórico, algo que comunica y conecta afectivamente a diversas generaciones.

***Baños Roma* (2013)**

¡Qué mejor título para un relato biográfico que la declaración del ex campeón mundial de boxeo, José Ángel "Mantequilla" Nápoles, publicada al frente de una entrevista en un diario de circulación nacional: "Yo ya no existo"! La puesta en relación de esta impactante sentencia con el cuento de Julio Cortázar, "La noche de Mantequilla", a partir de la pelea que precipitó la caída del peleador cubano-mexicano, determinó el interés de Jorge A.

Vargas y Teatro Línea de Sombra por investigar en los derroteros de un pugilista -al que pensaban ya muerto- y la realización de un proyecto ejemplar en los términos descritos hasta aquí en que este tipo de creaciones teatrales se distingue de aquellas dramáticas características de la tradición de la puesta en escena.

Ejemplar tanto en la conceptualización y el uso de los recursos y elementos que conforman la realización artística, como en las relaciones y responsabilidades que el grupo asume frente a las personas y las situaciones que ayuda a poner sobre la palestra. Ejemplar incluso, desde la perspectiva que hemos trazado, en el entrecruce de las dos acepciones de la palabra palestra, como antiguo espacio de combate y lugar de exposición y controversia.

El asombro frente a las condiciones de vida actual de una figura deportiva no sólo reconocida sino muy apreciada en México, se complejizaría frente a la constatación directa que los integrantes del grupo teatral harían del deterioro urbano y la descomposición de las relaciones sociales en una de las más importantes ciudades fronterizas con los Estados Unidos, como lo es Ciudad Juárez. Naturalmente, los "vestigios de una leyenda" del boxeo quedaron así asociados a aquellos del esplendor de un importante Paso del Norte, y a los del espacio que durante el periodo de decadencia fungió como refugio del "Campeón" y su memoria, el gimnasio y centro cultural Baños Roma. El dramatismo de la historia social toma cuerpo en la experiencia vital de "Mantequilla" Nápoles y deja sus huellas en el espacio arquitectónico.

De aquí la triple vertiente del proyecto que a decir de Jorge A. Vargas, implicaba la realización de "la pieza escénica; la remodelación del gimnasio y su reincorporación como actividad deportiva", y la propuesta de dar al resto del edificio la función de un espacio cultural "donde tenemos un programa, apenas pensado, de artistas que puedan hacer residencia en ese sitio y trabajar con jóvenes artistas en Juárez." (Entrevista, archivo TLS)

Como hemos relatado ya, la remodelación del gimnasio precedió a la pieza escénica y, evidentemente, a la reactivación del espacio; pero durante esta etapa el proceso de documentación adquiere una importancia axial: una colección de credenciales de viejos asiduos al gimnasio y parte del equipo deportivo desechado entran a formar parte de los "objetos intensamente vivos" que interesan a TLS para sus procesos escénicos, al tiempo que se generan nuevos documentos como las fotografías del proceso de restauración

tomadas por un niño de seis años y que, curadas por uno de los autores de la pieza, Eduardo Bernal, conforman la primera exposición realizada en el nuevo centro cultural.

Paralelamente, los integrantes de TLS registrarían a la manera de una bitácora de investigación, los avatares de su estancia en Ciudad Juárez, aquello que atrapó sus miradas y despiertó su interés, los datos y detalles de las personas con las que entraron en contacto y los acontecimientos en que se vieron involucrados. Diarios de campo que consignan tanto los hallazgos alrededor del objeto de estudio como sus efectos íntimos en quien lo observa; es decir, una forma de documentar el proceso de implicación.

El punto de partida entonces no es el de un grupo de antropólogos o científicos sociales que visita el terreno de los hechos, sino el de un grupo de artistas que, como sostiene Picon-Vallin, "se implica en las cavernas de la memoria, 'asume su yo', al tiempo que vuelve a trazar el desarrollo preciso de los acontecimientos. Que hace resurgir las voces, los rostros, las palabras perdidas…" (En Magris y Picon, op. cit., p. 401) Juntos reavivan la idea de que un auténtico mirar implica ver por todas las caras, rodear un fenómeno, una persona, un acontecimiento; en este caso, la vida de una ciudad.

La estructura escénica de *Baños Roma*, ejemplar -repetimos- en términos de una organización de materiales que no se traduce en términos dramáticos sino de un collage escénico, entretejía entonces ese registro de subjetividades con la información relativa tanto al personaje central y su actividad profesional, como a la historia de la ciudad y la violencia que la azota. Así lo explicita en su crítica Luis Alcocer Guerrero:

> A partir de esta experiencia, Alicia Laguna, Zuadd Atala, Alejandra Antígona (González), Jorge León y Malcom Vargas se formulan incesantemente preguntas: ¿qué significa vivir en el norte de México? ¿Cómo se vive la condición de mujer en Ciudad Juárez? ¿Cómo se relaciona la desintegración de un cuerpo social con la del individuo? Y sobre todo, ¿de qué manera están ellos personalmente implicados en esta trama? ¿Cómo los toca esta historia? Estas preguntas los impulsan a presentar a nuestros ojos un relato sobre una ciudad de casas deshabitadas y perros abandonados, una cartografía del esplendor y la decadencia de Ciudad Juárez, una coreografía en la que la violencia enlaza muerte y deseo, registros videográficos
> de *Mantequilla* Nápoles en los Baños Roma. (s/f)

Sobre el espacio escénico, que como en otras obras de TLS funciona como recreación documental y lugar de la memoria, el característico dispositivo de mesas y computadoras se complementa con los objetos provenientes del viejo gimnasio. Las pantallas amplían las posibilidades de la exposición, como en la narración que Malcom Vargas hace de su encuentro, recién llegado a la ciudad, con una policía cuyos abusos son ya un hecho normalizado. "A través del uso de la cámara de video sobre los acontecimientos de la escena, se proporciona una mirada poliédrica por medio del enfoque desde diversas perspectivas sobre un mismo hecho, la focalización de los detalles de un rostro o un cuerpo o la visión amplia del conjunto", como lo describe Paloma López Medina. (2016, p. 142)

Por su parte, los objetos extraídos del gimnasio, y marcados por una pátina temporal, añaden a su calidad de evidencia la base relacional para las acciones performativas de los actores; una relación directa como en la rutina de entrenamiento de Jorge León, quien hace patente su experiencia en la disciplina deportiva (y que en una versión posterior será sustituido por Gilberto Barraza, cuya experiencia como bailarín profesional en los antiguos cabarets de la ciudad también es traída a escena), mientras ofrece información sobre el daño neuronal que ésta puede causar; o de tipo indirecto, como en la escena en que Antígona González (y en la segunda versión Vianey Salinas) trata de colgar unos pesados costales en sus respectivos ganchos, mientras dos actores beben indiferentes, como alusión a una complicidad típicamente machista, sus cervezas extraídas de los mismos sacos. Los objetos, señala López Medina, como "indicios de sentido". (Ibíd., p. 140)

La historia reciente de la ciudad fronteriza como epicentro de la violencia feminicida en México es evocada también por medio de un baile (una brillante reminiscencia de la etapa física de TLS) donde el cuerpo de Antígona González, cuyas extremidades envuelve un vendaje rojo, parece desarticularse; o en el mapa de la ciudad que, sobre la arena regada en el piso, van trazando los tacones de los zapatos de baile de Zuaad Atala.

Estas acciones se combinan con la música en vivo y el perturbador canto armónico de Jesús Cuevas, y se intersectan con las referencias, impresiones y puntos de vista personales: la relación de solidaridad femenina que la misma Atala establece con la esposa del "Campeón"; el impacto que el encuentro de un perro muerto tiene en Alicia Laguna, y

cómo éste se revela como un signo del abandono y la descomposición de la ciudad; la descripción de unas fotonovelas protagonizadas en sus momentos de gloria por "Mantequilla" y en las cuales participó la madre de Jorge.

Alrededor de la descripción del proceso de investigación como estructura narrativa básica y garantía de cierto nivel de *suspense*, la función de los actores-creadores se asienta en una acción performativa que subraya su condición testimonial. Un equivalente de la entrevista biográfica, particularmente necesario frente al significativo silencio del personaje central y que actualiza la idea que de ese recurso tenían ya, a decir de Kristina Matvienko, algunos pioneros soviéticos como Tretiakov:

> un método de calado profundo, que permite penetrar hasta ahí donde es imposible hacerlo en un artículo (que no ofrece sino el esquema de los acontecimientos), desde la estadística (el hombre se ahoga entre las cifras), en un ensayo periodístico (que acumula la aritmética pero donde el hombre pasa de largo). Sólo en la bio-*interview*, a través de los detalles, los testimonios indirectos, los lapsus, las revelaciones involuntarias, puede uno reconstruir la personalidad de un hombre, en el contexto de los tiempos y la época que le tocó vivir. (en Magris y Picon-Vallin, op. cit., pp. 138-139)

La sustitución funciona como mecanismo para evocar tanto la vida y los derroteros del pugilista como de la ciudad misma y se apoya en lo que, a partir de la colección de credenciales rescatadas del gimnasio y proyectadas en escena, Rodrigo Parrini, Daniel González Marín y Alfadir Luna denominan un archivo de "inquietudes y sombras. […] Pensamos un archivo de sombras como el registro de siluetas y sujetos cuyos destinos desconocemos, pero también de los materiales y las estrategias para activar una presencia." (Op. cit., p. 8)

Los mismos investigadores ahondan en la complejidad temporal que el archivo adquiere al ser traído a escena y la imposibilidad de asir esas presencias. "Cuando 'Mantequilla' Nápoles dice que él ya no existe, anuncia una disyunción radical de sus tiempos: el presente sombrío frente a un pasado de gloria. […] esa inexistencia actual resguarda lo que alguna vez existió, como si dijera 'yo fui, ahora no soy'. En esa medida, su archivo personal corresponde con su pasado biográfico y el recuerdo constituye la única

relación consigo mismo, en un radical borramiento del presente." (Ibíd., p. 12) El gesto final de *Baños Roma* así lo corrobora. Apoyado en un arte cuya presencia está permanentemente amenazada, como lo es el grafiti, Malcom Vargas traza sobre un muro al fondo del escenario la silueta del boxeador, los contornos de su vigente leyenda.

***Montserrat* (2012)**

En una carpeta promocional de *El rumor del incendio*, Lagartijas tiradas al sol -como hemos citado- explicita así su concepción artística: "Desde 2003 comenzamos a desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar fronteras". (Carpeta *El rumor*…) Por lo que el paso por la autobiografía aparece como algo natural en la trayectoria del grupo.

Con ese viso de historia personal presente desde sus primeras creaciones, Gabino Rodríguez relata sobre el escenario la muerte o probable desaparición de su madre, Montserrat, y sus esfuerzos por descubrir la verdad y reunirse con ella. Acentuando el componente ético que él mismo destaca como fundamental en las creaciones documentales y la afectación a terceros que pueden conllevar; reforzando, por tanto, la sensación de autenticidad concedida por acuerdo de antemano al género, el relato da inicio con una carta dirigida a sus familiares donde pide disculpas por el daño y el dolor que sus revelaciones pueden causarles.

En la evolución del teatro de LTS, el recurso dramático ha desaparecido dando lugar a la alocución directa del actor-creador hacia sus espectadores en una especie de conferencia performativa que la sobriedad de la escena colabora a asentar: la mesa y la computadora, la pantalla de fondo y algunas plantas decorativas (elemento recurrente en varias obras del colectivo). La descripción de hechos se apoya en la presentación de los imprescindibles documentos: el acta de defunción, un fragmento fílmico de Gabino y su padre (el parecido entre ambos es notable) buscando en el bosque la tumba hace tiempo no visitada, fotografías familiares, los diarios de Montserrat, imágenes de Costa Rica y de una casa donde la habría encontrado finalmente y por última vez.

Llaman la atención en las anotaciones del diario aquellas que sitúan su devenir en un contexto histórico, así como las constantes referencias a una relación con el poeta José Carlos Becerra, muerto a su vez en un accidente automovilístico en Italia a los 34 años, y

que remiten a las referencias literarias caras al actor-autor. Llaman también la atención los variados formatos y tonos escriturales referidos (cartas y diarios, entrevista, confesión, acta notarial) y la presencia de una bibliografía final que se volverá recurrente en otras obras de Lagartijas…

Con un equilibrio permanente entre la revelación de intimidad y el *thriller*, la narración escénica sostiene al espectador literalmente al filo de la butaca durante toda la obra, pero la correspondencia entre la memoria afectiva y los hechos comprobables, que en la autobiografía requiere de un compromiso, en este caso va abriendo huecos y provocando una cierta incertidumbre. Como si en esta historia de búsqueda detectivesca y verdades ocultas, la mente del creador-protagonista introdujera de manera deliberada sus propias invenciones y dejara con mano maestra las huellas para ser descubierto.

Según Julie Ann Ward, *Montserrat* "ofrece una trama falsa que se completa con una documentación falsa, para comunicar un deseo muy real". (2019, p. 6) "El texto se revela como traicionero." (Ibíd., p. 12) Lo cual no la distinguiría de otras obras de invención literaria o permitiría clasificarla más precisamente como una autoficción, en el sentido señalado por Rodrigo Mendoza, porque en ese caso "no se trata de construcciones basadas en anecdotarios personales sino, más bien, de la capacidad del escritor (o actor en nuestro caso) para hacernos habitar no en un mundo otro sino en su mundo. (Donde) sus frustraciones, temores e inconformidades también son nuestras". (2020)

Pero aquí, la segunda obra del ciclo La invención de nuestros padres resulta de particular interés porque gira no sólo en torno de la propia experiencia o los anhelos y sufrimientos de su creador, sino de una puesta en entredicho del documento y los procesos documentales que marcará el rumbo de las siguientes creaciones del colectivo.

Amén de una forma de reivindicar la invención, el cuestionamiento de lo documental como garantía de lo "verdadero" será un paso fundamental en la urdimbre de las complejas negociaciones con la representación características de Lagartijas…, de sus desafiantes nociones de la "autenticidad", del laberíntico oscilar entre ficción y realidad, particularmente en las creaciones -como ésta- de Gabino Rodríguez.

Siguiendo el postulado de Ward y las pistas de la propia realización, *Montserrat* mantiene el carácter "verificable" de algunos documentos -como el acta de defunción de su madre- y el múltiple yo del actor-creador; pero muestra también la manera de documentar

una fabricación o de falsear evidencias (como el fragmento fílmico mencionado y que pertenece al descarte de material de una película realizada tiempo atrás), y el uso de las referencias literarias como parte de lo real; es decir, la posibilidad de manipular los documentos en diversos sentidos.

Ciertamente, la historia de la fingida muerte de Montserrat descubierta en una carta oculta, tan al gusto de la literatura del siglo XIX, y la búsqueda consiguiente hasta su supuesto encuentro final, señalan en dirección a la idea de que toda memoria es una reconstrucción, pero el engaño se revela ante todo como un gran acto teatral que mantiene, sin embargo, su espíritu crítico. El redoblado interés que la obra despierta, amén de aquel provocado por la trama, tiene que ver con lo señalado por Lehmann con respecto a esa parte del teatro que "no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo (como en los productos sensacionalistas de la industria porno), sino en la incertidumbre que plantea la *indecibilidad* sobre si se trata de realidad o ficción. De esta ambigüedad parte el efecto teatral y el efecto sobre la conciencia". (Op. cit., p. 174)

Nuevamente, la voluntad de enturbiar las aguas, característica de Lagartijas -completamente a contrapelo de la deseada transparencia de las formas documentales clásicas-, aparece como una forma de desestabilizar la percepción del espectador y poner en duda sus creencias respecto a un modo particular de representación, como lo ha expresado continuamente Gabino Rodríguez en relación a la proliferación de las prácticas documentales y una cierta ingenuidad de sus espectadores, equivalente a la suspensión de la descreencia característica de las ficciones frente a las cuales por lo general se definen. De hecho, el mismo director suele mantener y alimentar la ambigüedad al hablar de ésta y creaciones posteriores -como *Tijuana*, donde desarrollará una estrategia aún más radical- frente a los medios de comunicación o los auditorios de especialistas. Y aquí la permanencia de un espíritu crítico que incentiva en sus espectadores, a los que invita a no dar nada por hecho trátese del género que se trate.

Colocadas a posteriori junto a *El rumor del incendio*, *Montserrat* y *Se rompen las olas* completarán la interrogación abierta por Lagartijas… respecto a las características de la propia generación y a su definición en relación con aquella de quienes les precedieron. Y, en el título del ciclo en que se engloban, los directores del grupo introducen ya el término que los distancia de manera definitiva de los enfoques ortodoxos de la práctica

documental y amplía significativamente sus posibilidaes: “La *invención* de nuestros padres”. Término que se repetirá a partir de entonces en entrevistas y declaraciones y se consolida en una declaratoria: “La verdad también *se inventa*”.

Según la elocuente opinión de Julie Ann Ward, en *Montserrat* “la obra en sí funciona como un rito funerario” (op., cit., p. 14), y su liga íntima con el universo de su creador queda expresada como “la hermosa imposibilidad de revertir la muerte.” (Ibíd., p. 53) Sin embargo, la investigadora norteamericana pretende extender el significado de la experiencia individual como referente de un entorno político caracterizado por la desaparición reiterada de personas; (ibíd., p. 65) comparándola incluso con algunos trabajos de Lola Arias como *Mi vida después*. La generalización parece impuesta y contradice los propósitos concretos de una obra que enfatiza en todo momento la dimensión personal, y, por tanto, el interés particular de las prácticas escénicas que se apoyan en una documentación.

En ese mismo sentido “universal”, característico de los procesos dramatúrgicos tradicionales, Ward sostiene entonces que lo real, en esta pieza, es “el deseo no resuelto de echar atrás la ausencia materna”. Pero puesto así, *Hamlet* podría también ser vista como tal; en este caso, una obra que gira en torno de la ausencia paterna. La conclusión de Ward utiliza incluso palabras que remiten forzosamente a la obra de Shakespeare: ¡“*Montserrat* ha conjurado un fantasma”! (Ibíd., p. 67)

Ciertamente, la obra de Gabino Rodríguez alcanza una verdad interior equiparable a la de cualquier ficción, pero el principio de sobriedad se manifiesta aquí en la exposición de un hecho tan concreto como la muerte de su madre, y la presencia del propio autor -más allá de una credibilidad puesta en duda por él mismo- establece de manera definitiva una relación de cercanía con la realidad que repercute naturalmente en la percepción de los espectadores.

La figura de Hamlet, como epítome de lo dramático y de una idea específica de la actuación, es por cierto “un fantasma” recurrente en las discusiones generadas en torno del trabajo de este grupo. Respecto a las ideas autoasumidas del público, que *Montserrat* viene a dislocar, el propio Rodríguez afirma (en entrevista) que años después, a propósito de una reseña de *Tijuana* en un diario de Los Ángeles, enviará una carta (de la que no ha sido posible encontrar la evidencia) para cuestionar a su redactor por asumir que todo lo que se

presenta en esa obra son hechos reales, y lo contrapone justamente con la eventual asunción de que todo en *Hamlet* se asumiría como ficticio.

Incluso, años antes, en un texto publicado a propósito de *Asalto al agua transparente* y que resulta una auténtica declaración de principios, los miembros de LTS preguntan y se preguntan: "Creemos que debemos aspirar a actuar a Hamlet. ¿Por qué?" (Rodríguez, op. cit., p. 6) Como contracara de un peligroso malentendido, común entre actores "del método" y en el caso mexicano de los actores inducidos principalmente en la idea de la "vividura", que intentan experimentar la vida de sus personajes en las circunstancias de la realidad concreta, otorgando así a la ficción una condición ontológica superior, el planteamiento de Lagartijas tiradas al sol ha sido desde sus inicios, la búsqueda de estrategias que activen la presencia de la realidad concreta en el contexto de la representación teatral. Y el eje central de ese esfuerzo ha sido la dimensión personal de cada uno de sus trabajos.

En una entrevista realizada en 2010 por la misma Julie Ann Ward, y en concordancia con el planteamiento citado de Ósip Brik respecto al valor de la historia particular de una fábrica frente a las generalizaciones de un drama, Gabino Rodríguez sostiene: "Hay algo un poco impersonal en la idea de interpretar a Hamlet. De alguna manera podría ser yo y podría ser cualquier otro actor. Y a nosotros nos gusta la idea de hacer obras que sólo pueden ser hechas con estas personas, que no puede ser otra gente". (Op. cit., p. 125) Una declaración que, más allá de un mayor o menor apego a los hechos comprobables, reivindica la voluntad de mantener la cercanía de los procesos artísticos con aquellos de las experiencias vitales y la importancia de lo autobiográfico como modo de compartir un cierto (re)conocimiento del mundo.

***La máquina de la soledad* (2014)**

En el mismo sentido que el trabajo de Teatro Ojo, los planteamientos de Oligor y Microscopía se colocan, si bien por vías muy diferentes, en un punto particular de aquellos territorios que hemos descrito como propios de las prácticas documentales. La misma fundadora y directora de Microscopia, Shaday Larios, los ha definido como un Teatro de objetos documental, señalando así al punto central de interés en sus exploraciones escénicas y afirmando de paso su filiación simultánea a otras corrientes teatrales.

En su prolífica y rica reflexión teórica, Larios recorre tres "vitalidades" de los objetos en el teatro del siglo XX y lo que va del XXI, o tres momentos-maneras en que los materiales inertes adquieren "otras vidas posibles": una vitalidad poético-metafísica, una vitalidad ligada a la catástrofe y aquella de orden documental; las dos primeras desarrolladas en el contexto y las condiciones de las vanguardias europeas y sus herederos, y la última con un mayor énfasis en los territorios del arte iberoamericano reciente.

Es esta tercera forma de activación naturalmente la que interesa traer aquí, pues como señala Larios, "Todo objeto cotidiano posee una historia detrás, y tiene la oportunidad de ser un archivo, una dramaturgia en potencia, contiene una geografía recorrida, una historia de producción que ha pasado por muchas manos, es síntesis de una metamorfosis material, y es portador de un campo evocativo, simbólico, que puede trascender por muchas generaciones o no…" (2017) La asociación de Microscopía con un especialista en objetos mecánicos y automatismos como Jomi Oligor, de la compañía española Hermanos Oligor, condujo a la creación de *La máquina de la soledad* y a la formulación sintética de esos postulados: "Todo objeto es un archivo en potencia".

Una maleta adquirida en el mercado de antigüedades y curiosidades más conocido de la Ciudad de México, La Lagunilla, que contenía las 600 cartas que durante un año, a finales del siglo XIX, intercambiaron un ingeniero de San Luis Potosí (Manuel Lara) y su pretendida (Elisa Castanedo), es el archivo que detona la puesta en marcha de *La máquina de la soledad*, un dispositivo escénico que ha girado más por España pero fue estrenado y ha realizado diversas temporadas y presentaciones en México, y que sirve para ejemplificar la ruptura de los tradicionales confinamientos nacionales.

Contrario a la exposición a plena luz de la mayor parte de las realizaciones documentales, sobre el escenario iluminado tenuemente, el asistente encuentra una instalación que remite a un gabinete de curiosidades o la covacha de un anticuario, y un graderío que cierra el espacio manteniendo una atmósfera de misterio y cercanía a la manera de los "espectáculos de mesa" del teatro de objetos francés. Una atmósfera que los operadores, Shaday Larios y Jomi Oligor, se esmeran en conservar con una cualidad que ellos mismos han asociado "con *la delicadeza*, con el cuidado de eso otro que no es del todo mío pero que provoca en mí un estado de atención, y de cuestionamiento sobre el

relato invisible que eso es. El objeto de alguien más y yo, nos visibilizamos mutuamente, para dar a conocer un dato, una experiencia." (Ídem.)

En su función de presentadores que, en contraste con una animación tradicional, permite al objeto hablar desde sí mismo, Jomi Oligor despliega un encanto y una teatralidad autoconsciente que contrasta con el tono moderado, casi tímido, de Shaday Larios. En su función de operadores, con una actitud lúdica, los autores-creadores activan todo tipo de sorpresas que aparecen en el ensamblaje de aparatos, estuches y cajones, echando a andar los mecanismos de una relojería fantástica. "Portavoces y catalizadores de una experiencia", muestran, comentan y comparten sus materiales con el espectador, como en el momento culminante en que ofrecen a cada uno de ellos una de las cartas del archivo original.

La máquina de la soledad gira, en efecto, en torno del objeto-carta y señala claramente hacia la extinción -una constante en las preocupaciones teóricas de Larios y que reaparecerá años más tarde en *La melancolía del turista*- de las relaciones epistolares matéricas; es decir, hacia lo que Kopytoff denomina la "biografía cultural de los objetos" (apud Larios, 2018, p. 280). La inclinación hacia lo biográfico se vuelve evidente tanto en el contenido como en las características mismas de la colección de cartas, lo mismo que pueden producir otros objetos documentales de índole personal como los diarios, cuadernos, fotografías, cintas y otras formas de registro audiovisual, álbumes, recuerdos, utensilios y adornos; más allá del hecho, como sostiene Larios en sus 22 premisas para pensar los objetos documentales en escena, de que "los objetos poseen sus propios ciclos biográficos". (Ibíd., p. 247)

Bajo esa tendencia, lo primero que aparece durante la activación del dispositivo es un atisbo al cortejo entre los autores de las misivas, es decir, a una forma de relacionarse a distancia, de construir y revelar una intimidad amorosa. Pero gracias a una selección y una organización con las características propias de un editor que hurga para colocar lo no publicado en las circunstancias presentes, los presentadores-realizadores van dirigiendo la atención hacia otras derivas, a su calidad de conectores de afectos que trascienden la relación original, como lo hemos anticipado, y de documentos que exponen las particularidades de la realidad en que fue inscrita esa relación. Tal y como lo plantean los mismos creadores: "A la *ética objetual* que intentamos desenvolver en los trabajos que

hacemos, le atañe esta comprensión que interconecta las diferentes temporalidades de las vivencias materiales. El cómo profundizar en el pasado y la memoria objetual nos puede decodificar maneras críticas de relacionarnos con el mundo, por las que se gestó y se sigue gestando nuestro presente." (Ídem.)

La misma Shaday Larios ha clasificado la escritura contenida en cartas y diarios como una "auto-literatura", como espacio de autoreflexión y (re)conocimiento de sí; a lo que corresponde la inserción, a lo largo de la obra, de algunas revelaciones de intimidad en la relación de la pareja de "auctores", de las experiencias y sentimientos despertados por el contacto con sus materiales de trabajo. Una manera de fortalecer el eje expositivo de *La máquina de la soledad* que, como en tantas otras realizaciones en torno de los documentos, se apoya fundamentalmente en el relato de las vicisitudes sufridas durante la etapa de sus pesquisas.

La convicción en la potencia archivística del objeto-carta, sin embargo, revela paulatinamente su dimensión indicial como documento que amplía, tanto en sus contenidos como en sus aspectos materiales (las caligrafías, los papeles, los envoltorios y sellos), la esfera de interés hacia el campo de lo social: las formas de vida y convenciones de la época (incluso, el tipo y valor de otros objetos, de regalo o intercambio, que forman parte del mismo cortejo); las relaciones laborales y económicas; la descripción de los espacios privados y el desarrollo de la ciudad, por medio de la influencia que el ingeniero tendría más tarde en el trazo urbano de San Luis Potosí.

Esa apertura a otros campos tangenciales, que nosotros hemos señalado como consecuencia natural del esfuerzo de reintegración de las prácticas artísticas al movimiento de la vida, es traducida en los términos de Shaday Larios, en "una narrativa multicéntrica" (ibíd., p. 282) que engloba en su giro el ejercicio tradicional de la correspondencia y desata sus ecos en los objetos postales, el funcionamiento del correo y aquellas personas que lo llevan a cabo, la escritura, los escritorios públicos y la labor de los escribanos.

En esa inercia centrífuga de las prácticas documentales, Oligor y Microscopía proponen desbordar el marco de la pieza al invitar a sus espectadores a dar continuidad al ejercicio de la correspondencia a través de un blog y han conformado un archivo digital que incorpora las diversas narraciones locales al dispositivo. (Ibíd., p 286) En consecuencia con la inquietud sobre "los vínculos específicos entre memoria, historia, comunidad, objeto

cotidiano y escena", (2016 b) han extendido sus acciones a ámbitos ajenos al arte -como la entrega de reconocimientos a algunos escribanos de la Plaza de Santo Domingo, en la Ciudad de México-, (2018, p. 285) o incluso a aquellos signados por el activismo -como las acciones realizadas en el contexto del apoyo ofrecido a los migrantes centroamericanos por Las Patronas. (2016)

Testimonio del valor que muchos hacedores de la escena documental otorgan a la relación entre el trabajo artístico y su desempeño en la vida, un par de años después de la creación de *La máquina de la soledad*, Shaday Larios y nuevamente Jomi Oligor, se unirían a Xavi Bobés en un proceso de investigación y creación que complementará la manera de definir su práctica artística en una nueva orientación: "teatro de objetos documental *y comunitario*". Un paso más en busca del necesario equilibrio entre el cultivo de la intimidad y las maneras posibles de estar juntos.

Documental industrial y laboral

Entre los planteamientos que Peter Weiss hiciera cincuenta años atrás para el teatro documento, destaca aquel que contiene un inventario de las fuentes donde abrevarían las creaciones inscritas en dicha tendencia: "Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación." (Op., cit., p. 99) Una parte importante de la información derivada de dichas fuentes remite de manera directa a los procesos industriales o a las condiciones laborales, una zona neurálgica de la actividad social resaltada ya en las experiencias del teatro soviético y, en el caso mexicano, apuntadas en las obras del Teatro de Ahora y de algunos grupos del CLETA, pero prácticamente ausente del teatro dramático dadas sus tendencias hacia el conflicto existencial o hacia el conflicto político en su sentido más generalizado.

Por ello, es importante llamar la atención sobre la aparición en la escena mexicana de los últimos años, de trabajos como *Sidra Pino,* de Murmurante Teatro, y *Aparte*, del colectivo Alebrije. Estos dos grupos, cuya labor se lleva a cabo respectivamente en Mérida

y León, marcan además un proceso de descentralización de las prácticas documentales y un anclaje de los asuntos abordados en las realidades locales.

La huelga de una refresquera yucateca (*Sidra Pino*) con gran arraigo en la vida de la región, y la salida de las tenerías de los barrios de León, Guanajuato (*Aparte*), son documentadas en sendos trabajos escénicos que apuntan claramente hacia la problemática social que ambas situaciones conllevan y las relacionan con los procesos de identidad local y cultural. Lo que explica la exitosa recepción y la sorpresa del público de los barrios de León aludidos en la segunda de ellas, al sentirse presentes en un teatro, partícipes de un bien cultural por lo regular ajeno a su experiencia.

No es posible aquí hacer un comentario específico sobre *Sidra Pino, vestigios de una serie*, obra dirigida por Jorge A. Vargas y Juan de Dios Rath, pero la presentación que de ella hace de Alejandro Flores Valencia nos ofrece ya algunas de sus características, coincidentes con las de otras realizaciones escénicas incluidas en nuestro inventario: "… qué sucede cuando los objetos de consumo trascienden su valor de uso para abrazar también un valor simbólico. […] las muchas maneras en que un vestigio de otra época continúa incidiendo en el imaginario actual de una región." El mismo texto anota también los ámbitos hacia los que señala el dispositivo escénico y a la voluntad del colectivo de trascender la mera dimensión estética y apoyar directamente a los involucrados en el desarrollo de la huelga: "Las tensiones entre lo local y lo global, entre lo justo y lo legal, los residuos objetuales de una industria desparecida, las constelaciones de afectos, sujetos e historias articuladas en torno a los productos de la refresquera, son los ejes sobre los que Murmurante Teatro pretende construir dispositivos para la escena, pero también acciones que incidan en lo social." (Página web Murmurante teatro)

El escudriñamiento de los aparatos industriales y sus vínculos con los sistemas económicos, sus consecuencias en la vida común, tiene su correlato en la exposición de las condiciones laborales de las personas que los sostienen. El pretendido progreso de las sociedades industrializadas se traduce en los países técnicamente menos desarrollados, en formas de explotación características de la economía global.

Otra creación altamente significativa de Lagartijas tiradas al sol sirve como referencia al estado de simple sobrevivencia en que transcurre la vida de un trabajador en las maquiladoras de la frontera mexicana con los Estados Unidos. En ese sentido, *Tijuana*

trae también al presente los ecos de palabras pronunciadas en los albores de un teatro que pretendía ensanchar la mirada sobre los fenómenos de su propio tiempo; en este caso, aquellas con que Erwin Piscator se refería a la reacción que provocaría en sus espectadores habituales: "al público burgués le habría parecido una violación oír en las salas suntuosas de terciopelo rojo y estucos dorados algo sobre la 'fea' lucha cotidiana, sobre salarios, horas de trabajo, dividendos y ganancias. Esto era cosa del periódico." (Op. cit., p. 65)

Como otras creaciones de Lagartijas…, sin embargo, *Tijuana* amplía su interés en la línea de los derroteros entrevistos en *Montserrat*, así como en la generación de experiencias y los documentos respectivos para una creación escénica; y profundiza, al tiempo, en las implicaciones, las potencias y los límites de la representación que constituyen el privilegio y la responsabilidad en el oficio del actor.

***Aparte* (2013)**

Durante muchos años, la ciudad de León, Guanajuato, ha sido conocida y publicitada como "La capital del calzado" por la importancia que esta industria, y en general aquellas relacionadas con los productos de piel, han tenido en su historia moderna. La reubicación de las antiguas tenerías, alrededor de las cuales giraba hasta hace algunos años la vida de los barrios de la ciudad -particularmente de Barrio Arriba-, y los conflictos sociales derivados de ello, condujeron al Colectivo Alebrije a un proceso de investigación que culminaría en *Aparte*, una realización escénica que, pese a otorgar los créditos de dramaturgia a Sara Pinedo, y de dirección a Juan Manuel García Belmonte y el propio colectivo, muestra claramente el tipo de procedimientos creativos descritos en el capítulo anterior. De hecho, Sara Pinedo, cabeza del grupo, participa de todo el proceso de montaje y presentación de la obra.

Altamente representativos de la estructuración de los materiales derivados de la investigación son el enfoque transversal (o "concéntrico" como lo define Shaday Larios para sus propios trabajos) de la situación expuesta, y el procedimiento de entrelazado de la información llana con acciones performativas que le otorgan su específica cualidad escénica. Así, sobre un dispositivo espacial que se adapta fácilmente a diversas condiciones, dentro de un teatro o en espacios no teatrales, los performers echan a andar el mecanismo escénico alternando información científica sobre la piel, "el órgano más grande

del cuerpo", con la exhibición o comentario de las particularidades de sus propias pieles. Lo personal hace explícitas las posiciones de los integrantes del grupo y tiende también a acentuar su involucramiento con la materia tratada. La reproducción de las acciones de limpieza habituales del proceso desarrollado en la tenería por parte de los actores, que lavan, golpean, sacuden y tienden pedazos de cuero, denota la cercanía de una performatividad laboral con aquellas de índole coreográfica, amén del efecto directo que tiene sobre los cuerpos de quienes las ejecutan. Sobresalen, también de entrada, las interpelaciones abiertas al espectador por medio de preguntas o información personal que propician un clima de complicidad y juego.

La historia de la ciudad es otro de los ejes que se afirma durante la obra. La documentación sobre sus orígenes, el tránsito de una vida y una cultura rural a la industrial se muestran con el imprescindible empleo de la computadora y el proyector, por medio de actas, planos, notas periodísticas y fotografías. Dentro de la atmósfera lúdica que se establece con los espectadores, en un momento determinado se les invita y provoca a una guerra de lechugas, producto que distinguía a la ciudad antes del cambio de vocación y que sigue presente en el color verde que la representa.

En este ejercicio de la memoria se sustenta la apelación que recorre la obra a la identidad local, al arraigo que se manifiesta en las formas de la vida cotidiana de los barrios y, frente a los cuales, se manifiestan las problemáticas económicas y sociales que desató la transformación urbana. Los objetos y herramientas de trabajo de los curtidores, las acciones realizadas con ellos, abonan en ese mismo sentido.

Aparte no omite incluir entre los enfoques que la estructuran, aquel relacionado con el daño ecológico que implican los procedimientos químicos asociados a la práctica tradicional de estas industrias y los problemas de salud provocados por sus deshechos tóxicos, mismos que justificaron la reubicación de las tenerías y son traídos a escena mediante información general e historias de vida. Nuevamente, el involucramiento de los creadores se hace explícito con la descripción del cáncer de la madre de uno de ellos y el relato de las vicisitudes de la abuela de otra.

La recuperación de memorias por medio de entrevistas, que son expuestas a través de registros videográficos y fotográficos, abre un espacio que complementa a la investigación de archivo con los métodos de la historia oral y, sobre todo, que conforma

una visión desde el ciudadano común, aquel que no aparece en los medios. El uso de declaraciones, imágenes, actitudes, que entran a la obra y pertenecen a las propias personas afectadas, apunta como la preocupación fundamental de *Aparte* a la necesidad de acciones que compensen el desarraigo identitario y sus repercusiones nocivas en la vida común. En concordancia con la vocación periodística de las prácticas documentales y de los integrantes del colectivo que no provienen del teatro sino de los estudios y el ejercicio de la comunicación, la obra amplifica las protestas y los testimonios de la gente del barrio por medio de la exposición videográfica. En ese sentido, la apuesta principal se coloca en el flujo de los acontecimientos sociales reivindicando su actualidad y la necesidad de un teatro que participe en su desarrollo.

Esta voluntad de intervenir directamente en el campo social le ha valido a la obra incluso un intento de censura por parte de las autoridades de la ciudad. Un intento fundamentado en las declaraciones de una de las personas entrevistadas para la obra; lo cual, más allá de la torpeza de los pretendidos censores, remite necesariamente al conflicto ético y a la dificultad para dilucidar con precisión aquello que pertenece de manera estricta a un contexto de representación artística. Un efecto que las prácticas documentales cultivan con su sobriedad.

Pero la aportación más significativa del colectivo Alebrije es que ofrece, a la propia comunidad cuyas problemáticas aborda, un sentido de pertenencia y orgullo por su entorno urbano y su labor, no sólo por la importancia histórica o económica que queda manifiesta en el transcurso de la obra, sino por el hecho mismo de ser tomada en cuenta dentro de una actividad artística (el teatro) considerada generalmente como de “alta” cultura y ajena por completo a los detalles de su experiencia del mundo.

¿Qué relación se establece entonces entre quien observa y aquello que es presentado en la escena? La experiencia de *Aparte*, cercana a lo que en otros ámbitos se clasifica como un *Community Based Documentary Theatre*, aparece así como un estadio fundamental para el tránsito de Sara Pinedo y algunos de los integrantes del grupo hacia un teatro con objetivos y estrategias plenamente comunitarias que desarrollan desde entonces en Barrio Arriba.

***Tijuana* (2016)**

En sus *Apuntes sobre la actuación en el cine para jóvenes poetas*, Gabino Rodríguez hace una recomendación a sus nuevos colegas: “Revisemos siempre el salario mínimo. Todo actor debe saber siempre el salario mínimo del país en el que trabaja. Sólo así podemos poner en perspectiva las cosas.” (2018, p. 32) La propuesta reserva una doble vertiente, aquella que incumbe a las condiciones laborales del propio gremio artístico, así como la posibilidad de extender la mirada a la realidad en la cual se desarrolla su labor y de cuyas representaciones son responsables.

La segunda perspectiva deriva seguramente del proyecto emprendido por Rodríguez unos años antes como parte del ciclo La democracia en México: *Tijuana*, obra personal que, en codirección con Luisa Pardo, trae a escena la vida de un asalariado en la industria de la maquila en la frontera norte del país.

A manera de lo que Bill Nichols cataloga como el modo “participativo” del documental cinematográfico, Gabino Rodríguez presenta sobre el escenario los trazos y el relato de la experiencia de vivir durante cinco meses, encubierto con un bigote y la falsa identidad de Santiago Ramírez, con el salario mínimo obtenido en una fábrica de ropa en los límites, literal y metafóricamente, del país. La voluntad de abrir el escenario a las vivencias y las voces marginales desde una perspectiva documental, remite a la dificultad señalada por Georges Didi-Huberman: “¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, el lugar de los sin techo, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes? ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?” (2014, p. 30) Interactuando directamente con ellos, parece decir el actor-director.

De ahí el enfoque antropológico o de estudio sociológico al que *Tijuana* remite en primera instancia, una manera de fundirse y mantener al tiempo una distancia con las personas y las situaciones a investigar. El cuaderno de notas que Santiago-Gabino esconde entre sus ropas y cuyos fragmentos aparecen en una pantalla lateral, parece confirmarlo. La precariedad del entorno en que se realiza la riesgosa inmersión se refleja en la crudeza de los elementos -ladrillos y botellas de cerveza coronadas con banderas internacionales- con los que se articula el espacio escénico a la manera, una vez más, de una maqueta sobre la que se desenvuelve el autor-actor. La imagen de una de las fronteras más transitadas del mundo enmarca desde el fondo la situación expuesta.

La narrativa centrada en el testimonio personal, cuyas peculiaridades y peligros sostienen el interés a todo lo largo de la obra, se entreteje con fragmentos coreográficos de gran valor sintético que explotan en el catártico baile final de Gabino-Santiago sobre la pista de un bar, y con la presentación de los documentos que avalan el experimento y ahondan en las condiciones de vida de un trabajador. De tal modo, el asombro por la radicalidad de la experiencia a la que se ha sometido el actor no opaca la urgencia de la situación revelada: la manera en que un salario garantizado por la ley, que no se ajusta a la realidad, arroja a las personas a una economía informal y a formas de interacción social regidas casi exclusivamente por el instinto de sobrevivencia.

Una vez más en el trabajo de Lagartijas…, la dimensión personal atrae poderosamente la mirada del espectador y le permite percibir el peso concreto de la estructura social sobre la vida de la gente, la violencia que la sostiene y rodea, la ausencia de horizontes, pero también el valor de sus espacios de convivencia, deseo o empatía.

La creación de *Tijuana*, sin embargo, marca una diferencia importante de resaltar con otros trabajos de esta cuadrilla de artistas y de la enorme mayoría de aquellos asociados a lo documental: no parte de una situación "descubierta" sino autogenerada, lo que le confiere características particulares y acentúa el dilema ético en su centro. La amistad establecida con la familia que hospeda al actor, el nacimiento del deseo con una de ellos, la complicidad con otros trabajadores y asiduos al bar, la posibilidad siempre latente de escapar, van sembrando los cuestionamientos pertinentes sobre "la ética y la política del encuentro", como las denomina Nichols, y los propios del oficio del actor, como el derecho a representar y los límites para encarnar a otro; límite que Lázaro Gabino Rodríguez explorará de manera extrema en un trabajo posterior, *Lázaro* (2020), donde pone en entredicho la posibilidad real de ser otro a partir de su propia cirugía reconstructiva.

El entramado escénico oscila así entre la asunción de cercanía y la conciencia explícita de la distancia del personaje-actor con el trabajador asalariado. A diferencia de una tradición actoral iniciada por el constructivismo ruso y reforzada en algunas líneas del teatro documental europeo, donde el actor es el obrero de la escena que se identifica con la clase social de sus espectadores, aquí todo subraya la posibilidad del engaño y las diferencias con quien carece realmente de alternativas. La eclosión de la violencia final en el linchamiento de un supuesto violador, y el miedo que esto produce en el actor encubierto

y lo lleva a abandonar el experimento un mes antes de lo previsto, se devela como una metáfora de la posible culpabilidad del creador, como una consecuencia del engaño, ¡un castigo por mentir!

Y es que, como en *Montserrat*, a lo largo de la obra Gabino Rodríguez ha esparcido con mano maestra y sin menoscabo de la tensión generada en los espectadores, las huellas de su propio crimen. La última, unas referencias literarias donde sobresalen dos títulos que contienen experiencias muy semejantes a aquella planteada en *Tijuana*: *Cabeza de turco* de Günter Wallraff, y *Salario mínimo. Vivir con nada* de Andrés Solano. La primera, centro de fuertes polémicas respecto a su posible postura extractivista.

Pero en este caso, y como en su creación anteriormente comentada, la voluntad de desafiar las asunciones y prejuicios del espectador señala justamente en la dirección opuesta. En una entrevista otorgada a una publicación alemana a propósito de su presentación en Berlín, Rodríguez sostiene, "A mí me preocupaba una tendencia en el teatro documental en la cual lo verdadero toma una dimensión casi moral. Es la suspensión de la descreencia en el peor sentido posible. Y eso no me gusta. Nosotros queríamos que el público tuviera la posibilidad de dudar sobre la autenticidad de las historias presentadas sobre el escenario, exactamente como lo haría en la vida real". (Kelting, 2017)

Y es que la incertidumbre cultivada minuciosamente en *Tijuana*, la posibilidad del engaño, no sólo no resta importancia a la situación social referida, sino que ofrece la posibilidad de explorarla y cuestionarla cuestionando el propio quehacer, al tiempo que profundiza su poderoso efecto escénico. De hecho, los procesos metafóricos, la yuxtaposición de elementos documentales y procedimientos ficticios descritos en *Montserrat*, adquieren aquí su madurez y afirman la tendencia de LTS a mezclar el yo autobiográfico con la invención y lo verificable, a subrayar las ambigüedades, las sobreposiciones y el potencial de un teatro que se asienta en las fisuras de la realidad.

Científico-ecológico

El característico regreso a la tierra como rechazo a un mundo de consumo instaurado por el desarrollo industrial, en que derivó una parte de la revuelta cultural de los años sesenta del siglo pasado, no implicó necesariamente, como han notado algunos autores, el desarrollo de una conciencia sobre el daño ecológico que se cernía ya sobre el mundo. La naturaleza

seguía despertando una admiración romantizada, como la que alentó unos años antes el documental fílmico de Jacques-Yves Cousteau y Louis Malle, *El mundo del silencio*, el primer film del género en ganar un reconocimiento artístico como la Palma de Oro del Festival de Cannes y para cuya realización, dicho sea como prueba, se usaron técnicas y explosivos que dañaban de un modo serio el mundo descrito. Significativamente, una recepción semejante para un filme documental no volvería a darse desde 1956 hasta la obtención del mismo premio, en 2004, por *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore, en torno de los atentados terroristas de Nueva York en septiembre de 2011. Una época en la que el deterioro ecológico ya consumado era una verdad asumida mundialmente.

El desencanto posterior a la caída del Muro de Berlín y la reducción de alternativas visibles de resistencia frente a los procesos de globalización y de exacerbación del consumo impulsados por un capitalismo ya sin cortapisas, colocaron a la ecología como asunto central para las últimas generaciones del siglo XX y las primeras del XXI. Junto con el desarrollo de las Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) como estrategia para evadir los impedimentos de leyes sujetas a la vieja idea de Estado-Nación e incapaces de controlar los daños provocados por dichos procesos, los nuevos partidos y activismos ecologistas recogieron unas preocupaciones que rebasan por lo regular los ámbitos locales y atañen al conjunto de la población del planeta.

En la misma medida en que las protestas y señalamientos de esas agrupaciones recurrieron y recurren a estrategias performativas que amplifican su impacto, las temáticas relacionadas con la vida animal y vegetal, la contaminación de aire, suelos y aguas, la destrucción de los entornos naturales, invadieron los espacios conocidos de difusión y los nuevos medios digitales.

Sin antecedentes visibles en el teatro, dado que excede lo exclusivamente humano alrededor de lo cual se centra la noción de drama, la preocupación generacional aparece sobre los escenarios mexicanos de la mano de los renovados procedimientos documentales. Y, una vez más, es una creación de Lagartijas…, *Asalto al agua transparente*, donde el eje ecológico atraviesa aquel de orden histórico sobre el desarrollo de la Ciudad de México y sus relaciones con el agua. Tal y como lo describe Noé Morales:

> *Asalto al agua transparente* acomete el objeto de su reflexión desde tres vertientes distintas: las dos primeras son, en esencia, tentativas recuperativas de un pasado remoto, abordado por

> un lado desde lo mítico (con alusiones numerosas a pasajes fundacionales de Aztlán, el arribo de los europeos, el proceso de conquista y mestizaje), y por el otro, como un recuento histórico de los múltiples episodios que, a lo largo de los siglos, han tenido al agua como protagonista y a Ciudad de México como escenario –diluvios, empresas ingenieriles e inundaciones. El tercer brazo narrativo, en el que mejor reconocemos un empuje ficcional, nos adentra en el relato de una joven fuereña en pos de cumplir su arsenal de ilusiones en la metrópoli implacable y deshumanizada, y que cuenta entre sus obsesiones el dar, a cualquier costo, con los lagos perdidos de la ciudad. (2006)

Dos obras posteriores del mismo grupo, el film *Distrito Federal*, realizado con Juan Leduc, y la obra de Luisa Pardo, *Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa*, se verán también atravesadas por el hecho de que "sobre todo a una de nosotras, nos preocupa mucho la relación que los humanos establecemos con el medio ambiente, y la manera en que obtenemos los recursos necesarios para nuestra vida". (Rodríguez, s/f)

Pero son dos obras del autor-director Diego Álvarez Robledo, *Bestiario humano* y *Animalia*, las que abordan como elemento central los procesos políticos y económicos que ponen en riesgo especies y ecosistemas, y traen al teatro el material documental por excelencia en otros medios de divulgación. A pesar de que su realización no se desprende del todo de métodos y formas del teatro de la puesta en escena, el peso de la información documental y su valor como introductor de la temática en la escena mexicana justifica el comentario de la primera para cerrar este representativo inventario.

Bajo el mismo signo de los tiempos, otras realizaciones recientes han abordado problemáticas ecológicas y situaciones locales concretas, como lo mencionamos en el caso de *Aparte*, y, a manera de ejemplo, en dos producciones relacionadas respectivamente con el intento gubernamental de desvío y la contaminación por parte de la compañía minera Buenavista del Cobre del río Sonora. *52 pulgadas: documental de una guerra por el agua* y *¿No oyes al agua que está llorando ai?* anudan el daño ecológico con las problemáticas culturales y un enfoque sociológico sobre la vida de las personas que lo resienten de manera directa.

De cara a la emergencia climática que se cierne sobre el mundo y la incapacidad de los sistemas actuales para hacerle frente, el asesinato de defensores ambientales en México y el mundo, así como de los efectos económicos, políticos, sociales y psicológicos que ha

producido la primera pandemia del siglo XXI, no sería extraño que los enfoques ecológicos, y científicos en general, proliferen sobre los escenarios en los años por venir.

***Bestiario humano* (2014)**

Si la aparición de la conciencia ecológica en el teatro es un fenómeno muy reciente, lo es porque las manifestaciones anunciadas del cambio en las condiciones del planeta se tornaron evidentes también en las últimas décadas por medio de fenómenos que afectan la vida ordinaria de regiones enteras. Sobretodo aquellos relacionados con el aumento de la temperatura en la Tierra.

La dimensión de estos cambios se plantea sin embargo en una escala sin precedentes que torna extremadamente limitada aquella de la experiencia histórica y, por tanto, del conflicto humano, en las que se ha movido el arte escénico. La apertura del horizonte obliga entonces a saltar de un golpe a aquellas de la especie misma y, más aún si como corresponde a las teorías recientes se ve a ésta como inmersa en un todo, a las de orden geológico o astronómico. O a ponerlas justamente en esa escala de dimensiones asequibles, a la manera en que el científico y divulgador Carl Sagan lo había hecho en su célebre y entrañable Calendario cósmico.

Así lo hace el autor y director Diego Álvarez Robledo en *Bestiario humano*, obra que él mismo anuncia como una "ficción documental":

> Itzel: La vida promedio de un hombre en la Ciudad de México es de 73 años.
> Sofía: En términos geológicos es un parpadeo.
> Esmirna: La vida promedio de una especie es de 10 millones de años.
> Itzel: El ser humano tiene apenas 150 mil años.
> Esmirna: Si nuestra especie fuera un individuo promedio, sería un niño de un año.
> Sofía: Y en un solo día -ayer- habría asesinado al 90% de los tiburones del planeta. Eso es casi tan rápido como la extinción de los dinosaurios.
> Itzel: Sólo que los tiburones llevaban 420 millones de años en el océano.
> Esmirna: Sobrevivieron a las cinco extinciones masivas.
> Sofía: Para algunos, no hay nada más nocivo que nuestra existencia. (2015, p. 6)

La vertiente documental permite al autor traer esa información a escena sin la necesidad de otorgar a los animales y otros componentes de la naturaleza valores humanos, tal como

sucedería en un enfoque dramático. Sin embargo, y a diferencia de los procedimientos que se asumen plenamente dentro de ese campo, el autor recurre a situaciones mínimas de ficción como aquella en la que tres mujeres emprenden un viaje alrededor del mundo, con los respectivos conflictos interpersonales, o la de un hipotético y apocalíptico futuro (alrededor del año 2223) en el cual "una joven sobreviviente única (…) tiene la misión, como paráfrasis del arca de Noé, de llevarse a un lejano astro en el espacio un banco genético para dar una segunda oportunidad a la vida que se dio y extinguió en la Tierra." (Aguilar Zínser, 2014)

La escritura, que en este caso excepcional antecede a la escenificación, refleja unas formas ya comunes en la generación de autores mexicanos que se dieron a conocer en la primera década del nuevo siglo y que Luz Emilia Aguilar Zínser describe como "estrategias dramáticas de la voz narrativa" que incluyen "la fragmentación de la identidad, el coro y los saltos vertiginosos en el tiempo y el espacio." (En Álvarez Robledo, 2015. Contraportada) Es decir, que prefiguran el desquebrajamiento de los principios básicos del drama o se colocan en una frontera cuya permeabilidad permite la irrupción del material documental crudo sin renunciar del todo a un texto que contiene en sí un proyecto de representación.

A diferencia también del resto de las realizaciones escénicas revisadas aquí, *Bestiario humano* fue escrito para un grupo específico de actrices, pero no en el seno de un colectivo con miras a un trabajo en continuidad, y bajo la jerarquización tradicional de la puesta en escena donde Álvarez Robledo cumple con las dos funciones de autor y director. El enfoque personal, sin embargo, se hace patente en el hecho de que los personajes (o voces) lleven los nombres de las actrices convocadas: Esmirna Barrios, Rosalba Castellanos, Miriam Romero, Sofía Sylwin y Lucía Uribe.

La ambiciosa empresa se traduce en una gran cantidad de información contenida en el texto que busca abordar el problema ecológico desde múltiples ángulos: aquel de la diversidad biológica respecto a la probable extinción del rinoceronte negro, leones, tigres, tiburones y otras especies; otro, relacionado con leyendas bantú o budistas, que revela formas locales de entendimiento de la organización del mundo y el lugar que ocupan los seres humanos en él; un contexto histórico respecto a los procesos de colonización e industrialización, y sus consecuencias políticas y económicas; y, finalmente, aquel relacionado con las confrontaciones culturales y guerras recientes, atarvesado por las

historias del Islam y la América Latina, así como el peligro de la destrucción total por medio de explosiones nucleares.

La escenificación de *Bestiario humano*, que en ese sentido tampoco escapa a una justificable narrativa distópica, busca conciliar esas dimensiones biológica y social -representadas en las profesiones de la pareja central- a través de un fuerte despliegue energético de todo el elenco y de algunas formas teatrales -como un juego con las múltiples posibilidades de una escalera plegable- atractivas para el sustrato de ficción pero que resultan convencionales para anclar la línea documental en la experiencia de vida concreta de sus espectadores.

Más eficaz en términos de los procedimientos documentales expuestos aquí es la búsqueda, que Álvarez Robledo proseguirá con éxito en *Animalia*, de la interacción entre las formas vivas-presenciales de la actuación y la imagen mediática. La combinación de gráficas, mapas y estadísticas proyectadas sobre un fondo fijo como en un ciclorama y los efectos lumínicos y de sonido, las proyecciones sobre el cuerpo de las actrices o el uso del teléfono celular, coinciden con la idea de formas que resuelven la habitual diferenciación entre lo real y lo virtual. Y que, en términos de la misma materia de la obra, caracterizan las relaciones de la época entre lo local y lo global.

La voluntad de activar una conciencia crítica, asumida sin cortapisas de orden ficcional en las realizaciones escénicas afiliadas a lo documental, aparece también en la apelación que algunos de estos materiales implican para el espectrador y estimulan su toma de posición. Como en el ejemplo siguiente:

> Sofía: En esta gráfica, podemos ver las emisiones de CO2, el nivel del mar y la temperatura del planeta.
>
> Esmirna: Una es consecuencia de la otra, aumentan y disminuyen de forma casi simultánea.
>
> Miriam: Durante el último millón de años, el patrón de la gráfica había sido estable.
>
> Sofía: Glaciaciones cada 100 mil años y épocas de intenso calor, en donde el CO2 nunca supera un nivel de 280 partes por millón.
>
> Itzel: Desde la era industrial hasta ahora, este tope máximo se transgredió en un 150%.
>
> Sofía: Hoy la temperatura de la Tierra es 2 grados más alta que entonces, y el nivel de CO2 es de 400 partes por millón.
>
> Lucía: El rinoceronte negro tuvo la mala fortuna de vivir en medio de todo eso.

Esmirna: Su hábitat abarcaba toda África Central en 1900; territorio colonial de Francia, Inglaterra, Bélgica y Alemania.

Lucía: Rwanda, Burundi, Uganda, Kenya, Tanzania, Congo, Camerún, Gabón y Sudán.

Miriam: ¿Alguien puede ubicar esos países en el mapa? (Op. cit., pp. 13-14)

Las dificultades que Diego Álvarez Robledo encuentra, más allá del interés que despiertan sus obras, para conciliar la escala "demasiado humana" del teatro con aquellas que imponen los problemas de la ecología y los enfoques científicos en general, reflejan claramente la incapacidad de los modelos políticos y económicos vigentes para hacer frente al desafío del impacto que sobre el Medio ambiente tienen los modos de vida que estimulan. O visto de otro modo, abren la puerta a las prácticas documentales para intentar dilucidar los entrecruces de naturaleza-civilización y cultura; por un lado -y en términos de Hanna Arendt-, el trabajo destructivo que no devuelve lo extraído con la rapidez de cualquier proceso metabólico; y, por el otro, la amenaza permanente que la naturaleza supone frente a la durabilidad de toda obra humana.

Las estructuras teatrales enfrentan entonces los mismos desafíos que las protestas, mayoritariamente juveniles y que, según el decir de los expertos, tampoco han sido capaces de modificar el orden establecido en una materia que afecta a toda la población del planeta, que trasciende a una o varias generaciones, pero que carece de un responsable único.

Mientras tanto, y en el espíritu de las prácticas documentales, resulta relevante exponer ante el público el sinsentido y la complejidad de un mundo como aquel que presenta *Bestiario humano*:

Miriam: El ejército estadounidense intenta controlar esos movimientos con una guerra que, a la larga, acelera el cambio climático y orilla a más personas a la Yihad.

Esmirna: Mientras tanto, se han invertido 8 billones, 445 mil 436 millones, 214 mil 700 dólares (8 445 436 214 700 USD) en la guerra contra el terror.

Lucía: Suficiente para acabar con el hambre en el mundo.

Esmirna: Siete veces.

Miriam: Suficiente para construir escuelas y hospitales en cada pueblo del plantea.

Sofía: Cuatro veces. (Ibíd., p. 22)

Un mundo donde el ecocidio que provocan la sobreproducción y el desperdicio, la pésima distribución de los recursos, es el preámbulo de un suicidio colectivo. Una de aquellas situaciones de urgencia donde se imponen las prácticas documentales.

A manera de cierre

Como puede verse en este somero inventario, la mayor parte de las realizaciones escénicas mexicanas de los inicios del siglo XXI que giran en torno del documento, desbordan el marco de referencia que hemos esbozado en la segunda parte de este trabajo o muestran particularidades conforme a la negociación que cada una establece entre las situaciones y casos referidos, las estrategias escénicas específicas y las trayectorias de cada colectivo. Y esto aun cuando en nuestra selección, salvo el caso de *Visitas guiadas*, se ha privilegiado el dispositivo que no rehúye su contexto teatral, con lo que forzosamente han quedado fuera otras manifestaciones, particularmente en los terrenos del performance y las expansiones de lo escénico.

Esa tensión permanente entre el énfasis en la materia tratada y la forma artística específica, sus diversos grados de elaboración y trasposición poética, afirman la identidad de cada grupo de creadores así como una intencionalidad que arraiga en los variados contextos de recepción. Desde el empleo de la ficción como soporte y plataforma para las inclusiones de material informativo en las obras de Diego Álvarez Robledo, pasando por realizaciones apegadas a formatos más identificables con el registro documental en los montajes de Teatro Línea de Sombra o en *Aparte*, por una extensión del valor de los objetos y sus procesos en Oligor y Microscopía, hasta las barrocas superposiciones de invención y elementos reales características ya de Lagartijas tiradas al sol, y los dispositivos basados en o generadores de documentos de Teatro Ojo.

Al comparar la composición de estos colectivos con aquellos descritos en nuestra genealogía, salta a la vista el cambio de aquella centrada en la acción y el pensamiento de algunas personalidades masculinas, a la presencia y el peso determinante de mujeres como Alicia Laguna, Luisa Pardo, Shaday Larios y Sara Pinedo en la conformación, las concepciones y la responsabilidad social de los grupos actuales. Y, de la misma manera, se hace patente una redistribución geográfica, en términos tanto de las temáticas como de

producción y circulación, que es reflejo de la ruptura de las viejas narrativas nacionalistas y de aquellas características de un centralismo acendrado durante largo tiempo en México.

En cuanto a las materias o situaciones abordadas, las manifestaciones y esfuerzos de los antecesores transparentan una visión, al momento mismo de los acontecimientos -como corresponde a la idea de "un teatro del propio tiempo"-, de las primeras fracturas sociales del estado posrevolucionario, de sus defectuosos cimientos, particularmente en la obra y el proyecto del Teatro de Ahora; mientras que la segunda ola, aquella donde sobresale la obra de Vicente Leñero y las prácticas teatrales y el activismo de los grupos integrantes del CLETA, se asienta sobre la crisis definitiva de aquel régimen y las evidencias de su agotamiento.

Por su parte, las manifestaciones recientes ofrecen una mirada crítica al proceso de la fallida transición democrática caracterizado por el paulatino desmantelamiento del Estado. Un fenómeno propiciado por las políticas neoliberales con efectos devastadores en países donde éste, con todos sus desperfectos, se afianzaba apenas. Lo disfuncionamientos y problemas en todas las áreas de la vida y la organización social, precipitados por el estallido de la violencia criminal, la militarización y el desplazamiento de los poderes civiles, justifican claramente la reactivación política de los y las creadoras teatrales y el sentido de urgencia que guía su accionar artístico y su voluntad de injerencia en la realidad.

La variedad de materiales que aparecen frente a la mirada de los grupos artísticos como parte de este panorama local, junto con aquellas que lo trascienden o atraviesan -las históricas o las ecológicas, por ejemplo-, explicaría el amplio rango de los enfoques y las zonas de la actividad y las relaciones humanas que sus realizaciones escénicas ayudan a (re)conocer y que dan pie a las categorías de nuestro inventario. Resulta sobresaliente, en ese sentido, constatar las incursiones de Lagartijas tiradas al sol en la mayoría de esos terrenos.

La gravedad de las circunstancias y la necesidad manifiesta de confrontación con lo real, junto al buen recibimiento que han obtenido las realizaciones comentadas aquí, han provocado, sin embargo, una multiplicación acrítica de lo documental en la escena de los últimos años. Un fenómeno común a todas las prácticas artísticas que fundadas en un sentido de resistencia, se enfrentan a un conformismo imitativo característico de aquellas con aspiraciones de pertenencia hegemónica. Desde una etapa temprana, Lázaro Gabino

Rodríguez ha hecho diversos llamados frente a los peligros que anidan ahí, y más recientemente, autores de distintos contextos como Rubén Ortiz y Óscar Cornago, han insistido en los siempre sospechosos procesos de legitimación institucional y los reduccionismos producidos por la simple alineación con las causas justas. Una problemática no exclusiva de las prácticas documentales y caracterizada de un lado, por la apropiación desde la historia oficial o el rédito mercantil y, del otro, por un sentido de utilidad que termina siempre convertido en adoctrinamiento; pero que adquiere un peso específico mayor en este caso donde, como hemos afirmado, el conflicto ético ocupa el espacio central del accionar artístico.

Un componente que no se reduce, como también lo hemos escrito, a las interacciones entre lo re/presentado y las formas de re/presentar sino que abarca también los modos de producción, los contextos de recepción y las formas de legitimación en las que se ve envuelto. Elementos todos que determinan y exigen una toma de posición por parte de grupos y creadores que, como puede observarse en los ejemplos de la escena mexicana revisados aquí, a su vez ofrecen a las y los espectadores una experiencia y un espacio desde el cual construir una mirada, un (re)conocimiento del mundo, que en los momentos de quiebre de la vida colectiva, permita consolidar la propia.

Referencias bibliográficas

AGUILAR ZÍNSER, Luz Emilia. "Nostalgia de la tierra". *Excélsior*, México, 13/02/2014.

ALCÁZAR, Josefina; *La cuarta dimensión del teatro: tiempo, espacio y video en la escena moderna.* México: CITRU/INBA, 2011.

ALCOCER GUERRERO, Luis. "Baños Roma. O ¿por qué tienes que creer en el teatro?" en *TierrAAdentro*. México, s/f. https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/banos-roma-o-por-que-tienes-que-creer-en-el-teatro/?fbclid=IwAR11ln27GLTgf2a7ImzdBHPNYaJGfx-rzXU4vJKOFjCDUmgwz77zfzcnlAU

ÁLVAREZ ROBLEDO, Diego; *Bestiario humano.* México: Paso de Gato, 2015.

BRAVO ELIZONDO, Pedro. "La realidad latinoamericana y el teatro documental". Universidad Veracruzana, 1979. Recuperable en https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6885

BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1998.

___*El narrador*. Librodot.com

Bourges, Héctor. "Lo que he pensado". Archivo Virtual de Artes Escénicas. 2011. http://archivoartea.uclm.es/obras/sre-visitas-guiadas/ (Texto Bourges "Lo que he pensado")

CAMINITZER, Luis. "La educación artística como fraude" en *esferapública.org*. http://esferapublica.org/nfblog/?p=23857, 25 de septiembre de 2013.

CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena. "Teatro Ojo, el teatro sin teatro." Revista *Cuadrivio*, no. 25, agosto 2013. https://cuadrivio.net/teatro-ojo-el-teatro-sin-teatro.

___, "Pese a todo, aparecer." Re-visiones.net, diciembre 2015.

CLAYBOURN, Ryan M., "(Ch)oral History: Documentary Theatre, the Communal Subject and Progressive Politics", en *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Consultable en https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/view/3474.

CORNAGO, Óscar. "El teatro como crítica institucional". Revista *Investigación Teatral* núm. 13, Xalapa, Universidad Veracruzana, septiembre 2018. https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2559

___, "Todo es cutre. Sobre la moda del teatro documental". *Teatron*, 19 marzo, 2019. http://www.tea-tron.com/oscarcornago/blog/2019/03/19/todo-es-cutre-sobre-la-moda-del-teatro-

documental/?fbclid=IwAR0aCCcm3oqhYgJuArpUQh0oVDxadkZs1DE5xri3q2CgSYdRQcDxV6yBlMY

DE VICENTE, César. "El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento". *Artescena,* 2016. Recuperable en: http://www.artescena.cl/el-teatro-en-la-realidad-once-notas-sobre-el-teatro-documento/.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición.* Madrid: Antonio machado Libros, 2008.

___, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

___, entrevista. En diario *Milenio.* México: 24 de febrero de 2018. Consultable en https://www.milenio.com/cultura/georges-didi-huberman-revolucion-necesita-memoria

DIÉGUEZ, Ileana. "Escenarios y teatralidades de la memoria". Revista *Teatro/CELCIT*. Buenos Aires, no. 35-36, 2009.

___ (comp.)*; Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación.* México: Conaculta/INBA-CITRU / Universidad Iberoaméricana, 2009.

FERNÁNDEZ ARAGÓN, María. "En las fronteras de la representación: formas de teatro documental contemporáneo basado en material autobiográfico". Ponencia presentada en el XXIII Congreso Internacional de la AMIT, 2017.

FLORES VALENCIA, Alejandro y Ramírez Arreola, Ricardo, "*Amarillo* en La Patrona", en Jiménez, Lucina (coord.), *Arte para la convivencia y educación para la paz.* México: FCE, 2018. (e-pub)

FORSYTH, Alison, MEGSON, Chris (eds.). *get real, documentary theatre past and present*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

FRANCO, Israel y ESCOBAR DELGADO, Antonio (coords.). *El Teatro de Ahora, un primer ensayo de teatro político en México.* México: Conaculta-INBA/Citru, 2011.

GARZA, Andrea (Coord.); *Deus ex machina de Teatro Ojo*. México: Secretaría de Cultura/INBA-CITRU, 2019. E-pub.

HENRÍQUEZ, José. "Vemos en el público una necesidad de recuperar la idea de una utopía", entrevista con Lagartijas tiradas al sol, en Diagonalculturas. Descargable en http://lagartijastiradasalsol.com/ (Entrevista en Madrid)

IBARGÜENGOITIA, Jorge. *El atentado*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

KELTING, Lilly. "Playwright Undercover: Gabino Rodriguez". *ExBerliner*, March 30, 2017. https://www.exberliner.com/whats-on/stage/gabino-rodriguez-tijuana-find-festival/

LARIOS, Shaday. “La fuerza micrológica, procesos escénicos de la pequeña escala.” *Titeresante*, marzo 18, 2016. http://www.titeresante.es/2016/03/la-fuerza-micrologica-procesos-escenicos-con-la-pequena-escala-la-columna-la-brutal-pequenez-de-shaday-larios/

___, “Teatro de objetos documental. Derivaciones del teatro de objetos hacia lo documental.” *Titeresante*, agosto 18, 2016. http://www.titeresante.es/2016/08/teatro-de-objetos-documental-derivaciones-del-teatro-de-objetos-hacia-lo-documental-por-shaday-larios/

___, “Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena”. *Titeresante*, mayo 23, 2017. http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/

___, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: Paso de Gato/INBA-Citru, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato-Cenedeac, 2013.

LEÑERO, Vicente. *Vivir del teatro*. México: Joaquín Mortiz, 1982.
(Versión aumentada) México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

LÓPEZ CABRERA, Julio César. *CLETA: Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. México: Conaculta-INBA/Citru, 2012.

LÓPEZ MEDINA, Paloma. “*Baños Roma* Obra de Teatro Línea de Sombra”, Revista *Investigación Teatral* núm. 9, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016. Consultable: https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2301

LÓPEZ MOZO, Jerónimo. “Mapa del Teatro documento en los albores del siglo XXI en España”, en Romera Castillo, José (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2017.

MAGRIS, Erica, PICON-VALLIN, Béatrice. *Les theâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième époque, 2019.

MALLY, Lynn. “The Americanization of the Soviet Living Newspaper”, *The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies*, Pittsburgh: Number 1903, February 2008.

MARTIN, Carol, ed. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2010.

MENDOZA, Carlos. *La invención de la verdad, ensayos sobre cine documental.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

MENDOZA, Rodrigo. “Autoficción: el mundo después del yo”. Confabulario, *El Universal,* 21 noviembre 2020. https://confabulario.eluniversal.com.mx/tag/autoficcion/

MORALES MUÑOZ, Noe. “Asalto al agua transparente”. *Jornada Semanal*, 24 de septiembre, 2006. Rescatable http://criticateatral2021.org/transcripciones/5133_20060924.php

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary.* Bloomington: Indiana University Press, 2001. (Existe traducción al español)

NIGRO, Kirsten F. (compiladora). *Lecturas desde afuera. Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero.* México: El Milagro, 1997.

OBREGÓN, Rodolfo. *A escena.* México: Ediciones sin nombre/Conaculta, 2006.

ORTIZ, Rubén. *La escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. México: Conaculta/INBA-Citru, 2015.

___, “Ver abismos. Sobre Estado fallido de Héctor Bourges”. Archivo de Artes Escénicas. 2010. http://archivoartea.uclm.es/textos/ver-abismos-sobre-estado-fallido-de-hector-bourges-y-teatro-ojo-2/

___, “Acerca de un tono documental adoptado recientemente en la escena”, en *Jerónimomx.*10/12/2019. https://jeronimomx.info/%EF%BB%BFacerca-de-un-tono-documental-adoptado-recientemente-en-la-escena/

___, *En busca del espectador*. Inédito.

ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro (coord*.). Cuatro obras de revista para el “Teatro de Ahora” (1932)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

PALACIO DE BELLAS ARTES. *Los Contemporáneos y su tiempo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016.

PARRINI, Rodrigo. “Figuras del límite: Documentos, etnografía y teatro”. Revista *Investigación Teatral* núm. 13, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2018.

___, GONZÁLEZ MARÍN, Daniel; y LUNA, Alfadir. “Un archivo de sombras. Una mirada etnográfica a una pieza de Teatro Línea de Sombra”. Revista *Investigación Teatral* núm. 15, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2019. Consultable: https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2585/4504

PIANCA, Marina. *El teatro de nuestra América: un proyecto continental 1959-1989*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.

PISCATOR, Erwin. *El teatro político y otros materiales*. Hondarribia: Hiru, 2001.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. “Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil”. En Fediuk, Erika y Prieto, Antonio (edit.). Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016.

___, “El puro lugar de la violencia: *docufricción* escénica en la ciudad de Xalapa, Veracruz”. Latin American Theatre Review, Lawrence Kansas, no. 52/1, fall 2018.

PUIG, Carlos. “Leñerianas para viernes” en *Milenio.* 26 de julio de 2019. https://www.milenio.com/opinion/carlos-puig/duda-razonable/lenerianas-para-viernes.

PUPO, Maria Lúcia de S.B. *Para alimentar o desejo de teatro*. São Paulo: HUCITEC Editora 2015.

RAMOS. Luiz Fernando. “Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea”. Revista Brasileira Do Presença, Porto Alegre, jan/jun, 2011. http://www.scielo.br/pdf/rbep/v1n1/2237-2660-rbep-1-01-00061.pdf

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

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo, entrevista con. En revista *Proceso* México. https://www.proceso.com.mx/158648/rechaza-indignado-goyo-cardenas-la-version-teatral-su-vida-el-criminal-de-tacuba-y-acudira-a-la-ley. Consultada: 26 junio, 2019

RIZZANTE, Massimo. La novela del siglo XXI. Revista *La Tempestad*, México, núm. 104, septiembre-octubre 2015.

RODRÍGUEZ, Gabino. *Proceso Asalto al agua transparente* (apuntes). México: Anónimo Drama, s/f. Descargable en http://lagartijastiradasalsol.com/wp-content/uploads/2014/08/proceso-asalto-publicacion.pdf

___, “Fronteras de la ficción”, entrevista en Cátedra Bergman, UNAM, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=eYhizvEj9TI&fbclid=IwAR18zIJFKyPv27nxiZuPsMsu34bGDrlY9Ywjoob3fKLOf5NfnoyEL_PXo-Q

---*, Estamos hechos para el sueño, no tenemos órganos adecuados para la vida. (Apuntes sobre la actuación en el cine para jóvenes poetas)*. México: Los cuadernos de Cinema 23, 2018. https://cinema23.com/wp-content/uploads/2018/12/016-Memorias-Gabino-Español-web.pdf

___, BARREIRO, Francisco y PARDO, Luisa (coords.). *El rumor del momento. Proyecto La Rebeldía*. México: LTS/UNAM, 2013.

RODRÍGUEZ HERRERA, Raúl Ángel Valentín. *El teatro documento en la actualidad: de Vicente Leñero a Lagartijas tiradas al Sol*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, 2019.

SABUGAL, Paulina. “Teatro documental: entre la realidad y la ficción”. *Investigación Teatral*, no. 10-11, Xalapa, julio 2017. https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2533

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel.* Paris: L'Harmattan, 1998.

SALCEDO, Hugo. "El teatro documento en México". *Revista Acotaciones RESAD*, Madrid, diciembre 2016.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato, Prólogo de Rodolfo Obregón, 2012.

___, *Ética y representación*. México: Paso de Gato, 2016.

SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen. "La redención del Mantequilla Nápoles (1940/2019)". *Nexos*, 19 agosto 2019. https://cultura.nexos.com.mx/?p=18478&fbclid=IwAR3wHX6IjXQlto_qUAGmRsv2L2azaHGTO1RzoqriZ6y-KhwmorR_Fp-GkXQ

TINDEMANS, Klaas, "Regard et réalité. Le spectateur dans les théâtres documentaires" en *Théâtre/Public*, Montreuil, núm. 208 Penser le spectateur, may 2013.

USP. *Teatros Do Real: Memórias, Autobiografias e Documentos em Cena*, v. 13, n. 2, 2013. https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/5242

VALDEZ, TEJEDA, Natalia. *La Revolución Institucional*. México: Editores Independientes de Alvarado, s/f.

VAN RYZIN, Jeanne Claire. "Lagartijas Tiradas Al Sol's 'Tijuana': Enacting Poverty." Fusebox Festival Blog, http://schedule.fuseboxfestival.com/blog/lagartijas-tiradas-al-sols-tijuana-enacting-poverty.

VILLARREAL. Patricio. "'Alerta sísmica': teatro y heterotopías". Revista *Investigación Teatral* núm. 13, Xalapa, Universidad Veracruzana, septiembre 2018. https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2558

WAKE, Caroline. "Get Real: Documentary Theatre Past and Present, ed. Alison Forsyth and Chris Megson (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009) and Dramaturgy of the Real on the World Stage, ed. Carol Martin (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2010)". En http://www.performanceparadigm.net/wp-content/uploads/2011/07/review-get-real-documentary-theatre-past-and-present.pdf

WARD, Julie Ann. *A Shared Truth, The Theatre of LagartijasTiradas al Sol*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019.

___, "Making Reality Sensible: The Mexican Documentary Theatre Tradition, 1968-2013". *Theatre Journal,* 69(2). *Project MUSE,* Johns Hopkins University Press, June 2017. http://lagartijastiradasalsol.com/wp-content/uploads/2017/10/shareable-making-reality-sensible.pdf

WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976.

YEPEZ, Gabriel. "Entrevista a Teatro Ojo". Archivo Virtual de Artes Escénicas, 26 de junio de 2016. http://archivoartea.uclm.es/textos/entrevista-a-teatro-ojo/

YOUKER, Timothy. *"The Destiny of Words": Documentary Theatre, the Avant-Garde and the Politics of Form*. New York: Columbia University, Tesis doctoral, 2012.

YOUNG, Paul David. "Un Uprising Beneath the Streets of Los Angeles" en *Hyperallergic*, January 28, 2018. https://hyperallergic.com/423224/teatro-linea-de-sombra-lagartijas-tiradas-al-sol-pacific-standard-time-la/

Blogs

http://lagartijastiradasalsol.com
http://lagartijastiradasalsol.com/proyecto-yivi/
https://proyectoyivi.wordpress.com/2020/02/28/yivi-y-el-camino-donde-nosotros-lloramos/
https://elrumordeloleaje.wordpress.com
https://somosreclamos.blogspot.com/2019/04/ideas-inseguras-sobre-el-arte-en.html
http://teatrounam.com.mx/teatro/lazaro-gabino/ (5 abril, 2020)
http://teatrounam.com.mx/teatro/luisa-pardo-urias/ (5 abril, 2020)
http://www.teatrolineadesombra.com
http://teatroojo.mx
http://teatroojo.mx/s-r-e-visitas-guiadas?fbclid=IwAR1AGKDrejy11m2I4dUBLZMP2yx3R5_ApOV7640-C1JIlWDAM1ibpLTRJXY
http://lamaquinadelasoledad.org/oligor-y-microscopia/
https://www.murmurante.org
https://www.facebook.com/notes/ensayos-sobre-la-mirada/tijuana-permanente-negociación-con-la-representación/1672776572834662/

Archivos

Diego Álvarez Robledo
Juan Manuel García Belmonte
Lagartijas Tiradas al Sol
Teatro Línea de Sombra
Teatro Ojo