



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

TEATRO DOCUMENTAL MEXICANO
ANÁLISIS DE TRES OBRAS

TESINA PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN
LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

PRESENTA: LIC. ITZEL VIRIDIANA CAMARILLO CRUZ

ASESOR: ALEJANDRO ORTIZ BULLE- GOYRI

MÉXICO, CDMX, 2019

Agradecimientos

A mi familia, a mis maestros y a Dios

Para Atahualpa y Sabina mi gran equipo de vida .

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
I. Antecedentes del Teatro documental	10
1.1 El Teatro Político.....	10
1.1.2 Erwin Piscator y el drama documental.....	13
1.2 Peter Weiss	17
1.3 Otros autores extranjeros	18
1.4 Teatro documental en Latinoamérica.....	19
1.5 Teatro documental en México.....	21
II. El Teatro Documental.....	26
2.1 Concepto	28
2.2 Características. Notas de Peter Weiss	30
III. Tres obras de teatro documental en México.....	35
3.1 <i>Mujeres de Arena</i> de Humberto Robles.....	35
3.2 <i>Veracruz nos estamos deforestando o como extrañar Xalapa</i> de Luisa Pardo.....	45
3.3 <i>Last Man Standing, simulacro boxístico para actores</i> de Jorge Maldonado.....	52
CONCLUSIONES	60
APÉNDICE.....	63
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

RESUMEN

El presente proyecto indaga en la transformación de la literatura dramática y su relación con el contexto social, así como la manera en que esto impacta sobre los recursos estilísticos del Teatro Documental actual. El escenario: México. Los Actores: un grupo de dramaturgos y creadores escénicos que a lo largo de la República crean obras de teatro para darle voz a historias silenciadas.

A través del análisis y entrevistas a los creadores de tres obras dramáticas, se buscan constantes que respondan a preguntas como: ¿Qué es el Teatro Documental? ¿Cómo se concibe en México en voz de tres autores mexicanos? ¿Existen elementos estilísticos y discursivos constantes?, pero sobre todo ¿Por qué hacer Teatro Documental?

INTRODUCCIÓN

Uno de los problemas que plantea la estética es la finalidad del arte. A través del tiempo, filósofos, artistas y teóricos, han buscado dar respuesta a cuestiones relativas a la producción artística. El concepto de *arte*, así como su finalidad, se multiplica de acuerdo a las diversas perspectivas y contextos en que se manifiesta.

La Doctora Bertha Couvert¹, a través de un cúmulo de lecturas heterogéneas (generadas por filósofos, psicólogos, sociólogos, entre otros) explica que el concepto de arte difiere en cada momento histórico y en cada cultura. Que su finalidad puede ser tanto la contemplación como la reacción; producir belleza o impresionar con experiencias abrumadoras, desconcertantes o completamente escandalosas. Por lo tanto, así como existen múltiples maneras para definir y establecer la finalidad del arte, las formas en que se presenta también son diversas y transmutan de acuerdo a las necesidades históricas que del contexto emanan.

La literatura, no es la excepción. Como una de las siete bellas artes, responde a una serie de valores estéticos y técnicos que corresponden a los periodos de tiempo en que se produce, al menos eso demuestran las corrientes literarias y la historia misma. La literatura dramática, como subgénero, no es ajena al devenir de los problemas estéticos. Por lo tanto, el artista modifica las estructuras de los textos dramáticos y al teatro tanto en su concepción, como en su producción, así retoma elementos del pasado, deconstruyéndolos de manera consciente o intuitivamente.

La presente investigación vuelve la mirada a una fracción de la escena teatral contemporánea mexicana que ha sido trastocada por el contexto social y lo hace visible de diferentes formas, una de ellas es el Teatro Documental.

¹La Doctora Bertha Alicia Couvert Rojas es investigadora, experta en Historia del arte y docente en dicha materia y en la enseñanza del idioma inglés, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue uno de los seminarios de Historia del arte el que tomo como referencia.

En la actualidad, la presencia de la inter, trans y multidisciplinariedad en el arte es más cada vez frecuente. Son estas punto de encuentro y de convergencia que han repercutido en los cambios en el arte y al mismo tiempo, son resultado de la apropiación de recursos que los autores emplean para expresar sus objetivos comunicativos. Los campos del conocimientos están relacionados de diversas maneras, como raíces que se entrelazan y comparten saberes, problemas y respuestas.

En el campo literario, podemos encontrar nuevas propuestas como el *street art*, la poesía acción o la literatura en medios, que aún se debaten entre lo literario y otras manifestaciones artísticas.

En el campo periodístico, las noticias han vuelto la mirada hacia las bondades que la literatura puede ofrecer a una disciplina escrita que parece perder terreno sobre la visual. Muestra de ello son las consideraciones de Tomas Eloy Martínez² (1934-2010) y Martín Caparrós³ (1957) en torno al problema que enfrenta el periodismo actual ante los elementos visuales que invaden su nicho; su propuesta es retornar y tomar como herramienta al poder de la palabra, para hacer resurgir al periodismo escrito mediante la ayuda de elementos literarios. Al mismo tiempo, en el área literaria, algunos autores como: Elena Poniatowska, Truman Capote, Julio Cortázar o Carlos Monsiváis, toman elementos del periodismo tales como las noticias, documentos, testimonios, estadísticas para la construcción de sus obras.

El objetivo general de este trabajo es indagar en los recursos del Teatro Documental en tres obras dramáticas. En tanto que los objetivos particulares derivados del anterior son los siguientes: Identificar los antecedentes del Teatro Documental y sus posibles precursores. Indagar en los recursos

² Tomas Eloy Martínez, “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI”, publicación en línea. Disponible desde internet en: <http://fnpi.org/es/fnpi/periodismo-y-narración-desaf%C3%ADos-para-el-siglo-xxi> (27 de octubre de 1997)

³ Martín Caparrós, “Por la crónica”, publicación en línea. Disponible desde internet en: http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/13/caparr%C3%B3s_mart%C3%ADn.htm (2007)

constantes (discursivos, estéticos y literarios), origen y expectativas, de tres obras por medio de su análisis y de la entrevista a cada uno de los autores.

La diversificación de los géneros dramáticos e incluso el carácter híbrido que existe en la dramaturgia contemporánea, responde a múltiples factores, tales como las corrientes estéticas, el contexto histórico o el simple anhelo por la originalidad. Sea cual fuere el caso, los cambios que presenta la literatura son un objeto de estudio que es necesario atender.

Estéticas que habitan zonas limítrofes se presentan con mayor frecuencia. En el caso del Teatro Documental, las fronteras entre lo literario y el documento coexisten, dando pie a un objeto artístico. Es por ello que resulta relevante indagar en el fenómeno teatral llamado Teatro Documental que se escribe en la actualidad, para comprender sus características y su origen.

Partir del plano literario resulta interesante, pues la mayoría de los estudios se han tratado desde la perspectiva escénica. Así, el presente proyecto contribuirá como evidencia histórica de los cambios que se producen en el arte y para implementar, en un futuro, un recurso/ sistema teórico para la elaboración de una taxonomía de la estética del teatro mexicano. Por otro lado, se espera que este texto sea una herramienta que auxilie a estudiantes y personas interesadas en el tema.

El contexto socio-cultural actual ha determinado los temas que los artistas abordan en su obra, así como las formas en que se presenta. El teatro (texto-escena) es mimesis, sin importar la forma en la que se presente, incluso el anti-ilusionista. El Teatro Documental toma un fragmento de la realidad para ser presentado en un espacio ajeno al periodístico, con objetivos estéticos y expresivos, por lo tanto artísticos. La necesidad de confrontar dicha realidad, alienta a los creadores teatrales a re-configurar los espacios, recursos y estéticas para que el objeto artístico cumpla con su cometido.

El Teatro Documental posee una estética propia, la cual presenta: una estructura fragmentada, uso de documentos, tales como noticias, testimonios o estadísticas y la posibilidad de contar o no con

una diégesis ficcional. La estética es característica de la comunidad que lo genera, incluso si ésta se produce voluntaria o involuntariamente.

En un primer momento, esta investigación aspiraba a ser de carácter exploratorio, pues las fuentes no arrojaban resultados para la búsqueda del tema en cuestión, pero mediante la indagación, los resultados indicaron que le antecede una tradición desde principios del siglo XX, por lo que fue oportuno redireccionar el carácter del trabajo a un enfoque descriptivo, que contribuya a comprender su presencia en México a principios del siglo XXI.

Paulina Sabugal afirma que la presencia de esta manifestación es el resultado de una obsesión por reproducir la realidad, por un interés voyerista y por una necesidad de retornar a la realidad (lo cual no implica al realismo) entre otros porqués. Pero, en contraste, también presenta un par de citas de José A. Sánchez (1915), en las que señala “El reencuentro con la realidad volvió a aparecer como un proyecto urgente”⁴ en donde los participantes de este proyecto son calificados como: “resurgir del activismo”⁵. De esta forma, se puede decir que la producción de Teatro Documental no es un capricho voyerista sino una necesidad expresiva. Por tal motivo, es pertinente el estudio de este tipo de literatura.

Por otro lado, los artículos, entrevistas y otras fuentes, dedican su estudio particularmente a la (re) presentación y al discurso de este tipo de obras. Por esta razón, en este trabajo se busca revisar los alcances y procesos del objeto literario en su carácter limítrofe con el documento, sin perder de vista su carácter teatral.

La presente investigación aborda en primer lugar, el origen del Teatro Documental, así como sus antecedentes en el extranjero y en México, con el propósito de comprender cual es la relación entre

⁴ José A. Sánchez, *Prácticas de lo Real en la escena contemporánea*, Ediciones Toma, Paso de gato y Conaculta, 2012 en: “El teatro documental: una a/puesta en escena”, Paulina Sabugal, Universidad Iberoamericana, México, 2014, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p.35.

la tradición y la producción actual en la escena mexicana. En segundo lugar, se retoman las diferentes definiciones del Teatro Documental, así como los elementos que han caracterizado a esta expresión artística-literaria, según Peter Weiss. Finalmente, se presenta el análisis de tres obras de Teatro Documental en México, para observar la relación entre estas y las características de la tradición que le antecede. Dichos análisis serán acompañados por una entrevista realizada a cada autor para obtener un balance de los resultados.

El enfoque del estudio es en su mayor parte de carácter analítico, con objetivos cualitativos.

Las obras que conforman el corpus de la investigación son: *Mujeres de Arena* escrita en el 2002, por Humberto Robles (1965) en la que se muestra el problema de feminicidios en Ciudad Juárez; *Veracruz, nos estamos deforestando o como extrañar Xalapa* del 2015 de Luisa Pardo (1983) en que se expone la censura y el caso del asesinato de la activista Nadia Vera durante el gobierno de Javier Duarte exgobernador del estado de Veracruz; y por último *Last man standing, simulacro boxístico para actores* de Jorge Maldonado (1986). Las obras fueron seleccionadas por responder a las características principales del Teatro Documental, tales como: la presencia del documento, su estructura fragmentada, los temas y los recursos escénicos.

Su pertinencia radica en su actualidad, no sólo de su aparición en la escena mexicana, sino en los temas que responden a problemas sociales actuales (2019), que si bien pueden plantear situaciones particulares, logran romper la frontera para mostrar problemas colectivos.

El análisis de estas obras son registro de los acontecimientos en México, así como de su relación en la generación de obras artísticas y la repercusión en el uso de los recursos formales.

I. ANTECEDENTES DEL TEATRO DOCUMENTAL

Para comenzar, es necesario aclarar algunos puntos para partir y tener una idea homogénea del tema aquí presentado.

El texto versa sobre el Teatro Documental (de aquí en adelante será denominado TD) al margen de estudios literarios en un ámbito académico. Por lo tanto, sus esfuerzos se centrarán en lo que concierne al objeto literario.

Por otra parte es inevitable entender que el texto dramático puede o no tener como fin último la representación escénica. En el caso del TD, el objeto literario (que aquí se presenta) tiene un claro objetivo de escenificación, por lo tanto, en ocasiones se atenderá a dichas características, sin la pretensión de hacer un análisis dramatólogo⁶.

Tampoco es el objetivo poner en discusión si el teatro debe estudiarse desde una perspectiva logocéntrica o escenocéntrica. Por el contrario, se atiende a las necesidades del estudio sin perder de vista el carácter teatral (escénico) que emana de la literatura dramática.

Este capítulo reúne la tradición alemana del TD, sus principales precursores: Erwin Piscator (1893-1966) y Peter Weiss (1916-1982), así como las manifestaciones en América Latina y finalmente en México.

1.1 EL TEATRO POLÍTICO

Para comprender el origen del TD es necesario tomar en cuenta como principal antecedente al Teatro Político. Los principales exponentes a nivel internacional de dicha corriente son Erwin Piscator y Bertolt Brecht (1898- 1956).

⁶ Definición que da García Barrientos al estudio de lo escenificado. En el que señala a la dramaturgia como teoría del modo de representación teatral.

El Teatro Político tiene gran influencia marxista que repercute en los objetivos, discursos y estructuras. Karl Marx (1818-1883), filósofo, economista, sociólogo, periodista, intelectual y militante comunista, en sus principales estudios (El materialismo dialéctico y El materialismo Histórico, así como en su teoría acerca de la lucha de clases) señala la oposición entre la clase dominante y la clase oprimida.

Otro elemento clave en sus estudios es el capital: fuente de riqueza que se encuentra en manos de la clase burguesa, mientras que la clase proletaria carece de ello; así en un sistema capitalista, los objetos se producen en masa sin importar las consecuencias que de ello resulte, incluso la muerte o explotación de otros hombres.

De la misma manera en que sustenta su teoría en un sistema económico, es planteada en el ámbito artístico. Derivado de los estudios de Marx sobre la estética, algunos filósofos y artistas problematizaron el objetivo del arte. Así, muestra las dos fuerzas, en la que el canon impone y pasa sobre los discursos y estructuras que no comulgan con él. El arte contemplativo y sus productores se vuelven, en un contexto violento y desigual, en meros medios de enajenación, que evitan que el espectador- receptor mire su entorno. En contraste, se plantea un arte utilitario, que no solamente atiende a lo superficial y en donde el capital artístico se encuentre al alcance de todos y no sólo de una minoría.

A partir de las ideas anteriores surge el Teatro Político, de carácter social, útil y que esté al alcance de todos los públicos. Brecht señala: “[...]una obra de arte,[...] deba actuar sobre los hombres, independientemente de su edad, educación y condición...De modo que una obra de arte pueda ser comprendida y gozada por todos los hombres, ya que todos los hombres llevan en sí algo de artístico”⁷.

⁷ Bertolt Brecht, “La Observación del arte y arte de la observación”, en Adolfo Sanchez Vázquez, *Antología Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 110.

De tal modo, el arte contrarresta a los medios de enajenación y sensibiliza a la población, permitiendo fortalecer el sentido crítico de la sociedad.

Por otra parte, desde esta preceptiva política señala: “ La obra de arte explica la realidad que presenta, refiere y traduce las experiencias que el artista ha llevado a cabo en la vida, enseña a ver justamente las cosas del mundo”⁸. Así, la obra de teatro pretende dejar de ser sólo mimesis para ser reflejo artístico de la realidad (como le llamaba George Lukács), un fragmento que pretende explicar y cuestionar dicha realidad.

A pesar de ser Erwin Piscator⁹ el pionero en lo que respecta al Teatro Político, es Bertolt Brecht el autor más conocido internacionalmente. El teatro de Brecht busca educar al espectador (Teatro didáctico) y tiene el objetivo de cambiar el mundo. Además, explora el vínculo con el espectador no por medio del artificio, sino de la autenticidad. Su principal preocupación era hacer visible la relación del hombre con la sociedad y a partir de ese supuesto generar la crítica. De tal forma el teatro de Brecht no sólo comunicaba sino exigía al espectador accionar sobre su realidad inmediata. Sin embargo, a pesar de mantener elementos que se reiteran en el TD, para Brecht el documento no es el elemento principal en su apuesta teatral, es por ello que no se analiza a profundidad en este trabajo.

Dentro de los elementos que más se reiteran en el TD y devienen del Teatro Político son los siguientes:

- Rompimiento de la cuarta pared.
- Su carácter político-social.
- Su objetivo es generar una reflexión de tipo social.
- Búsqueda de arte utilitario.
- Rompimiento del personaje-actor.

⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁹ Nació el 17 de diciembre de 1893 en la ciudad de Greifenstein, Alemania y murió el 30 de marzo de 1966 en Starnberg, Alemania. Fue director y productor teatral y es conocido como el principal dramaturgo y teórico del Teatro político, el cual es de carácter marxista y se centraba en el contenido socio-político y no en la inmersión emocional o simple contemplación de la obra. Su objetivo era la creación de un espacio teatral de y para la clase proletaria que favoreciera la transformación social.

Por otro lado, es necesario notar que en México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (incluso antes que Piscator) ya se producía teatro de carácter político. Uno de los principales exponentes es Ricardo Flores Magón (1873-1922), quien produjo teatro anarcosindicalista con claros fines políticos. Representó obras para los obreros en mítines y reuniones sindicalistas. En ellas planteaba las desigualdades entre clases, a través de fuerzas maniqueas; así los buenos eran representados por la clase baja y los malos aquellos que detentaban el poder. El teatro como medio de adoctrinamiento resultaba eficaz en sus fines políticos. Por otro lado, a pesar de inspirarse en hechos que podían resultar de la realidad anterior a la Revolución mexicana no se puede decir que sea TD pues no cumple con las características ni objetivos estéticos propias de dicha corriente.

De este modo, el Teatro Político es claro antecedente por su carácter social y sus objetivos persuasivos, así como una perspectiva particular de producir arte.

1.1.2 ERWIN PISCATOR

Como se ha mencionado anteriormente el TD tiene como primer antecedente el Teatro Político, específicamente el de Erwin Piscator, pues fue el primer artista teatral en hablar de un *drama documental*¹⁰. Su producción artística comienza a principios del siglo XX, a finales de la década de los 10 y principio de los 20. Fue dramaturgo, director y productor teatral.

Piscator narra el proceso creativo y combativo personal en su libro *El Teatro político*. Señala cómo comenzó a elaborar la idea de hacer teatro con fines políticos, a través de su experiencia como soldado en la primera guerra mundial en 1915:

[...] Una de las veces que avanzamos nos llegaron las primeras granadas. Orden de desplegarse y atrincherarse. Yo me tumbo, con el corazón palpitante, e intento, lo mismo que los demás, cavar

¹⁰ Para los fines del presente se tomará el término *drama documental* y *teatro documento* como sinónimo de Teatro Documental (TD).

con mi pala lo más rápidamente posible. Pero mientras otros lo logran, yo no lo logro. El suboficial viene arrastrándose y maldiciendo:
¡Carajo, adelante!
-No puedo cavar.
El suboficial:
-¿Por qué no?
-No puedo.
Él, enfadado:
-¿Qué oficio tiene usted?
-Actor [...]”¹¹.

En ese momento se da cuenta que su profesión debía ser algo más que un simple entretenimiento o arte superficial.

A pesar de incorporarse a la compañía de teatro dentro de la milicia, se percató de que el teatro es (para el público) sólo una evasión de la realidad y es entonces que busca alternativas: “El arte ya no era capaz de satisfacerme. Pero, por otra parte, no acababa de ver nunca el cruce de ambos caminos, en el cual había de nacer una nueva idea de arte, activa, luchadora, política”¹². Después de varios intentos por encontrar el teatro que necesitaba, como el colectivo “El teatro del proletariado”¹³, en los que llevó a la escena una simple propaganda al público y ante las críticas de la *Rote Fahne*¹⁴, se da cuenta que el teatro debe integrar forma y fondo, lo que imaginó “era una visión más íntima con el periodismo, con la actualidad”¹⁵.

¹¹ Erwin Piscator, *El teatro político*, trad. de Salvador Vila, Buenos Aires, HIRU, 2001, p. 17.

¹² *Ibid*, pp.19-20.

¹³ La compañía *El teatro del proletariado* fue fundada en Marzo de 1919. Su primer obra fue *Libertad* y la principal idea del colectivo no era proporcionar arte al proletariado sino propaganda consciente. De esta manera las obras eran manifiestos que no terminaban por concretar ni en forma ni fondo, sino que resultaban piezas con prólogos y epílogos que aseguraban que el discurso político fuese claro. Buscaban romper tradiciones capitalistas y pretendían prescindir poco a poco de actores profesionales, sin embargo se fueron acercando algunos con ideas afines. Finalmente, su última función se llevaría a cabo en abril de 1921.

¹⁴ El 26 de Octubre de 1920 señalan el trabajo de Piscator como una simple propaganda. En dicha crítica se sugiere que es necesario un teatro nuevo, en que forma y fondo sean parte de la obra sin perder el carácter contemplativo y estético elemental en el arte.

¹⁵ Erwin Piscator, Op. Cit. p. 39.

Así, plantea en capítulos anteriores al VIII (dedicado al drama documental) la idea de integración del elemento real. Por ejemplo, en la obra *Banderas* señala: “En ella se cruzaron dos ideas, documento y arte, que hasta entonces no sólo no se habían deslindado, sino que se habían disuelto una en otra, en favor de la segunda. *Banderas* intentaba ser la síntesis de esas dos ideas”¹⁶. De tal forma, dicha obra fue el camino a la integración del teatro y el documento, y será entonces, la predecesora de la que es considerada la primer gran obra con características documentales: *A pesar de todo*.

Fue estrenada el 12 de Julio de 1925 en Berlín, bajo la dirección de Felix Gasbarra (1895-1985) y Erwin Piscator, en ella destaca una ausencia de diégesis en favor del discurso a través del documento extraído de la realidad inmediata en la que el público vivía. Por lo tanto, en la obra se incorporaron: fotografías auténticas de la guerra, filmaciones, archivos del Reich y textos de discursos políticos.

Esta obra tenía como propósito abarcar los momentos históricos presentes en el documento y no en la realidad simbólica literaria: “Toda la representación fue un solo montaje gigantesco de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías y películas de la guerra, de la revolución y escenas históricas”¹⁷. Dicho lo anterior, la ausencia de diégesis y el uso de elementos audiovisuales serán características de esta corriente.

Cabe señalar la importancia del título de la obra, pues refiere a un manifiesto que en 1919 lanzó el Partido Comunista Alemán. Por lo tanto, la relación de la postura política está sumamente relacionada con los objetivos que perseguía Piscator.

A este primer acercamiento, Piscator lo denominó drama documental y es en 1929 cuando nace como concepto por parte del autor de *A pesar de todo*. Es en el “Capítulo VIII Drama documental” del libro *El Teatro político* donde menciona al documento como elemento dramático. Presentar videos,

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

datos e información real es para muchos algo riesgoso, incluso en nuestros días y en 1925 no era distinto; sin embargo obras precursoras, así como las que se producen actualmente, toman el riesgo sin acobardarse por las consecuencias. Piscator señala: “A muchos les pareció también peligrosa la intención de sacar a escena miembros del Gobierno como Ebert, Noske, Sheidemann, Landsberg, etc. Al fin accedieron por no saber proponer nada mejor”¹⁸.

La idea de incorporar dos formas artísticas como teatro y cine, en ese momento parecía incluso contradictorio; sin embargo, era una herramienta para llevar a cabo su cometido: impactar y hacer reflexionar al público acerca de lo que sucedía a su alrededor. De este modo, mientras unos rechazaban otros celebraban este hallazgo.

Por otro lado, Piscator expone que no fue su intención que el elemento tuviera tanto peso: “A mí mismo no me parecía este momento tan importante [...] Pero tan sólo un medio que mañana puede ser sustituido por algo mejor”¹⁹. Este apartado asiste a la idea de que el género no busca ser una receta o un canon sino un medio para expresar y alcanzar los objetivos expresivos del artista. Posteriormente, en sus obras “mezcló la poética con la política buscando un auténtico documento”²⁰.

La importancia de Piscator se extiende desde su ideología hasta su colaboración (como director y dramaturgo) con otros autores que buscaban a través de sus obras, al igual que él, cuestionar la verdad histórica impuesta por el grupo hegemónico en turno. Como señala Pedro Bravo-Elizondo²¹ es Piscator quien explica: “Al rehusar enfrentar el pasado, está evadiendo las consecuencias

¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 63-64.

²⁰ José Mendez Herrera, en prólogo de: *Teatro de análisis Contemporáneo*, México, Editorial Aguilar, 1975, p. 12.

²¹ Pedro Bravo-Elizondo, *Teatro Documental Latinoamericano Tomo I*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p.17.

necesarias, esto es: aprender una lección mediante el pasado”, así, responde a las preocupaciones históricas y al carácter didáctico y persuasivo de este tipo de teatro.

Cuando se trasladó a Estados Unidos para continuar su carrera de director escénico, su influencia derivó en grupos que de la mano del dramaturgo trabajaron este tipo de teatro. Uno de los grupos más representativos del Teatro Documental en América fue *The Federal Project* en los años treinta, pero también hizo eco en otros autores, colectivos y compañías de teatro.

1.2 PETER WEISS

Proveniente de una familia judía, Peter Weiss (1916-1982) dramaturgo, novelista y pintor alemán, produjo su obra artística en un momento histórico complicado y en una situación no menos difícil, pues con la llegada de Hitler al poder, él y su familia tuvieron que refugiarse en Inglaterra, en Checoslovaquia y en Suecia.

Weiss escribe *La Estética de la resistencia* en tres partes entre 1971 y 1981, en ella hace reflexiones sobre el arte y sus funciones desde una perspectiva histórica de los movimientos artísticos de resistencia en Europa del siglo XX.

Su visión del arte al igual que la de Piscator, tiene un fuerte vínculo con la ideología marxista, ello se muestra en el siguiente apartado: “ La epopeya de un proletariado que emerge con fuerza desde la solidaridad y el internacionalismo para cambiar la base del mundo”²², pues, pone en el centro de la sociedad y como principal motor del cambio a la clase trabajadora.

En su producción escénica destacan obras como: *El fantoche Lusitano* y *La indagación*; la primera está construida de cuadros en los que expone en diálogos la situación de la clase baja trabajadora y la discriminación en la que viven; la segunda obra es una edición de los testimonios que

²² José Luis Sagués, *La función del arte en La estética de la Resistencia de Peter Weiss*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Revista de Filología Alemana, 2000, p. 204.

cuatrocientas nueve personas presentaron del 20 de diciembre de 1963 al 20 de agosto de 1965, en un proceso que tenía como objeto determinar la responsabilidad de los crímenes de Auschwitz.

Además de su producción escénica, Weiss fue el principal responsable de teorizar sobre el TD. El texto que explica su postura ideológica en su trabajo se encuentra en sus “Diez tesis de trabajo de un autor en un mundo dividido” el cual fue publicado en el periódico sueco *Dagens Nyheter* el primero de septiembre de 1965. En dicho texto alude a las tendencias antagonistas de su tiempo, principalmente por los bloques capitalista y socialista.

Pero, es “Notizen aun dokumentarischen Theater” (“Notas sobre el teatro documento”) el texto con mayor importancia para definir al TD, por su manera clara de resumir y explicar sus objetivos. Fue publicado en la revista *Theater Heute*²³ (en el número correspondiente a marzo) en el año 1968, también conocido como sus “Catorce tesis a propósito de un teatro documentario”. Posteriormente, en el año de 1971 se reimprimió en *Rapporte 2 (Informes 2)*. En sus catorce puntos expone la ideología, sus objetivos y como se lleva a la práctica el TD. De todas las características, es el uso del material documental preexistente el más sobresaliente y que es finalmente el elemento que le dará nombre²⁴.

1.3 OTROS AUTORES EXTRANJEROS

Autores como el estadounidense Maxwell Anderson (1888-1959), autor de *El precio y la gloria*, se valió de hechos históricos para mostrarlos en la escena con fines reflexivos. Del mismo modo, diversos autores han empleado situaciones reales como inspiración de sus obras. Retomar hechos de la vida real para crear ficciones se diferencia del TD por su objetivo comunicativo y por los elementos discursivos,

²³ Su primera publicación fue en escrita en Alemán. Para el estudio presente usaremos la traducción *Notas sobre el Teatro-Documento* en la revista Conjunto Casa de las Américas no. 185 en p. 3-7.

²⁴ Dichos puntos serán desarrollados en el segundo capítulo, apartado 2.2.

principalmente la enunciación del documento de manera explícita (como se expone en el primer apartado del siguiente capítulo).

La mayoría de los dramaturgos que escribían obras de carácter político eliminaban los nombres reales, modificaban en mayor o menor medida las condiciones de la acción; de este modo la historia auténtica era metaforizada, aún cuando se encontraban comprometidos con su entorno social, su estética atendía a otras formas de mostrar y afrontar la realidad.

Pocos fueron los que como Piscator en *A pesar de todo*, se arriesgaron a presentar el documento y a los personajes implicados sin ninguna máscara. El italiano Indro Montanelli (1909-2001) fue uno entre pocos que optó por mostrar el documento y el testimonio, según señala José Méndez Herrera²⁵; su trabajo es un ejemplo de la conjunción del periodismo y el teatro en obras como: *I sogni muouono all'alba* y *Kibbutz*, ambas obras tratan las tragedias de la colectividad; la primera, del pueblo húngaro; la segunda, sobre la vida israelí. El autor parte de sus experiencias como periodista y las plasma en dichas obras.

Otros autores que trabajaron el TD fueron: Rolf Hochhutho (1931) en su obra *El vicario* y Heinar Kipparadt (1922-1982) en *El caso Oppenheimer*. Ejemplos más recientes son: el texto de *Still Life* de Emily Mann (1952) y la obra *The exonerated* de la compañía Actors' Gang Theatre.

1.4 TEATRO DOCUMENTAL EN LATINOAMÉRICA

Los movimientos migratorios en todo el mundo a mediados de siglo XX, causados por las guerras, exportaron a América junto con las personas, culturas y estructuras que repercutieron en el arte. Mucha de la producción artística fue una simple imitación de modelos establecidos y lejanos a las preocupaciones que en ese momento se tenían en América Latina.

²⁵ José Méndez Herrera, en prólogo de *Teatro de análisis Contemporáneo*, México, Editorial Aguilar, 1975, p. 18.

Por otro lado, la Revolución Cubana y las revueltas estudiantiles encontraron en el TD un espacio de lucha contra la represión social. Por esta razón, la consolidación del teatro local fue un punto medular para que el TD se diera de manera orgánica y expresara las necesidades propias de cada nación. En consecuencia, el TD fue adaptado a cada región de Latinoamérica de diversas maneras y con diversos nombres.

En este apartado se presentan algunos grupos de teatro que adoptaron y desarrollaron, a través de su propia identidad sociocultural, un TD que es punto de referencia para la producción escénica y dramática actual en América Latina.

Algunos de los autores y colectivos, así como obras que mantienen estrecha relación con el TD, en sus objetivos y estructuras son:

- En Cuba, Raúl Macías quien recibió el Premio Casa de las Américas en 1971 con su obra: *Girón. Historia verdadera de la brigada 2506*.
- En Colombia, Fernando González Cajiao publica en 1970 *Huellas de un rebelde*. También se encuentra Enrique Buenaventura, con la obra: *La denuncia* en 1973.
- En Panamá, Luis A. García publica en 1973: *I Took Panamá* en compañía del “Teatro popular de Bogotá”.
- En Argentina, la agrupación “Teatro alianza”, representó *Puerto White, 1907* a mediados de 1973. Por otra parte, también en Argentina, Jorge Glodenberg recibe el Premio Casa de las Américas en 1975 con la obra: *Relevo 1923*.
- En Perú, el grupo “Yuyachkani” representa *Puño de cobre* en 1972.
- En Guatemala, Manuel José Arce, publica en 1935 una trilogía: *Sandino debe nacer, Sandino debe morir y Sandino debe vivir*.

- En Brasil, encontramos a Augusto Boal, como principal precursor del Teatro político en Latinoamérica y uno de los más reconocidos por su labor social. Boal tiene elementos que comparte con el teórico y pedagogo Paulo Freyre e instaura en Brasil el Teatro del oprimido que parte del Teatro épico de Brecht y emplea elementos del Teatro Documental de Weiss. Para configurar sus escenificaciones, partía de historias verdaderas, testimonios y notas periodísticas, muestra de ello es el proceso que realizaba en lo que denominó Teatro arena, donde representaban las situaciones y se buscaban soluciones a los problemas de la comunidad, a través de las opiniones de las personas que la integraban.

Los anteriores son sólo algunos ejemplos de la producción teatral en América Latina con las estructuras y contenidos del interés del TD, con toda seguridad existieron muchos más grupos de quienes incluso no se tiene registro de su actividad.

1.5 TEATRO DOCUMENTAL EN MÉXICO

En la escena mexicana autores como Emilio Carballido (1925-2008), Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) y Vicente Leñero (1933-2014) se presentan como antecedentes del TD, por la forma en la que retoman hechos históricos y de la vida cotidiana.

Emilio Carballido asimila el teatro de carácter político en obras como: *El censo*, de 1957 donde expone la corrupción en México entre costureras en el barrio de La Lagunilla; *¡Únete Pueblo!* que versa sobre el movimiento estudiantil de 1968; y *Estufas* escrita en 1985, que trata de la nacionalización del petróleo en el periodo del presidente Lázaro Cardenas. Así, presenta obras al estilo brechtiano tanto por su contenido como por su estructura, por ejemplo: *Un pequeño día de ira* 1961, será la antesala de la estructura brechtiana que se presenta en la obra: *¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* 1963; la obra presenta una historia real de Veracruz, en ella se muestran la

extrema desigualdad social en nuestro país y lo absurda que puede llegar a ser la burocracia. Las obras de Emilio Carballido son un claro ejemplo de la apropiación del Teatro Político pues el tono, característico de México, no busca la solemnidad ante la desigualdad y carencia, sino que atrapa al receptor a través de la farsa, con un juego que lleva a la risa.

Cabe señalar que los anteriores, son ejemplos de teatro con carácter político en México y que precede al TD, por su inspiración en hechos reales, sin embargo, no por ello son reconocidas como parte de esta corriente.

Por otra parte, Vicente Leñero quien fue ingeniero, escritor de narrativa y periodista, antes de ser dramaturgo -quizás por esta razón fue que se le facilitó relacionar notas periodísticas con el lenguaje literario- es reconocido como el precursor del TD en México.

Pueblo rechazado 1968 y *El juicio: el jurado de León Toral y la madre Conchita* 1972 son editadas en 1981 e incluyen la obra *Compañero*, bajo el título de *Teatro Documental*. Su interés principal radicaba en divulgar la verdad y cuestionarla, así sus obras no sólo buscaban dar soluciones a manera de lección o panfleto, sino dejar al receptor la tarea reflexiva. Para su labor literaria era primordial la investigación y el análisis de los hechos que buscaba presentar en escena.

También se le atribuye el concepto de Nueva Dramaturgia Mexicana junto con Victor Hugo Rascón Banda, como señala Paulina Sabugal²⁶ con obras como: *Contrabando* y *La fiera del Ajusto*, remarcaron una forma de escribir teatro basada en la noticia. A esa dramaturgia también se le llamo teatro periodístico por ser la nota periodística su inspiración. Dicho nombre daría cuenta de su gran relación de la disciplina artística con el periodismo, dando paso a una nueva forma de escribir literatura dramática en México. Por lo tanto son estos autores los principales precursores del TD en nuestro país.

²⁶ Paulina Sabugal Paz, *Teatro documental: Entre la realidad y la ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2014, p. 13.

La primera obra que se reconoce como TD es *Pueblo rechazado*, en ella se presenta a un sacerdote que trata de escuchar y redireccionar, a través del psicoanálisis, a los monjes que están a su cargo, pues no están en el monasterio por amor a Dios, sino por ser rechazados sociales. No obstante, es condenado por la Iglesia, la prensa y el pueblo y prefiere renunciar a sus cargos antes que retractarse.

A pesar de que la obra de Leñero se reconoce como TD, es importante señalar que los resultados fueron sin la intención de producir este tipo de teatro, de ello da cuenta la siguiente cita: “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.”²⁷

La obra surge de una experiencia personal: una visita al monasterio benedictino de Santa María de la Resurrección en Cuernavaca en 1962, en el que por recomendación de Ramón Zorrilla fue a hospedarse para terminar de pasar en limpio su novela *Los albañiles*. Como huésped, el Prior lo entrevistó y preguntó por que decidió hospedarse en el monasterio, pero algo que llamó la atención de Leñero fue que el padre le preguntara si nunca había pensado en psicoanalizarse y le hablara con tanta pasión de las teorías de Freud.

Para 1965 el lugar y la relación del Prior con el psicoanálisis se convirtió en noticia y por encargo de Jorge De´Angelí, la revista *Panorama* encomendó a Leñero un reportaje del lugar y personajes que años antes había conocido.

En 1967 ante la prohibición del Vaticano por llevar a cabo la práctica psicoanalítica, el padre Lemercier renunció a sus cargos, explicó su abdicación a los periodistas y mencionó que formaría un nuevo grupo llamado Emaús, que significa “Pueblo rechazado”. Esta fue la inspiración para la obra que

²⁷ Vicente Leñero, *Vivir del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p.

escribiría y presentaría un año después Leñero, quién tenía intención de trabajar como dramaturgo para darse tiempo y aire del género narrativo.

Así, se entiende que su intención no era producir un teatro político o documental, pero sí trabajar con los documentos y su experiencia: “Algunos otros documentos, como la intervención de Méndez Arceo durante el concilio, como declaraciones de Lemercier en sus entrevistas con Luis Suárez y como las opiniones de los monjes aparecidas en un reportaje de Robert Serrou en Paris-Match, entraron a formar parte de la obra impunemente saqueados”²⁸.

El uso del documento convirtió a su producción teatral -sin saberlo- en antecedente directo del TD mexicano. El desconocimiento de éste tipo de teatro se muestra en la siguiente cita: “También yo estaba en pañales en cuestiones de teatro documental. Mi conocimiento de Brecht era muy insuficiente y nada sabía entonces de Piscator, de Peter Weiss, de Hochhuth, de Kipphardt”.²⁹ Por lo que este tipo de teatro se postula como una genuina forma de expresión, no sólo como una fórmula.

Leñero es reconocido por la producción de la obra escrita, pero es necesario hacer mención de quienes llevaban a escena lo escrito por los anteriores. Fueron Enrique Lizalde (1937-2013) e Ignacio Retes (1918-2004) con *La compañía Teatro Documental*, quienes pusieron en pie las letras otorgándole no sólo teatralidad, sino también aquellos elementos escénicos de los que se caracteriza el TD, cómo los elementos audiovisuales. Enrique Lizalde, hermano del poeta Eduardo Lizalde (1929) y primo de Óscar Chávez (1935), buscaba presentar y formar un grupo de teatro político en México: “-Haremos teatro político, teatro de testimonio, teatro en serio -decía Lizalde como si hablara ante una multitud.”³⁰ El anhelo llegó a concretarse, a pesar de su breve éxito:

²⁸ *Ibid.*, p.23.

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

Juntos levantamos la compañía Teatro Documental —un esfuerzo por hacer teatro político— con sueños más que con éxitos reales. Enrique rescató del deterioro el teatro y la casa de Coyoacán, en Héroes del 47, como sede de nuestra ambiciosa compañía —finalmente fallida— que luego convirtió en el recinto del Sindicato de Actores Independientes y ahora es, por cesión suya, la Escuela de Escritores de la Sogem³¹.

Es natural encontrar diferencias entre el Teatro Documental de Leñero y el que planteó la tradición; pues, si bien no se cumplen en algunos de los textos anteriores los postulados que Weiss puntualizó en sus *Notas sobre el Teatro Documento*, esto responde a las necesidades de la escena mexicana, así como a la apropiación del concepto y la adaptación de éste para un público distinto. Sin embargo, se pueden observar elementos que propiciaron el trabajo colectivo y reflexivo que se reitera en la organización del Teatro Documental.

³¹ Vicente Leñero, *Lo que sea de cada quien. Enrique Lizalde, el inflexible*, en Revista de la Universidad de México, Núm. 120, Febrero 2014, Folio 493 en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=774&art=16023&sec=Columnistas>

II. EL TEATRO DOCUMENTAL

“Cuando el mundo está confuso,
los artistas interpretan el caos
o buscan formas de entenderlo
y el teatro es una de ellas.”

M. Fernandez Morales

Lo que algunos críticos han llamado crisis literaria no es sino el cause natural del arte. El carácter híbrido y los límites que convergen entre documento y literatura, responden a las necesidades del autor y de la sociedad en que se producen las obras. Integrar elementos de la vida *real* en escena no es novedad, sino una respuesta a dichas necesidades expresivas del artista.

Para introducir este capítulo es pertinente esclarecer la diferencia entre teatro inspirado en hechos reales y TD, pues comúnmente en algunos casos se puede llegar a confundir. La principal diferencia radica en su estructura formal; el primero, toma el hecho real como inspiración para crear una diégesis ficcional, tiene una línea narrativa y su objetivo es la contemplación, el entretenimiento e incluso la reflexión; el segundo, toma como eje principal al documento³² sustraído de la vida real, puede o no existir una diégesis ficcional (generalmente no existe), la narración es fragmentada y el objetivo es exponer un problema o situación que involucre a la colectividad. Fernández Morales señala:

Mientras el drama histórico crea ficción, a partir de personajes reales, el teatro documental americano no permite al público escapar de la verdad. Se habla de historia reciente, pero las fuentes son primarias no hay invención ni más artificio que el de unos recursos escenográficos heredados directamente de Piscator: narración fragmentada, máxima coherencia, comentarios a través de carteles, paneles, titulares de prensa, etc., proyecciones filmicas, actores que hablan directamente a la audiencia, uso particular peculiar de la música, etc[...] ³³

³² Entiéndase como *documento* a la noticia, estadística, testimonio, biografía, videos, fotografías y elementos que den información concreta acerca de un tema.

³³ M. Fernandez Morales, *¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano*. Universidad de Oviedo en: <https://info.uned.es/ca-gijon/web/actividades/publica/entemu02/a2.pdf> p. 2-3.

Es posible que el TD sea comúnmente confundido con el Teatro periodístico, pues ambos pueden partir de una nota informativa, sin embargo el primero la toma como inspiración, mientras que el segundo hace explícita su presentación y se vale de elementos textuales, audiovisuales y escénicos, para mostrar su autenticidad.

Un claro ejemplo se establece entre *El atentado* (1978) de Jorge Ibarguengoitia y *El juicio* (1972) de Vicente Leñero. Ambas obras versan sobre la muerte de Obregón. Incluso tienen textos que parecen plagio el uno del otro (esto se debe al documento en el que se basan).

Sin embargo, *El atentado* de Ibarguengoitia se inscribe dentro de la tradición inspirada en una noticia, genera una diégesis ficcional a partir de ella, pero no es la noticia la que se desea mostrar, los personajes son creados y se especifica que la historia contada es una coincidencia con la realidad.

Mientras que Leñero en *El juicio*, hace mención explícita de dónde se extraen los textos y cómo son presentados, en las acotaciones invita a mostrar elementos documentales durante la escenificación, conserva los nombres reales de las personas involucradas e incluso señala que de algunos personajes que declararon en el texto se sintetizaron en uno sólo. Esto último debe tomarse en consideración ya que es muestra de que el TD aun presentando una realidad no se aparta del objetivo artístico, pues el teatro no es una copia de la vida, sino una síntesis. Así, la obra es introducida por indicaciones que dejan muy clara la intención por producir TD, como son las siguientes:

[...] esta obra es una síntesis de las versiones taquigráficas del jurado popular seguido a José de León Toral y a Concepción Acevedo de la Llata por el asesinato del general Álvaro Obregón [...] Tratando de alcanzar la mayor objetividad posible [...] la tarea de síntesis se realizó sobre estas versiones taquigráficas respetando, hasta donde la lógica y la claridad lo permitan, la sintaxis original de los parlamentos [...] el autor consultó los diarios Excelsior y El Universal de la época, que reproducen textualmente, en diferentes fechas, constancias procesales, declaraciones de acusados y testigos en la Inspección de Policía, conclusiones formuladas por el Procurador y los Defensores, interrogatorios a los miembros del jurado y sentencia³⁴.

³⁴ Vicente Leñero, *Teatro documental*, México, INBA- Terra nostra, 198, p. 119-120.

Así los intereses y el origen de uno y de otro son distintos. No por ello, uno es mejor que otro, simplemente son diferentes expresiones que los autores han producido para afrontar su realidad.

2.1 CONCEPTO

El TD como se ha explicado anteriormente deriva del Teatro Político. Toma nombre por su principal característica: incorporar el documento real al cuerpo del texto-representación. De este modo actas, noticias, estadísticas, testimonios, biografías, vídeos, fotografías, entre otros documentos, son llevados a escena para dar constancia de que es un fragmento de realidad³⁵ lo que se muestra.

Para *The Federal Theatre Project* el Teatro Documental es: “an alternative to received journalism... [through] a close reexamination of events, individuals, or situations”³⁶.

Mientras que para Fisher Dawson³⁷ define al género documental como: “a form of persuasive theatre that comes as close as possible to an actual event with the exclusive reliance upon documentation from historically accurate materials. ... (P)rimary source documentation is directly incorporated into the dramatic text, and the performance text of each play”.

³⁵ Si bien puede debatirse con respecto a qué es la realidad, en este texto no se pretende indagar en este tema, sino entender a la realidad como una perspectiva de la vida según un grupo de personas ajenas a quienes escriben la historia oficial, sea la perspectiva del dramaturgo o de una comunidad representada con él. Para esta *realidad* presentada, el documento será la fuente que dará objetividad y veracidad al tema en cuestión.

³⁶ Fisher Dawson, G. *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport, 1999 en: ¿Hacia donde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano de Fernández Morales, M Universidad de Oviedo, p. 2. “El teatro documental estadounidense es una alternativa al periodismo recibido ... (a través de) un reexamen cercano de eventos, individuos o situaciones”

³⁷ *Ibid.*, p. 3.

“Una forma de teatro persuasivo que se acerca lo más posible a un evento real con la dependencia exclusiva de la documentación de materiales históricamente precisos. ... (P) la documentación fuente primaria es un directorio incorporado en el texto dramático, y el texto de interpretación de cada obra “.

³⁸ Peter Weiss, *Notas sobre el Teatro-Documento*, en la revista Conjunto Casa de las Américas no. 185, p.3.

Por su parte Peter Weiss afirma que: "...es parte de la vida pública, como nos es presentada por los medios de comunicación de masa"³⁸. Mientras que Pedro Bravo-Elizondo afirma que el TD: "Es una manifestación crítica de la realidad, a partir de un hecho auténtico"³⁹.

De tal forma y a partir de los conceptos anteriores podemos decir que: El TD es una manifestación artística de la realidad, de carácter informativo, crítico, político y social, en ocasiones persuasivo, con cercanía al periodismo por incorporar en el texto dramático y en la escena elementos de carácter documental.

Es necesario atender al hecho de que el TD no es un género propiamente dicho, sino una corriente que deriva del Teatro Político. Así comparte elementos del teatro didáctico de Brecht y en ocasiones del melodrama. Sin embargo, la construcción de las obras que actualmente se producen, como las que conforman el *corpus*, difícilmente se podrían clasificar en un género teatral a la manera clásica. El TD actual en México se presenta como un híbrido relacionado con el teatro de lo real, teatro liminal y posdramático.

Por otra parte, a través de los ejemplos de obras que se inscriben en este tipo de teatro, se puede apreciar una tendencia hacia la presentación de hechos de la historia reciente, casi simultánea al tiempo y contexto en que se escribe la obra (Como *El caso Oppenheimer* el siglo pasado, o la producción de Humberto Robles a finales del s.XX y las primeras décadas del s.XXI hasta nuestros días) como una preocupación urgente por confrontar a la audiencia con sus problemas colectivos e individuales que repercuten en la sociedad.

³⁹ Bravo-Elizondo, *Op. Cit.* p. 24.

2.2 CARACTERÍSTICAS. NOTAS DE PETER WEISS

Los catorce puntos que elaboró Peter Weiss en lo que también se tradujo como *Notas sobre el Teatro-Documento* serán tomados como referencia para el análisis de las obras, pues en ellos se manifiestan con gran claridad las características y objetivos de lo que es y lo que no el TD.

Este apartado, se concentra en establecer las principales características del TD, según Weiss y son enumerados cada uno de sus puntos:

1. En primer lugar, Weiss especifica que es un teatro de información e indica los documentos que pueden presentarse:

Expedientes, actas, cartas, 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 presente⁴⁰.

También expone que el documento es la base para la obra y que su selección se debe hacer de manera crítica y ordenada. Pues a diferencia de las noticias, este se presenta para exponer un tema específico, generalmente de corte político o social. De esta forma un discurso improvisado no tendría cabida.

2. Afirma que el TD tiene una crítica de grado diverso, entre las cuales reconoce:

- La “Crítica del encubrimiento” que es cuestionar la veracidad de la información que se nos brinda a través de los medios de comunicación, pues generalmente se orienta a favor de los intereses de los grupos dominantes.
- “Crítica de los falseamientos de la realidad” consiste en cuestionar la eliminación o deformación de personajes y hechos históricos, el por qué y a quién se beneficia.

⁴⁰ Peter Weiss, *Op. Cit.* p. 3.

- “Crítica de mentiras” en ella se cuestionan las repercusiones del engaño y la manera en que se manifiesta en el presente, así como las maneras de poder contar la “verdad”.

3. Aborda la problemática de los medios de comunicación, que si bien tienen grandes alcances, existen temas que son silenciados. De esta forma el TD se presenta como una opción para mostrar versiones sustentadas en el documento. Así el teatro además de ser arte es un medio de comunicación a masas.

4. Señala que el TD que se opone a la enajenación a través de los medios es semejante a aquellos ciudadanos que buscan que se sepa la verdad (en este caso la protesta pública sería la vía mientras que en el teatro son otros los medios). El TD “representa una reacción contra las situaciones presentes, con la exigencia de ponerlas en claro”⁴¹. Pero no es una protesta pública.

5. Muestra las diferencias entre la protesta pública y el TD: “estará sometido a unas condiciones distintas a las que rigen para la acción política inmediata”⁴². También clarifica un punto que se problematiza constantemente cuando se habla del TD y es que en él no se muestra la realidad “sino la copia de un fragmento de la realidad, arrancado de la continuidad viva”⁴³. De esta manera se reafirma el conflicto que Piscator afrontó y resolvió al entender que para obtener los resultados deseados a través del Teatro Político debía de seguir siendo una expresión artística y no un mero panfleto. Característica que aborda de igual manera en el siguiente punto.

6. Señala que el TD nunca tendrá el mismo nivel que el de una manifestación política aún cuando intente liberarse del medio artístico, cito: “aunque se desprenda de categorías estéticas, aunque no quiera ser nada acabado, sino una simple toma de posición y una acción combativa, aunque se

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibid.*, p. 4.

⁴³ *Ibidem.*

produzca la sensación y de que surge en el mismo y de que se actúa sin preparación, el Teatro Documento será siempre un producto artístico, si quiere tener derecho a existir”.

7. Este punto es de gran importancia pues en él se establece el poder del teatro como instrumento para moldear la opinión, es decir tiene una estrecha relación con el teatro didáctico de Brecht; sin embargo, establece al igual que en el punto anterior, que el TD debe ser sobre todo arte: “Porque un Teatro Documento que desee ser ante todo un foro político y que renuncie a unos resultados artísticos, se pone a sí mismo en entredicho”⁴⁴.

8. Hace hincapié en el documento, pues la incorporación de los elementos documentales muestran fragmentos de la realidad, de los cuales se parte para atender un conflicto existente. También hace la diferencia entre un happening con tintes políticos y el TD, pues aunque conduzcan al compromiso social y a la identificación de un problema, el primero lo hace de manera difusa por su carácter improvisado, mientras que el TD, cito: “es tratado de un modo detenido, consciente y reflectante”⁴⁵.

9. Presenta una diversidad de formas para admitir la realidad, en la que muestra dos fuerzas que se oponen. Así las desigualdades se exponen. Se compara lo presentado y se objetiviza mediante situaciones reales. También en este punto Weiss señala: “No se exponen conflictos individuales, sino comportamientos condicionados social y económicamente”⁴⁶. Así, estos conflictos son resultado de la oposición entre facciones en la situación que se expone.

10. Afirma que el TD es partidista, es decir, las obras toman una postura ante la situación que se presenta. Weiss, señala que la objetividad es una justificante del grupo dominante. Desde este punto, se

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p.6

puede decir que el TD es maniqueísta, pues el personaje oprimido será apoyado, mientras que el opresor será señalado.

11. Indica que el TD puede adoptar forma de tribuna, que si bien esta característica es explotada por muchos de sus productores, debe entenderse que se puede mostrar en un sentido literal o figurado. Así, el público está ahí a para juzgar los conflictos presentados, tomar partido en la situación, reflexionar y si le es posible intervenir en su contexto.

En este punto Weiss admite, noción medular para entender el TD, que: “Todo lo que no es esencial, todas las divagaciones pueden ser suprimidas en beneficio de un adecuado planteo del problema [...]”⁴⁷, es decir, se puede o no presentar el documento editado.

12. Muestra otras formas para presentar el material documental, por ejemplo: en periodos rítmicamente medidos, para luego describir la situación (muestra de esta característica es *Veracruz* de Luisa Pardo, apartado 3.3); el material documental se pueden acompañar de efectos sonoros como canciones, instrumentos, coros, así como los elementos gesticulares de la acción; presenta interrupciones de la información, es decir, rupturas en la información que pueden presentarse como reflexiones, monólogos, visiones que muestran como la situación expuesta afecta a un fragmento de la sociedad o a algún individuo.

13. El TD debe tener un alcance a toda la población, especialmente a aquellos grupos marginados del hecho artístico y eruditos: “[...]debe tener acceso a fábricas, escuelas, campos de deportes, salas de reunión”⁴⁸.

14. Por último, Weiss establece que el TD es posible si existe una convicción genuina por parte del creador-ejecutante: “Una dramática documental que elude una definición, que sólo muestra una

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

situación sin esclarecer las razones de su existencia y la necesidad y posibilidad de su superación, una dramática documental que se queda en el gesto de un ataque desesperado sin haber acertado al enemigo, se rebaja a sí misma. Por ello el Teatro Documento se enfrenta a la dramática que tiene como tema capital su propia desesperación y que se aferra a la concepción de un mundo absurdo y sin salida”. Así, la creación de un producto que carece de una necesidad estará condenado a ser solo una maquinaria sin espíritu, sin razón de ser.

En cuanto a los objetivos que persigue el TD, Bravo-Elizondo señala: “El TD persigue dos objetivos básicos: entregar los resultados de la investigación histórica hecha por el autor y crear una revaluación del hecho histórico en el auditorio”⁴⁹.

Así, la importancia de la producción de la obra en un tiempo casi simultáneo con el problema que se plantea, da como resultado una revaloración que da al receptor la oportunidad de intervenir en su propia realidad. Pero, a la distancia, también resulta relevante su función como herramienta para analizar la historia no oficial.

Por otra parte, se puede encontrar, tanto en la tradición como en la producción actual, un gran interés en que el receptor tome parte en la construcción colectiva de la obra. Lo anterior no sólo responde al signo móvil del teatro⁵⁰, sino también a la construcción formal del desenlace de la obra. (véase apartado 3.3) Ya lo menciona M. L. Kleinau y J. L. McHughes “The audience is invited to participate in the creation of the experience”⁵¹. Experiencia teatral y personal del receptor, ya que, como se estableció anteriormente, a través de la reflexión invita a intervenir en su realidad.

⁴⁹ Bravo Elizondo, 1982, p. 17.

⁵⁰ Se entiende como signo móvil, al la interpretación que cada lector-espectador produce a partir del contexto e historia personal.

⁵¹ Kleinau, M.L. & McHughes, J. L., *Theatres for Literature. A Practical Aesthetics for Group Interaction*. Sherman Oaks , 1980 en: ¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano de Fernández Morales, M Universidad de Oviedo, p. 3.

III. TRES OBRAS DE TEATRO DOCUMENTAL EN MÉXICO

En los capítulos anteriores se han identificado los antecedentes, principales autores y las características que definen al TD. El apartado que a continuación se presenta, analiza los elementos estilísticos y discursivos en tres obras de teatro mexicano, a partir de los 14 puntos de Peter Weiss.

3.1 *MUJERES DE ARENA* DE HUMBERTO ROBLES

La obra por analizar fue escrita en el 2002. De las tres obras que integran el corpus es la primera en escribirse y representarse.

Su autor, Humberto Robles (1965), ha sido guionista, dramaturgo y ha trabajado en teatro, cine y televisión, así como en diversas organizaciones no gubernamentales. El texto fue escrito bajo la coordinación de Robles a partir de testimonios de familiares de víctimas de feminicidio y textos de siete autores⁵² más. Se originó a partir de una convocatoria lanzada por la organización “Nuestras Hijas de Regreso a Casa” que tenía como propósito encontrar una herramienta de difusión sobre el tema de los feminicidios en Ciudad Juárez, Chihuahua:

“*Nuestras Hijas de Regreso a Casa*, un grupo de mujeres, quienes además de intentar toda posibilidad para encontrar la justicia, nos íbamos inventando estrategias para difundir estas terribles tragedias y llamar así la atención de la ciudadanía, además de la de nuestros gobiernos y autoridades, que no se quedarán en el olvido”⁵³

⁵²“Textos de Antonio Cerezo Contreras (activista y luchador social que en aquel entonces se encontraba como rehén del Estado mexicano como preso político), Denise Dresser (política), Malú García Andrade (integrante de Nuestras Hijas de Regreso a Casa, y cuya hermana, Lilia Alejandra, fuera una víctima más del feminicidio en Ciudad Juárez), María Hope (socióloga), Eugenia Muñoz (catedrática de la Virginia Commonwealth University), Marisela Ortiz (co-fundadora y co-presidenta de Nuestras Hijas de Regreso a Casa) y Juan Ríos Cantú (actor, dramaturgo y director de teatro)”

⁵³ Humberto Robles, *Mujeres de arena*, en: <https://mujeresdearenateatro.blogspot.com/p/texto-en-espanol.html>, p. 2.

La obra versa sobre el feminicidio en Ciudad Juárez⁵⁴ a finales del siglo XX y principios del XXI. Carece de una trama anecdótica, sin embargo, a través de los testimonios de los familiares de: Natalia, Micaela, Lilia Alejandra y Erendira -mujeres víctimas de feminicidio- se narra la historia de cada una de ellas (en la mayoría coinciden la forma en fueron encontrados sus cuerpos y la ineficiencia por parte de las autoridades, así como la justificación del crimen y la revictimización de las mujeres). Estas escenas testimoniales son alternadas con otras de carácter informativo como: estadísticas, declaraciones de la Dirección General de Policía del Municipio de Juárez, o el Código Penal de Chihuahua. Finalmente, en la última escena se sintetizan los elementos argumentativos para cuestionar si existe la justicia cerca de Ciudad Juárez.

El objetivo comunicativo es evidente frente a la convocatoria a la que responde la obra: informar, difundir y denunciar la situación de violencia a la que se enfrentan las mujeres en México.

El feminicidio en Ciudad Juárez es el tema central, del cual derivan temas secundarios como: la injusticia y la negligencia por parte de las autoridades y del Estado mexicano.

La situación espacio-temporal es Ciudad Juárez, Chihuahua, a finales de la década de los años noventa y principio del nuevo milenio, que se señala reiteradamente a través de las referencias temporales en las diez escenas.

Para valorar a los personajes, nos enfrentamos a dos condicionantes:

La primera. Se asumen como testimonios directos de los familiares de las víctimas, por lo que la complejidad atiende a un ser real que pasa por una situación límite: la pérdida de un ser amado. Sin embargo, en un análisis del personaje literario, se podrían clasificar como personajes tipo, ya que se presentan con una complejidad básica que podría atender a un tono melodramático; los matices apenas

⁵⁴ Ciudad Juárez pertenece al Estado de Chihuahua, orientado al norte de la República Mexicana. Es la segunda ciudad más grande del estado y tiene sus límites fronterizos con Estados Unidos y la segunda ciudad fronteriza más grande. Su economía se basa en la industria maquiladora, por su bajo costo en la mano de obra, principalmente ocupada por mujeres de clase baja.

se esbozan, los personajes son víctimas, mientras que los asesinos, las autoridades y el gobierno son victimarios. Sin embargo, se debe atender a la situación extrema que se plantea, es decir, la estructura interna de los personajes responde a un momento crítico.

La segunda, ningún actor tiene asignado un personaje, se refieren como “Hombre”, “Mujer 1” “Mujer 2”, “Mujer 3” y “Mujer 4”, de esta manera los personajes son intercambiables, según la escena en la que se presente, y los ejecutantes no responden a un carácter específico, pues la mayoría adoptan una estructura interna similar. En el texto las jóvenes asesinadas se exponen como: trabajadoras, estudiosas, alegres, con ilusiones; las familiares, se muestran tristes, enojados e impotentes. Se suprimen matices intermedios en favor del objetivo comunicativo de la obra.

La estructura externa de los personajes principales es irrelevante en el sentido visual, pero toma importancia cuando se señala que la mayoría de las mujeres víctimas de feminicidio eran de clase baja y muchas de ellas trabajaron en la maquila, lo cual revela la vulnerabilidad de esta clase social y la falta de interés por parte del resto de la sociedad y del Estado.

Es importante señalar que la estructura que presenta la obra muestra una fragmentación, es decir, no cuenta con una línea narrativa o fábula como se muestra en una obra de teatro convencional (que cuenta una historia a través de los actos o escenas). *Mujeres de Arena* se compone por diez escenas independientes: “Ciudad Juárez”, “Natalia”, “Recomendaciones”, “Micaela”, “Poema de Antonio Cerezo Contreras”, “Lilia Alejandra”, “Oración por las muertas de Juárez”, “¿Cuántas muertas son muchas?”, “Erendira” y “¿Hay un dios cerca de Juárez?”, en donde el tema es el elemento que las une.

(1) El documento, como se estableció en capítulos anteriores, es la fuente primaria para la obra. De esta manera en *Mujeres de Arena*, se incorporan: testimonios, cartas y declaraciones gubernamentales. Los testimonios son rescatados de los familiares de las víctimas y pertenecientes a la

organización “Nuestras Hijas de Regreso a Casa” y son la fuente principal de la obra. Dado el origen de las personas, el lenguaje es coloquial y por lo tanto se encuentra al alcance de cualquier receptor, de modo que el mensaje puede transmitirse fácilmente.

En cuanto a la forma en que se ordena la obra, se puede apreciar que Robles atiende a un orden crítico para exponer el tema, alterna el testimonio a manera de monólogo con otras formas del discurso como el verso y prosa informativa.

El carácter o corte de la obra es político, pues expone abiertamente al sistema jurídico y al Estado mexicano como responsables de la impunidad frente a los casos de feminicidio; y social, por que imprime desde la individualidad del testimonio, un problema que afecta a la colectividad.

(2) En consideración al segundo punto que señala Peter Weiss, en la obra de Robles se muestran los tres grados de crítica característicos del TD. En primer lugar, presenta un tema oculto o manipulado por los medios de comunicación (a la fecha de su estreno), de forma tal, que cuestiona la veracidad de la información oficial; por ejemplo, da a conocer información que no llegaba a grandes esferas como que el Código penal de Chihuahua determinaba que un violador recibiría una pena de tres a nueve años, mientras que a un ladrón de ganado la pena sería de seis a cuarenta años.

En segundo lugar, se cuestiona quién o quienes son beneficiados tras el encubrimiento o deformación de la información: ¿el gobierno, los empresarios de las maquiladoras, los productores de cine *snuff*? La deformación de la información, se muestra en la forma en que los medios influyen en la opinión pública para implantar la idea de que la víctima es responsable de su situación, como se expone en las escenas “Natalia” o “Micaela”, en donde se apela a los valores morales, como si por ser “buena” persona no corrieran peligro alguno.

En tercer lugar, la obra invita a realizar una revaloración crítica de como estas distorsiones y encubrimientos han repercutido en la actualidad, pues el problema del feminicidio se ha potenciado.

La obra en su unidad es una manifestación crítica de la realidad, a partir de un hecho auténtico, como señala Pedro Bravo Elizondo, pues encuentra una forma alterna a los medios de comunicación para poder contar su verdad, una que afecta a la vida de una colectividad.

(3) Dicho lo anterior, *Mujeres de Arena* se ha convertido en un medio de comunicación, una alternativa que se ha extendido no sólo en el interior de la República Mexicana, sino a nivel internacional. El objetivo de informar ha sido exitoso en ese sentido, sin dejar de lado su carácter artístico.

(4) La obra se muestra como una reacción contra el contexto de violencia. Elementos como la dedicatoria explícita a Pavel González (1983-2004) joven activista asesinado, la denuncia dirigida al presidente⁵⁵, al gobierno, al procurador de justicia y todas las autoridades, están presentes en toda la obra, pero expresamente en textos como el siguiente:

No, no venimos a buscar el consuelo, ni las falsas promesas por parte del gobierno. No queremos estadísticas, ni números que no reflejan la verdadera realidad de la mujer en Ciudad Juárez. La sociedad civil y las ONG's exhortamos al estado mexicano a que frene la impunidad en torno a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y cese el hostigamiento que sufrimos familiares de las víctimas y defensores de derechos humanos.⁵⁶

Citas como la anterior, podrían suponer un tipo de protesta pública, sin embargo, los recursos estéticos y uso del lenguaje -que se abordan más adelante-, se muestran como vehículo para el mensaje. De modo que este rasgo político responde a una característica del TD, en que se opone a la enajenación que los medios proveen a la opinión pública.

Dicha enajenación y manipulación se hacen evidentes cuando los medios dan a conocer las supuestas acciones por parte del gobierno en contra del problema. Muestra de ello es la escena "Recomendaciones", en la se expone a la Dirección General de Policía del Municipio de Juárez que en

⁵⁵ Durante el estreno de *Mujeres de Arena*, el presidente de la República Mexicana era el Lic. Vicente Fox Quesada, a quien se dirigían las exigencias. Sin embargo, el problema no fue atendido, lo que supone que dicha declaración se ha realizado durante el mandato de cuatro diferentes presidentes.

⁵⁶ Robles, *Op. Cit.*, p. 18.

1998 publicó consejos como: “No hables con extraños”, “No vistas provocativamente”, “Si sufrieras un ataque, grita “Fuego” así más gente hará caso a tu llamado” “Si te atacan sexualmente, provocarte el vómito, lo más posible es que el agresor sienta asco y huya”⁵⁷.

(5) Otra característica que se expone en las *Notas sobre el Teatro-Documento*, quinto punto, es que, el TD se diferencia de la protesta pública por las condiciones en que cada una se manifiesta. *Mujeres de Arena* no es la realidad, sino fragmentos que se revelan a través de los testimonios y son llevados a un lenguaje teatral.

(6) En relación con lo anterior, la obra de Robles, a pesar de despertar la sensación de una protesta pública, mantiene un carácter artístico, tanto en los recursos formales, como en los escénicos que propone para el montaje.

El uso del lenguaje, por ejemplo alterna la prosa, el verso y el diálogo; el uso de la anáfora, de metáforas y prosopopeya en el poema, son recursos que refuerzan una propuesta estética; el manejo de la reconstrucción del “Padre nuestro” en la “Oración por las muertas de Juárez” implica un trabajo creativo de reconstrucción en que se clama no al padre (dios) sino a la madre (diosa), en favor de las mujeres y no se le otorga el perdón a los que nos ofenden sino por el contrario, se clama: “no perdones” a los que violan matan y entierran en el desierto.

Por otro lado, los recursos escénicos, que si bien son escasos⁵⁸, sintetizan la búsqueda de la memoria y responden a un valor simbólico que repercute en el estético. Por ejemplo, las escasas indicaciones señalan el uso del objeto como símbolo: cinco veladoras prendidas al inicio de la obra, de las cuales sólo una se mantendrá al final. La veladora, representa la memoria, una petición por el difunto, la luz guía, pero también la esperanza. Así, la acotación final de apagar las velas, adquiere

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

⁵⁸ Esta característica es recurrente en las tres obras que conforman el corpus. No hay una propuesta escénica que responda a una estética realista. No se detalla tipo de escenografía, ni vestuario, sólo de objetos.

mayor valor, y refuerza el último texto: “Mientras exista una luz, quedará la esperanza de que vuelvan nuestras mujeres, nuestras hermanas, nuestras hijas de regreso a casa”⁵⁹

(7) El teatro como instrumento para modelar la opinión, es otra característica que señala Weiss. En *Mujeres de Arena* no es tan evidente como los puntos anteriores. No obstante, si plantea los elementos para juzgar la situación. Se muestra en favor de las mujeres y sus familias. Convoca a la reflexión para no caer en falacias que resulten en la revictimización de aquellas mujeres.

Un ejemplo de lo anterior, lo encontramos en los siguientes textos de la escena “Natalia”: “ellas se lo buscaron” “llevaban minifaldas, “comerciaban con su cuerpo”, que se refuerza en la escena “Micaela” a través del monólogo de la prima la víctima, que cuestiona si el valor de la vida depende del juicio moral. Es decir, bajo que circunstancias un ser humano merece “ser penetrado con un tubo de pvc, ni perder un pezón a mordidas, ni morir desangrado en el desierto (...)”⁶⁰

(8) Robles a través de su obra, reúne fragmentos de la realidad y los expone mediante los testimonios, estadísticas, cartas etc., para tratar un conflicto que tiene cabida en el presente. A diferencia de un *happening* de carácter político, *Mujeres de Arena* no surge de la improvisación, pues es tratado de modo consciente, a través de un orden que confronta, argumenta, presenta ritmo, seduce al receptor y al mismo tiempo exhibe las injusticias: “Ellos tienen cómplices [...] / en la maquila, / en la policía, / en el gobierno, / en la mafia [...]”⁶¹.

(9) A pesar de no contar con una fábula convencional, la obra no carece de conflicto. Existen, como en cualquier obra de teatro, dos fuerzas que se oponen: víctimas y victimarios, opresores y oprimidos, como se enuncia en el noveno punto de Weiss. Las mujeres asesinadas y sus familias, representan a la clase trabajadora, víctimas que además de ser explotadas, son usadas como objetos

⁵⁹ Robles, *Op. Cit.*, p. 29

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

desechables por su condición (tal expone la escena de “Micaela” en la que se explora como posibilidad de los asesinatos el cine *snuff*), mientras que los asesinos y el gobierno, coludido con el tráfico de personas representan a los victimarios, personajes ausentes en escena, pero con un gran peso en el conflicto.

Esta oposición detona un conflicto que surge bajo condiciones sociales y económicas precarias. En un contexto que atraviesa una crisis de carácter ético, que repercute en la falta de empatía. La reflexión es dirigida, no sólo a las autoridades, sino a cualquiera que por omisión sea participe del encubrimiento, ejemplo de ello es la primera escena en que se pone al espectador en el lugar de la familia o en la escena “Lilia Alejandra” en la que se presenta una carta de Malí Andrade, hermana de la víctima, en la exhorta al público:

Imagina [...] él termina de violarla; al acabar aún no termina el martirio de la joven, pues en la habitación hay dos hombres más...Se acerca otro de ellos; está fumando y apaga el cigarro en uno de los brazos de ella. Él empieza a morder sus senos, empieza a violarla, y así los tres la torturan. Al terminar la tiran al suelo y la empiezan a patear para después retirarse y dejarla en el suelo bañada de sangre, violada y ultrajada con la mas profunda saña y crueldad. Ella sigue sufriendo por un día, dos días, tres días, hasta que sus atacantes se dan cuenta que ella no resiste más y deciden matarla.⁶²

El verbo empleado supone llevar al lector- espectador al lugar de la víctima, para lograr un grado de empatía que la simple noticia no es capaz de detonar.

(10) La postura partidista en Robles y colaboradores está con las víctimas. Si las fuerzas que chocan son oprimidos y opresores, se denota un carácter maniqueísta. Los oprimidos son buenos y no cabe ningún tipo de matiz entre los opresores, como si no existieran funcionarios públicos sensibles ante la situación; se elimina esa minoría para dar paso a la confrontación, en favor del discurso de la obra.

(11) En el décimo primer punto Weiss, indica que el TD puede adoptar forma de tribuna , como en *La indagación*, *El juicio* o *El caso Oppenheimer*. En *Mujeres de Arena*, no es el caso, pues no se

⁶² *Ibid.*, pp. 17-18.

representa de manera explícita un tribunal, sin embargo, existen elementos que evocan un juicio contra del Estado, o más aún, un interrogatorio directo al lector- espectador:

MUJER 1: ¿Y si su hija o su madre o su hermana desaparecieran un día cualquiera?

MUJER 2: ¿Y si pasaran semanas y meses sin saber de ellas?

MUJER 3: ¿Y si colocaran fotos, descripciones y peticiones de ayuda en lugares públicos?

MUJER 4: ¿Y si después encontrarán su cuerpo tirado en un lote baldío?

MUJER 1: ¿Y si fuera evidente que ha sido violada, mordida hasta arrancarle partes del cuerpo, estrangulada y mutilada?

MUJER 2: ¿Y si la hubieran acuchillado 20 veces?

MUJER 3: ¿Y si le entregaran sus restos en una bolsa de plástico?

MUJER 4: ¿Y si las autoridades no le prestaran atención?

MUJER 1: ¿Y si el gobierno le dijera que no puede intervenir porque “es un asunto estatal”?

MUJER 2: ¿Y si, aunque usted contara su caso cientos de veces, prevaleciera el silencio?

Si bien se ha establecido que en la obra de Robles el documento es elemento sustancial para el desarrollo de la obra, no se ha aclarado el trabajo de edición que se hace. La presentación del documento puede ser puro o editado. En el caso de *Mujeres de Arena*, se presentan datos como en su publicación original y son alternados con los testimonios, mismos que fueron tratados para ser presentados con un objetivo estético y discursivo.

(12) Como se ha señalado anteriormente, la forma en que se presenta el material documental es a través de escenas independientes. Las escenas se pueden dividir en dos tipos: las testimoniales, que se enfocan en el diálogo del personaje que presenta el caso, son monólogos de los familiares, (escenas 2, 4, 6 y 9); y los mixtos, que son introducidos por datos duros en voz del “Actor” y continuados por una forma distinta a los testimonios, puede ser: disertación, presentación de algún documento de tipo legal, un poema o una oración (escenas: 1, 3, 5, 7, 8 y 10). La irrupción en estas escenas por parte de la voz masculina es otro elemento que corresponde a la tradición que señala Weiss. El texto dramático propone el uso de música entre escenas como elemento unificador.

(13) La obra que Robles coordinó para la organización “Nuestras Hijas de Regreso a Casa” busca llegar a toda la población, por lo que el texto y los posibles montajes son libres de reproducirse, siempre y cuando sea sin fines de lucro, o bien reúna aportaciones económicas para la organización.

(14) Como último punto, Weiss señala en sus *Notas* que el motor del TD debe ser el tema, el cual debe nacer de una necesidad expresiva: una situación que amerite ser dicha en voz alta, que apremie al artista y no sea la simple imitación de una estructura o corriente.

En el caso de Robles, parece atender a dicho punto, pues el tema que presenta es de gran importancia para México por su impacto en la sociedad. Por otro lado, la obra ha logrado recorrer diversos escenarios a nivel internacional desde su objetivo artístico, pero también ha resonado en organizaciones internacionales para enjuiciar al Estado mexicano y hacerlo responsable de dichos crímenes.

Robles atiende a un problema que surge como una emergencia en Ciudad Juárez y que, sin embargo, a casi veinte años de su estreno, el problema se ha extendido a toda la República Mexicana.

Mujeres de Arena deja abierta la reflexión, no sólo en torno a los feminicidios, sino al lugar de la mujer en la sociedad y cómo el sistema político, cultural y económico infieren en ello. Pero además, deja en consideración la postura que adopta el receptor como participe de un sistema que cosifica a la mujer.

Cabe señalar que otras características estilísticas que presenta la obra son el rompimiento de la cuarta pared, en donde los personajes-actores se dirigen al público. Literariamente es un cúmulo de formas discursivas, en que predomina la narración y descripción de las acciones, a diferencia de la representación de dicha acción. No hay acciones indicadas por el autor, a excepción de las descritas en relación con las veladoras al inicio y al final de la obra.

Escénicamente, no hay acotaciones que señalen escenografía o algún elemento en escena además de los actores y las veladoras, lo cual muestra un gran peso al objetivo discursivo de la obra: la reflexión en torno al tema más que la contemplación de una maquinaria ilusionista. De esta manera, la ausencia de elementos escénicos así como el uso del documento, parecen responder a la necesidad por

mantener la autenticidad de dichos fragmentos de la realidad, pues la situación tomada del contexto inmediato es más impresionante que la imitación de la acción.

A través de los puntos de Weiss y las consideraciones estéticas que se plantean, *Mujeres de Arena* cumple con las características que presenta el TD.

Muestra recursos discursivos originados en el contexto hostil que vive el autor como denuncia; los recursos estéticos atienden a los discursivos, por lo que se da mayor peso al tema que a lo visual; literariamente, la obra se presenta como una convergencia de géneros discursivos que buscan servir de soporte al tema. De esta manera la obra se muestra como alternativa para construcción de la memoria y como herramienta contra el problema, sin dejar de lado su objetivo estético, pues es este el que le brinda una cualidad extra frente al periodismo.

3.2 VERACRUZ, NOS ESTAMOS DEFORESTANDO O CÓMO EXTRAÑAR XALAPA DE LUISA PARDO

Este apartado tiene como propósito hacer un análisis acerca de las características propias del TD y hacer un balance comparativo con la primera obra, para encontrar constantes en la producción teatral de la escena contemporánea.

La obra fue escrita en el año 2015 por Luisa Pardo (1983) miembro fundador del colectivo “Lagartijas tiradas al sol”⁶³. Actualmente el colectivo es reconocido a nivel internacional como exponente del TD en México, por obras como: *Catalina* (2019), *El rumor del incendio* (2010), *Asalto al agua transparente* (2011), *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013), entre otras.

⁶³ El colectivo “Lagartijas tiradas al sol” se fundó en el 2003 bajo la coordinación de Luisa Pardo y Gabino Rodríguez (1983), con la intención de: “desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar fronteras. Nuestro trabajo busca dotar de sentido, articular, dislocar y desentrañar lo que la práctica cotidiana fusiona y pasa por alto. No tiene que ver con el entretenimiento es un espacio para pensar” aseguran en su página web en <http://lagartijastiradasalsol.com/seccion/>

Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa es la segunda pieza del proyecto *La democracia en México*; la primera, es la obra *Tijuana* a cargo de Gabino Rodríguez. Luisa Pardo escribe *Veracruz* como un encargo para un Festival en España. La idea original era elaborar una conferencia acerca de la muerte de Nadia Vera (1983-2015)⁶⁴. No obstante, las herramientas escénicas de Pardo fueron apareciendo en el transcurso de su escritura, dando como resultado una “pieza escénica”, como ella misma la nombra, con clara influencia documental.

La obra versa sobre la impunidad en el estado de Veracruz. En ella se narra la historia del lugar, desde antes de la conquista hasta nuestros días, para poder presentar el caso del asesinato de Nadia Vera (1983-2015) a quién le arrebataron la vida en la colonia Narvarte de la Ciudad de México, tras tratar de escapar de Xalapa por temor a la violencia del que eran blanco los periodistas y activistas que no simpatizaran con el gobierno de Javier Duarte⁶⁵.

La línea narrativa muestra las etapas, geografía, asentamientos, entre otros datos del estado, y se presenta mediante un orden cronológico en la narración de Luisa Pardo, desde los antiguos asentamientos hasta los días en que Nadia Vera fue asesinada; sin embargo, es irrumpido por el elemento documental, principalmente por audios y vídeos de los testimonios de jóvenes habitantes de la entidad.

El objetivo comunicativo es dar a conocer la situación de Nadia Vera, que es un ejemplo de la crisis que atraviesa el estado de Veracruz, señala la autora.

El tema central de la obra es la censura, del cual derivan la injusticia, la corrupción y la deforestación, entre otros.

⁶⁴ Nadia Vera fue activista, productora, poeta, antropóloga social, bailarina, promotora y defensora de los derechos humanos. Coordinaba el Festival Internacional de Artes Escénicas CuatroxCuatro.

⁶⁵ Javier Duarte de Ochoa (1973) político mexicano, fue diputado federal por el XVI Distrito de Veracruz y posteriormente desempeño el cargo de gobernador del estado de Veracruz (2010-2016). El 12 de octubre del 2016 solicitó una licencia al Congreso del Estado derivada de acusaciones por corrupción y delincuencia organizada.

La situación espacio-temporal es el presente casi inmediato (2015), el espacio físico en que se presenta la acción es el escenario en que Pardo expone su conferencia-espectáculo, pues no pretende llevar a un espacio imaginario al espectador. No obstante, se alude a Xalapa, Veracruz y a la Ciudad de México, lugar en el que se llevó el múltiple asesinato en que Nadia Vera fue víctima.

La obra cuenta con un sólo personaje en escena: Luisa Pardo. Se presenta como ella misma, pero el carácter interno es afectado por el tema que está por reflexionar.

Al igual que *Mujeres de Arena* la estructura es fragmentaria, no muestra una línea continua, ni una representación de la acción, sólo la narración y el documento. Por lo tanto, no presenta una diégesis ficcional. Se toma la historia de Veracruz desde antes de la conquista hasta nuestros días para situar al lector-espectador frente al objetivo principal: el asesinato de Nadia Vera.

A diferencia de la obra de Robles, Pardo no divide la pieza en escenas, ni cuadros, ni actos, son las intervenciones audiovisuales, las que dan ritmo y la sensación de pasar de un acto a otro.

(1) La obra incorpora los siguientes documentos: noticias, cartas, testimonios, entradas de blogs, datos informativos del estado de Veracruz, tales como demografía, geografía natural y política, datos históricos, audios, fotografías y videos. La selección de los documentos fue realizada cuidadosamente por lo sensible del tema, señala la autora en la entrevista realizada que se encuentra en el apéndice adjunto.

El tema expuesto es de gran carga política, pues se denuncia al gobierno del estado, por la hostilidad que se vive en Veracruz. También presenta un carácter fuertemente social, pues la injusticia en el estado afecta a la colectividad. A través de un problema particular se revela un sistema corrupto que afecta no sólo a los activistas o periodistas, sino a toda la población.

(2) *Veracruz* invita a la reflexión a través del testimonio y convoca a cuestionar ¿por qué se minimizan la violencia por parte del estado? o ¿por qué se modifica la realidad para hacer pensar a la

población que las víctimas se merecían lo ocurrido?, ¿por qué los principales medios de comunicación no presentan lo que está pasando en nuestro país, mientras que aquellos que se atreven a hacerlo son asesinados?, a través de testimonios como los de Cuauhtémoc, se muestra la censura: “hay mucho miedo, sobre todo en la parte que a mí me toca de estar en un medio,/ me doy cuenta de cómo los compañeros, los reporteros y los que tienen información más sensible, /pues tienen que estar cuidando de qué publicar y que no”⁶⁶. Finalmente se invita a reflexionar cuales han sido los resultados.

(3) La obra al ofrecer tanta información, se convierte en una alternativa a los medios de comunicación, rescata esas noticias que se pierden en un mar de información y las exhibe. Muestra de ello son los audios del ex gobernador de Veracruz Fidel Herrera o aquel en que Javier Duarte afirma: “[...]vamos a sacudir el árbol y se van a caer muchas manzanas podridas,/ yo espero verdaderamente, se los digo de corazón, que ningún colaborador, ningún trabajador de los medios de comunicación se vea afectado por esta situación”⁶⁷ que se revela como una amenaza en torno a lo que sucedía en el estado de Veracruz.

(4) En relación con lo anterior, *Veracruz* confronta lo dicho en los medios y busca mostrar la verdad de los hechos. Por ejemplo, algunos noticieros justificaron el asesinato múltiple en donde Nadia Vera y Ruben Espinoza junto con Mile Virginia, Yesenia Quiroz y Alejandra Negrete fueron torturados y asesinados, diciendo que estaban relacionados con el crimen organizado o redes prostitución. Luisa Pardo, presenta para contrastar, el video antes citado en que Javier Duarte parece lanzar una amenaza, o el video en que Nadia Vera expone: “Responsabilizamos totalmente a Javier Duarte de Ochoa, gobernador del estado/ y a todo su gabinete sobre cualquier cosa que nos pueda suceder a los que

⁶⁶ Luisa Pardo, *Veracruz*, obra inédita compartida por la autora, p. 12.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁸ *Ibidem.*

estamos involucrados y organizados en todo este tipo de movimientos [...]”⁶⁸, haciendo referencia a los estudiantes y académicos activistas que estaban siendo acosados.

(5) Pardo pretende darnos la sensación de estar presenciando la realidad, al presentar la obra como una conferencia, en ese sentido nos muestra una parte de la “verdad” del entramado. Se muestra como ella misma, hablando de su experiencia como oriunda del estado de Veracruz, a quien le fue encargado hablar del asesinato de Nadia Vera y es a través de ese plano que muestra fragmentos de la realidad por medio del documento. Sin embargo, queda claro que existe un montaje con fines estéticos y discursivos.

(6) En *Veracruz* se emite una denuncia constantes, por ejemplo: “[...] y sé que me duele mucho y sé que no habrá justicia, / porque en el país donde vivo la justicia no existe”⁶⁹, “La (U)niversidad (V)eracruzana tuvo épocas muy buenas, hoy está en una dura crisis económica producto de los malos manejos por parte del gobierno del estado [...]”⁷⁰, “La esquizofrenia nacional,; un montón de políticos en el poder que conviven y hasta dependen del narco/ y al mismo tiempo un presidente que le hace la guerra al narco”⁷¹ o el texto final del Comité Universitario de Lucha de Xalapa. Sin embargo, y a pesar de su necesidad de denuncia, la obra mantiene su carácter artístico, a través de la construcción de una dramaturgia y de los elementos estéticos de los cuales se vale.

Si bien, este tipo de teatro no ha sido aceptado como tal por un sector en México -señala la autora en entrevista-, no se puede negar su estrecha relación con los catorce puntos de Weiss y su clara influencia escénica. Pues aunque su objetivo principal es mostrar el Caso de Nadia Vera, lo hace

⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁷¹ *Ibid.*, p. 9.

mediante los recursos estéticos vertidos en la construcción de la pieza, como los elementos audiovisuales (*leitmotiv* de la obra) y las acciones escénicas.

Otro ejemplo es el uso del signo, como lo muestra la breve acotación final la cual señala que a la salida de Luisa Pardo del escenario quedará un altar y la luz de las veladoras, altar que la actriz monta a lo largo de la obra. Al igual que la obra de Robles se muestra una constante, la búsqueda por mantener en la memoria a las personas que han perecido, víctimas de las injusticias.

(7) La persuasión en este caso, se concentra en exhibir lo que sucede en nuestro entorno inmediato, como una invitación a reflexionar y adoptar una postura crítica frente a la situación.

(8) El tratamiento que Pardo le da a un tema como la censura al punto del asesinato, es de una gran complejidad y necesariamente se debe tratar con cautela. La autora señala que la elaboración de la pieza durante la investigación fue difícil y se ve reflejado en la forma en que se presentan los documentos. De este modo, Pardo parece querer hablar sólo del estado, de su historia; sin embargo, esta narración se ve irrupida por los audios y vídeos que mantienen la tensión y relación con el tema de la violencia en Veracruz. Así, la reflexión del personaje de Luisa es irrupido por 14 documentos que están al servicio del objetivo comunicativo.

(9) La desigualdad entre fuerzas se evidencia a lo largo de la pieza. Gobierno y crimen organizado contra activistas, estudiantes, artistas, periodistas y todo aquel que se oponga o se muestre inconforme ante los malos manejos, señala Luisa Pardo: “[...] personas de la tercera edad que en diciembre de 2015 se manifestaban porque no les habían sido entregadas sus pensiones/ el día 23 fueron desalojados de la plaza principal de Xalapa con lujo de violencia y toques eléctricos por parte de la policía estatal y hombres vestidos de civil”.⁷²

⁷² *Ibid.*, p.11.

(10) Si el TD es partidista según Weiss, es inevitable percatarse de que la obra muestra una postura a favor de la clase dominada, pues la represión puede ser llevada a extremos como el asesinato de varios periodistas o la misma Nadia Vera.

(11) *Veracruz* expone una serie de fragmentos sacados de la realidad para que el lector-espectador juzgue los conflictos presentados, de esta manera, la tribuna que propone Weiss no es literal, pero los elementos que se ofrecen al receptor si lo son, con el fin de que realice un ejercicio crítico y objetivo.

(12) Anteriormente, se hizo mención del ritmo en que se presentan los testimonios, no se muestran dos continuos, se alternan con la narración conductora hasta que ambos se entrelazan para hablar abiertamente del asesinato en cuestión. El acompañamiento musical, adquiere un valor argumentativo. Principalmente, la canción *Veracruz* de Agustín Lara produce un contrapunto, en relación con la acción escénica: romper un ladrillo a martillazos, como símbolo de coraje, impotencia y rabia ante las injusticias.

(13) “Lagartijas tiradas al sol” es un colectivo conocido por presentarse en espacios teatrales y no teatrales, de modo que en esta obra no es la excepción, así el mensaje llega a más público y de todos los estratos sociales, señala la autora.

(14) Finalmente, las dos obras hasta ahora analizadas encuentran su razón de existir en su contexto. Surge de una necesidad por superar la situación y provoca al receptor. No persigue la imitación de un canon, sin embargo se vale del documento en beneficio de lo que quiere expresar.

Hasta este momento el elemento discursivo es lo primordial, es por ello que el documento cobra protagonismo, pues es el principal sustento del objetivo comunicativo. Como recursos constantes además del documento, se encuentran los temas originados en la emergencia y los elementos simbólicos.

De igual forma, la omisión de la cuarta pared, la sencillez del lenguaje, los personajes que hablan directamente al público y las escasas acotaciones son constantes en ambas obras.

3.3 *LAST MAN STANDING, SIMULACRO BOXÍSTICO PARA ACTORES* DE JORGE MALDONADO

El actor, director y dramaturgo, Jorge Maldonado (1988) ha sido integrante del Colectivo TeatroSinParedes desde el 2012. En su producción escénica y a lo largo de su colaboración en obras como: *Utopya* (2013), *Los náufragos* (2016) y *Los hambrientos* (2017), ha mostrado una postura fuertemente relacionada con un carácter político, *Last man standing, simulacro boxístico para actores* no es la excepción.

Frente al interés social por parte del dramaturgo. La obra fue escrita en el año 2018, mismo en que fue estrenada y publicada como parte de la *Antología de TeatroSinParedes: Cinco años de creación colectiva (2013-2018)*.

La obra expone algunos momentos importantes para el box, como: sus orígenes, las figuras representativas y la primera pelea entre un estadounidense y un latinoamericano; también explora las similitudes y diferencias entre este deporte y el teatro, así como la corrupción entre el sistema político y el que se establece dentro del deporte.

A diferencia de las obras anteriores, esta cuenta con una diégesis ficcional, en donde se desarrolla la historia de dos boxeadores: Rubén, “El Chacal” Olivares y Cristian, “El Gallo” Diez. Se cuenta como se descubre el talento de “El Chacal” en un contexto violento. En el momento de la acción dramática, ya se encuentra consumado como campeón, pero es amenazado por “Sin Rostro” para que dé fin a su carrera y así fabricar un nuevo héroe nacional. Por su parte “El Gallo”, promesa del boxeo, lucha por ser el mejor boxeador para salir adelante económicamente y es el nuevo favorito de “Sin Rostro” el *manager* más importante.

La obra se estructura en doce escenas y un epílogo, de las cuales tres son de carácter documental.

El objetivo de la obra es exponer a través de un deporte como el box, cómo los intereses económicos son detonantes para corromper cualquier práctica.

El tema central es la corrupción y de él derivan temas secundarios como el machismo y el racismo en el campo deportivo.

El lugar correspondiente a la diégesis ficcional es algún gimnasio de México, a finales del siglo XX o principios del XXI. Por otro lado, los actores en la primera escena se dirigen al público y aclaran que lo que van a presenciar es un espectáculo y que jamás dejarán de estar en el espacio físico real. Esta irrupción de los personajes adquiere mayor relevancia para los momentos documentales, sin embargo incluso en medio de la ficción tienen rupturas hacia público.

En cuanto a los personajes, la construcción es ficcional aunque los personajes lleven el nombre de los actores.

Los personajes principales son:

- Rubén “El Chacal” Olivares, también llamado el “Guerrero invicto del pueblo” favorito de la gente pues la representa, originario de un barrio pobre: la colonia Guerrero. Su madre era intendente y su padre los abandonó; aprendió a pelear por necesidad al estar en el Tutelar por delito menor. Es la representación de la esperanza del pueblo.
- Cristian, “El Gallo” Diez, joven boxeador con gran talento que desconoce que es favorito del sistema y de los principales promotores del boxeo. Representa los sueños de la juventud.
- Miguel, “El trapos”, exboxeador, que debido a una lesión en su muñeca dejó de pelear, ahora se dedica a limpiar el gimnasio. En él se representa el fracaso y los sueños perdidos, pero al mismo tiempo, la persistencia y el amor por el deporte.

- Carmen, “La flaca” Coronado, boxeadora virtuosa, quizás mejor que “El Gallo”. Representa a la figura femenina y las diferencias de género.
- Gilberto, “El Piedra” Barraza, boxeador retirado, entrenador de “El Gallo” y “La Flaca”. Desempeña un papel similar a un maestro y conciencia de los personajes con ayuda de “El Trapos”.
- “Sin Rostro”, *manager* actual de “El Chacal” que busca cambiarlo por una nueva y más joven figura de boxeador. En él se encarna el sistema corrupto.

A partir de lo anterior, se puede establecer que los personajes son alegóricos.

En cuanto a los elementos característicos del TD, según Weiss se pueden apreciar los siguientes:

(1) En la obra *Last man standing*, se presentan documentos tales como: datos informativos acerca del box, así como imágenes y vídeos documentales. Si bien el documento no es eje medular, sí se presenta como elemento constante en la obra.

Su carácter es político, pues a través del deporte se hace una alegoría del sistema corrupto en México. Es también social, pues aborda problemáticas que afectan a la colectividad, tales como la misoginia y el racismo. Muestra de ello el siguiente apartado: “[...] si una pelea varonil por el campeonato mundial ofrece en promedio, 3 millones de dólares al ganador, una mujer que gane el título recibirá 100,000 dólares. Es decir, el 3% de lo que ganan los hombres[...]⁷³

La selección de los elementos documentales es hecha con gran cautela, misma que dará la impresión de que no es relevante, sin embargo, cobra gran peso en el discurso de la obra. El documento se presenta como soporte del recurso ficcional.

(2) En la obra de Maldonado, se promueve una crítica que se basa en el documento para poner en duda la veracidad de lo que se contó en determinado momento acerca de la historia del box, por ejemplo, la primera pelea de campeonato, entre un norteamericano y un latinoamericano. En la escena

⁷³Jorge Maldonado, “*Last man standing*”, en *Antología de Teatro Sin Paredes: Cinco años de creación colectiva (2013-2018)*, México, TeatroSinParedes, 2018, pp.337-448., p. 384.

de Dempsey Vs Firpo se enuncia: “[...] Hay quienes afirman que el Carnicero estuvo fuera de combate de catorce a diecisiete segundos. Resulta imposible determinarlo con precisión, ya que el único registro filmado de esta pelea fue editado por los norteamericanos [...]”⁷⁴ . La cita demuestra dos cosas: la primera, que la corrupción esta a favor de quién tiene el poder y en este caso los estadounidenses modificaron la realidad para seguir manteniendo su lugar como pueblo supremo; la segunda, como la posición racial influye en los resultados, pues a pesar de que el argentino noqueó al estadounidense los reporteros y jueces auxiliaban al segundo.

A partir dichas consideraciones se promueve una crítica, tanto a cuestionar la veracidad de los datos que se nos presentan según la historia oficial, como en las repercusiones que ello conlleva. Estados Unidos hace trampa para mantener su título, lo cual corresponde a una narrativa que conforma parte de nuestra “verdad histórica”: la nación heroica; pero, Maldonado sintetiza esta idea y la confronta en una escena aparentemente inocente como la expuesta.

Otro ejemplo del cuestionamiento de la veracidad de la historia oficial, se encuentra en la primera escena, en los actores expresan:

- Aunque en los tiempos de desorden y confusión en los que vivimos,
- nada parece más complicado que distinguir la verdad de la mentira.⁷⁵

Desde este momento, se está presentando un nivel de crítica a través de un juego de palabras que establece en primer lugar, la distinción entre la ficción y la realidad en lo que va a presenciar el público y en segundo, este par de frases resultan reveladoras a nivel no ficcional, es decir, en el contexto real del receptor.

(3) En México el box se ha convertido en el segundo deporte más popular, sólo después de fútbol. *Last man standing*, cuestiona el éxito de este deporte que se rige por los golpes y su relación con

⁷⁴ *Ibid.*, p. 351.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 346.

el contexto de nuestro país. La obra se suma como medio de comunicación, para reflexionar dicha cuestión.

(4) Maldonado, presenta a través de un trabajo teatral, una analogía entre el sistema deportivo y el político, en el que se opone a la enajenación. Al mismo tiempo hace referencia directa a “La sociedad del espectáculo” de Guy Debord. Incluso se asume como parte del espectáculo y reflexiona sobre su labor, en el entendido de que el box y el teatro comparten similitudes:

PIEDRA: No defraudes a tu gente regalándoles unos minutos de efímera catarsis colectiva.

GALLO: Soy boxeador, no líder político.

PIEDRA: En eso te equivocas. El *ring* es un escenario en el que se expresan mucho más que tus puños.

Se puede decir, que es un llamado a los artistas escénicos a trabajar no sólo desde la espectacularidad que enajena al público como decía Erwin Piscator, sino del discurso y el compromiso social.

(5) A lo largo de las escenas se presentan fragmentos de la realidad, tal como lo muestran las tres secciones documentales.

Pero también, los actores se encargan de recordarle al lector-espectador que lo que se presenta es ficción, como efecto de distanciamiento. Por ejemplo, en la primera escena “El simulacro” los actores puntualizan en lo siguiente:

- Yo no soy el que digo que soy [...]
- Yo no estoy en donde digo que estoy
- Y sin embargo...
- crees que soy el que digo que soy [...]
- Aunque en el fondo sabes perfectamente que nunca deje de ser quién soy...
- Y nunca dejamos de estar donde realmente estamos
- *Fecha, hora y lugar donde se realiza el simulacro*⁷⁶.

(6) Existen momentos en que la obra parece que se actúa espontáneamente, como si los actores improvisaran los diálogos, sin embargo, todo está completamente planeado, así como el uso del documento o de las reflexiones que se hacen y a las que se invitan.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 344.

(7) Por su parte, *Last man standing* se presenta con determinación como una herramienta para moldear la opinión, a través de diálogos, como el siguiente dicho por “El piedra”: El mundo ya fue retratado, filmado, teatralizado... se trata ahora de transformarlo”⁷⁷.

(8) En contraste, si bien la intención es tratar un conflicto existente, denunciar e invitar a la reflexión, no lo hace de manera frontal como los autores anteriores. La denuncia se hace a través de analogías, de forma cautelosa y consciente: “FLACA: Cada movimiento, cada parlamento, cada segundo de nuestro espectáculo ha sido cuidadosamente detallado”⁷⁸.

(9) En cuanto a la diégesis ficcional es inevitable señalar que dos fuerzas se oponen, en las que se expresan las desigualdades, las cuales siempre favorecen a quién detenta el poder. Lo anterior se expresa en apartados como el siguiente: “Una vez más y de forma deliberada, la supremacía del poder del norte se posaba sobre los hombros de Latinoamérica”⁷⁹. Así la situación individual entre dos boxeadores representa un problema colectivo.

Al mismo tiempo, el deporte en *Last man standing* muestra un carácter político: “Y sin embargo, la historia lo recordará como el primer boxeador latinoamericano que luchó, solo en el ring, contra todo un imperio [...]”⁸⁰

Por otro lado, también se hace referencia al conflicto en la línea documental que cuenta con tintes posdramáticos. Por ejemplo, cuando los personajes hablan directo a público:

GALLO: sin conflicto, sin pugna, sin violencia...
no habría existencia
CHACAL: En el vacío había dos moléculas con cargas opuestas.
Se encuentran.
Chocan. Combaten.
Big Bang.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 381.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 399.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 352.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 355.

Entonces el universo.

De esta manera el paralelismo y la importancia del conflicto como elemento teatral, al igual que en el box se evidencia.

(10) La característica partidista del TD, es una constante que se presenta en la obra de Maldonado, a pesar de dejar en manos del lector-espectador la decisión final de “El Chacal”, es evidente que hay una tendencia en contra del sistema corrupto. La ficción no es gratuita, ni la incorporación del documento, incluso la intertextualidad y las referencias a Guy Debord y Brecht.

(11) La tribuna a la que se refiere Weiss, como él mismo señala se puede representar de manera explícita o no. En *Last man standing*, si bien no es explícita, se mantiene una relación de juicio por la forma que adopta la penúltima escena. En ella se propone que el público tome la decisión que en la ficción está en manos de “El Chacal”: ganar la pelea a pesar de correr el riesgo de un atentado o dejar vencerse como se lo indicó el *manager* para dejar el paso libre a “El Gallo” y ser participe de un sistema corrupto.

La construcción de la obra va más allá del signo móvil que ofrece el teatro, pues el poder de condenar a un personaje está en manos de los lectores-espectadores.

(12) La presencia del material documental, no se hace con la frecuencia que en las obras anteriores se muestra, sin embargo, existen irrupciones en la acción ficcional en que los actores salen del personaje y citan elementos informativos de carácter documental.

(13) Hasta ahora la obra se ha trabajado solo en el colectivo dentro de foros teatrales, sin embargo, en voz del autor se sabe que está pensada para ser representada para el mayor público posible. Por su parte, el uso del lenguaje podría distanciar a ciertos sectores de la población, pues resulta más elaborado que el de las obras anteriores.

(14) Por último, en relación a los puntos de Weiss, el tema de la corrupción es fuente que emerge desde el contexto del autor, los temas secundarios son de carácter urgente, señala Maldonado. Es decir, la emergencia es una constante en torno al discurso de las tres obras.

Last man standing tiene un uso del lenguaje más elaborado, no sólo por los tecnicismos propios del pugilismo, sino por la intertextualidad que se plantea. A diferencia de las obras anteriores, esta se presenta como una obra más cercana al teatro convencional por contar con una diégesis ficcional, sin embargo hay una propuesta que involucra elementos no sólo del TD, sino también del Teatro Político y del Teatro Posdramático, por lo que se podría hacer un análisis desde una perspectiva distinta, no obstante, no será en este trabajo.

De esta manera, se muestran las tres obras que integran al *corpus* con constantes que responden a las características del TD, sin embargo es posible su análisis desde otras perspectivas.

CONCLUSIONES

A través de la lectura de las obras que integran el *corpus* se puede llegar a las siguientes conclusiones:

Existen recursos constantes en el teatro que se puede calificar de documental en las producciones de reciente creación.

Principalmente, en razón al elemento discursivo, los temas son de carácter social y político que atienden a situaciones actuales por las que atraviesa el autor. Responden a la emergencia de problemáticas que narradas desde la individualidad muestran sus alcances en lo colectivo.

La relación del autor con el contexto hostil que habita, así como las preocupaciones sociales, se muestran como constante en este tipo de teatro. Es decir, el autor toma como impulso el contexto para la producción de la obra artística y posteriormente plantea por medio de esta una reflexión con la intención de modificar dicho contexto.

La apropiación de elementos formales, tales como estructuras y el uso de recursos documentales, se muestra de manera orgánica. Así, las obras tienen una pertinencia genuina en el ámbito escénico y social. El análisis de las obras que conforman el *corpus* muestran que son las circunstancias las que generan este tipo de teatro, no la imitación de técnicas o métodos.

El uso del documento está en función del discurso. No se presenta gratuitamente, por el contrario es de gran relevancia para: legitimar las reflexiones, dar objetividad y demostrar que son “fragmentos de la realidad” lo que se presenta en el escenario.

El TD es una opción para comunicar noticias, que a diferencia del periodismo convencional, tiene la capacidad de darle características cualitativas a los hechos cuantitativos, así el efecto teatral posibilita la empatía del receptor con situaciones reales.

Las estructuras fragmentadas son reflejo no sólo del discurso, sino de la realidad que de ella deriva, lo cual también se relaciona con la naturaleza híbrida de las expresiones escénicas

contemporáneas. De esta forma, la presente investigación analiza las obras desde el enfoque documental, sin embargo, bien podrían ser analizadas desde otros, como el posdramático, liminal, biodrama, entre otros.

En cuanto a los recursos estilísticos propios del carácter escénico, el uso de proyecciones es una constante, pues a través de ellos se fragmenta la realidad escénica, la cual presenta alternancias con la realidad documentada. El uso de la palabra escrita en escena también es una constante, tanto en las proyecciones como en carteles. El lenguaje sencillo que se presenta se relaciona directamente al objetivo comunicativo, que se interesa por llegar al mayor número de esferas sociales.

Ofrecen un alejamiento al textocentrismo, principalmente *Mujeres de Arena* y *Veracruz*, pues a través de las escasas acotaciones se genera una gran gama de posibilidades escénicas. De esta manera el TD presenta un interés estético que se plantea en el discurso, ofreciendo autonomía a la escenificación. Lo anterior es ejemplo de que, si bien es publicado y puede ser leído, tiene un objetivo escénico, no sólo literario.

A través de los recursos empleados, se genera una estética visual de manera consciente o inconsciente, pues el uso de proyecciones será una constante en la escena, así como los pocos elementos escénicos.

El TD entrelaza la ficción y la no ficción, lo cual hace que el receptor entre y salga de dicho juego y lo confronta con él mismo y con la realidad mostrada.

La transformación en las estructuras y estéticas que presenta la literatura dramática surgen de la relación del artista con su contexto, el cual determina las necesidades expresivas del autor. Así, el empleo y adaptación de recursos de otras manifestaciones artísticas son herramientas para los fines discursivos y no una simple imitación de cánones impuestos.

El TD es una herramienta para hacer visibles situaciones que apremia socializar y reflexionar en torno a ellas, para presentar de manera objetiva (otorgado por el documento) una alternativa ante las estadísticas estatales, lo cual posibilita reconstruir y cuestionar la historia oficial.

APÉNDICE

Entrevista a Humberto Robles

1. ¿Cómo surgió Mujeres de Arena, cuál fue su origen?

Pues todo comenzó cuando se acercaron a mí los integrantes con los que escribí la obra, varios actores, directores que estaban interesados en el tema de los feminicidios. Lo que les propuse fue la creación de una página web que sería útil para difundir lo que estaba pasando en Ciudad Juárez, pues en ese entonces yo estaba involucrado en la creación de páginas web. Pero fue Vanessa Bauche la que me dijo, tiempo después de haber iniciado la página web, que tenía un espacio para representar algo en el Zócalo, y en semana y media escribí la obra (no recomiendo escribir una obra en semana y media, pero sí hacer teatro que responda a una emergencia), pues era importante poner en escena el tema, ya con el tiempo se pule. Es importante poner al servicio el arte, hacer teatro con una causa. Por eso hablo del teatro útil, de lo que hablaba Brecht.

2. ¿Cuál es el objetivo de la obra?

Difundir la situación que estaba pasando en Ciudad Juárez. Específicamente con la organización “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”.

3. ¿La dramaturgia respondió a una tradición, es decir te basaste en una teoría o sistema para la realización de la obra?

Yo creo que sí. Por ejemplo, mencioné antes a Brecht, pero uno termina por ser todo lo que has leído. Sí, Mujeres de Arena tiene influencia del teatro útil de Brecht y por supuesto del Teatro Documental, ese tipo de teatro con perspectiva social que no se ha aprovechado en México. Es una

forma de presentar el tema, en Teatro cabaret empleo otras formas, pero el contenido y la crítica social son fuente de mis obras, sólo que cambia el estilo.

Un Teatro Documental es importante. En este caso en un instante me puse a pensar en inventar testimonios, después pensé ¿para qué? si ya existen, si ya hay, es mejor dar voz a esa gente, a las personas que nos enviaron sus testimonios a la página web que creé para la asociación “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”, no hay nada más real que lo que nos escribieron.

El Teatro Documental es una corriente poco explotada, el testimonio es válido e importante, lo interesante es lo que hagas con la dramaturgia.

Las cartas son un tesoro que están documentadas. Son las voces de esas mujeres. Los testimonios llegaron vía mail. Cuando estaba haciendo la página web los familiares subían fotos de quienes estaban desaparecidas y sin que nadie lo pidiera, fueron llegando los testimonios. En el momento en que escribí la obra, se les pidió permiso para usar sus cartas.

La dramaturgia se encarga de limpiar y de dar tratamiento teatral, una especie de pulida. Uno en especial, la escena de “Micaela” ya era una carta, entonces se edita para que sea la voz de la prima.

Dar giros para hacerlo teatral.

4. ¿Por qué incorporar el documento, en este caso el testimonio?

He comprobado a través de las funciones que, cuando la gente sabe que lo que se dice es real, la dimensión es diferentes, sorprendente, si es dicha a través de la ficción la respuesta es completamente distinta. El éxito de esta obra es el uso de lo testimonial, porque saben que es real, por eso apoyo ese tipo de cosas. Está padre la ficción, no digo que un tipo de teatro sea mejor que otro, pero el hecho de rescatar testimonios, es una forma de documentar lo sucedido.

La dramaturgia deja huellas de los hechos, somos el reflejo de una sociedad, no deberías dejar de escribir acerca de lo que nos rodea y afecta.

5. Para ti como dramaturgo ¿Existen requerimientos que exija el TD?

El compromiso, no cualquiera se atreve montar este tipo de teatro. Cada que veo que las montan en provincia, con lo difícil de montar teatro y de llevar a la gente al teatro, pienso que esos grupos tienen algo especial. Esa gente no lucra, tienen otro tipo de preocupaciones. En Uruguay hay una compañía que lleva tres años montando Mujeres de Arena, porque están interesados, porque representa la situación en la viven.

Si hay requerimientos, son el compromiso y el respeto a los testimonios, no cambiar lo que estas personas quisieron o quieren decir, no tengo problemas que modifiquen lo que yo escribo al montar una de mis obras, pero si pido respeto a lo que dicen los testimonios. Alguna compañía me dijo que querían monta Mujeres de Arena con un elenco de hombres, ¿Por qué hombres si estamos hablando justo de una situación de misoginia? ¿Para qué utilizar hombres si hay actrices?

6. ¿A qué tipo de receptor buscar llegar Mujeres de Arena?

A todos. Al mayor público posible. Mujeres de Arena se ha montado en teatros, plazas, foros, en cualquier lugar, incluso se ha montado en la presidencia de Uruguay. Las obras se ven muy bien en el escenario de un teatro, pero hay que sacarlo a las plazas. Por ejemplo, el estreno fue en el Zócalo de la Ciudad de México y no teníamos ningún elemento, si había música en orquesta que acompañaba la

obra pero nada más. El chiste es sacarlas a otros espacios fuera de los teatros convencionales. También se ha presentado en la plaza de Coyoacán.

El texto dice que cualquiera la puede montar, para que llegue al mayor número de espectadores y ese ha sido su éxito. También se han hecho adaptaciones como guión radiofónico en Uruguay y en Australia.

7. ¿Crees que el Teatro puede cambiar al lector-espectador?

No creo que cambie al mundo, pero si abona cambios, permite reflexionar, el teatro te permite conocer cosas que desconocías, te hacen tomar posturas. Modifica a individuos, hacen que el espectador salga distinto, al final eso es lo que hace el teatro tocar el alma de las personas.

Entrevista a Luisa Pardo en relación a la obra *Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa*.

1. ¿Cómo surgió la obra *Veracruz*?

Veracruz es una puesta en escena, es una pieza escénica que se pensó en realidad como una conferencia normal en torno al asesinato de Nadia Vera sobre todo. Nosotros, nosotras en “Lagartijas tiradas al sol” decidimos que como era un tema muy reciente, muy cercano, que no teníamos las herramientas para dar una conferencia en un festival internacional de artes escénicas, decidimos que como yo soy de Veracruz, bueno yo crecí en Veracruz, decidimos hacerle la propuesta al festival de hacer una conferencia que se relacionara más con la historia de Veracruz y el contexto socio político que dio pie al asesinato de Nadia Vera, también hablando del asesinato de Rubén Espinoza y sobre todo pensando en mi punto de vista personal. De alguna manera hablar, posicionarme yo como Luisa, me daba la facilidad de no, pues básicamente de no equivocarme, hablando de algo que no tenía

suficiente información, de un caso que falta o faltaba mucho por investigar, por esclarecer. Era un tema y sigue siendo un tema muy sensible.

En el proceso de creación de la “conferencia” yo me di cuenta que no podía separar mi tendencia teatrista, teatral y desarrollé no solamente una dramaturgia en video, como documentos sino también con imágenes, más como un leit motiv, por ejemplo las líneas de televisión, la televisión sin señal. Desarrollé toda la investigación con las entrevistas a gente de Veracruz, a jóvenes también en torno a la situación sociopolítica, pero también personal. Cada quién decidió contestar a las preguntas que mandé y bueno, eso es digamos una línea dramaturgica y por otro lado desarrollé la historia del estado brevemente y la historia un poco de mi familia en Veracruz, que es mi familia paterna. Entonces, eso, en vez de una conferencia, terminó siendo una especie de conferencia performativa, porque tiene un movimiento en el espacio, se genera un altar, no sólo un altar entorno a la memoria de Nadia y de Rubén sino un altar a la memoria de Jalapa y Veracruz, un lugar que se ha transformado de la historia, pero en los últimos veinte o trece años ha sufrido cambios muy esenciales.

El Origen es la petición de un festival internacional.

2. ¿Cuál es el objetivo de la obra?

El objetivo... supongo que el festival como nos invito como mexicanos con otra pieza que es Tijuana, y nos invitaba, bueno a mi me invitaba a dar esta conferencia, básicamente con el objetivo de que el ámbito estético que conocía el trabajo con Nadia Vera, tuviera un poco más de información acerca de lo que había sucedido con ella y bueno, al final la pieza no sólo tiene el objetivo de compartir esa lamentable historia, ese asesinato impune, sino también contextualizarlo y poner un poco más en perspectiva la situación contemporánea del Estado.

3. ¿El teatro documental, del que se ha hablado que hace “Lagartijas tiradas al sol”, responde a una tradición, es decir te basaste en una teoría o sistema para la realización de la obra?

El teatro que hace Lagartijas tiradas al sol se le nombra como teatro documental o también teatro sobre lo real. Sí hay una tradición, si hay todo un circuito y todo un mercado, le podríamos llamar,

donde se inserta este tipo de trabajo. Tiene mucha relación con los lenguajes contemporáneos, por lo menos los intentos que nosotros estamos haciendo. Lo que hace Lagartijas ha respondido o ha sido parte de un movimiento que ha comenzado hace ya tiempo, que relaciona no solamente los sucesos sociales, políticos, históricos, sino también que hace una relación, un vínculo de estos sucesos con historias particulares, ya sean, biografías o autobiografías que desarrollan los artistas.

Y bueno, a lo largo de la historia del teatro, han habido figuras y también hay un desarrollo, nosotros trabajamos en una línea entre la ficción y la realidad, o la ficción y la no ficción. Creemos que de pronto pareciera que en México es muy importante categorizar, clasificar y enmarcar y no es tan sencillo en realidad. Hace ya hace unos 15 años con un pieza que se llamaba Catalina, en una crítica que nos hicieron, decían que esto no era teatro y pues a nosotros nos surge la duda, de como se define lo teatral y quién lo define, de pronto las discusiones son muy conservadoras. Ahora bueno, ahora se han expandido mucho, hay varios teóricos y gente que se ha especializado en analizar, en discutir sobre estos códigos escénicos que no sólo tienen que ver con la forma o los contenidos y las estéticas, etc.,

4. ¿Por qué incorporar el documento?

Uso el documento porque definitivamente hacer una ficción no iba, según mi punto de vista, a canalizar la situación y pues yo quería hablar de esto como un caso particular, no sólo el de Nadia Vera y el de Rubén Espinoza, no sólo con voces particulares de gente que los conoció o gente que vive en el Estado de Veracruz, sino con mi particular historia. Entonces, digamos que todo el proceso es particularizar y no generalizar; no metaforizar; sino hablar directamente, de hacer el relato directo.

5. ¿Crees que el texto pudiera ser representado por alguien más?

Yo creo que el texto de Veracruz estaría divertido, en el sentido de que si alguien más, un artista se arriesga a decir: “Yo me llamo Luisa Pardo y crecí en Xapala”, no sé cual sería el resultado en realidad, este texto lo escribí yo para decirlo yo, pero estaría interesante ese experimento, sería bastante extraño...

6. *¿Crees que el teatro puede cambiar al lector-espectador?*

Yo creo que el teatro puede hacer pequeñas transformaciones en sus espectadores y lectores, creo que siempre es enriquecedor; escuchar y experimentar tanto la no ficción como la ficción. Y pensar el teatro como una experiencia de reflexión que nos brinda un análisis y nos permite conectar con emociones profundas y nutrir; aprender en ese sentido, pues el cambio es parte de lo teatral, no vamos a cambiar el mundo, pero si hay un agente de transformación.

Entrevista a Jorge Maldonado, en relación a *Last man standing*, simulacro boxístico para actores.

1. *¿Cómo surgió Last man standing?*

Inicialmente surgió con otro proyecto, llamado Utopía, ahí teníamos una escena que se llamaba “El objeto de la discordia” y había un par de boxeadores. Entonces, yo era asistente y me tocó coordinar una escena de golpes. Un día los actores me dijeron que necesitaban más contacto para poder ser más verosímiles. Entonces, era muy joven acababa salir de la facultad y deje que sucediera, sabía que no se iban a lastimar, pero me di cuenta que poco a poco se comenzaban a calentar. Ahí fue cuando surgieron dudas en mi, sobre la relación y los límites entre lo estrictamente ficcional y lo real en el teatro y entre los mecanismos de presentación y de representación, entendiéndose a la presentación como los mecanismos de no ficción y los de la representación que es volver a presentar o todos los elementos de resignificación que operan en escenario. Y así fue como escribí las cuatro primeras

escenas de Last man standing, que no necesariamente están en la versión final, pero ya comenzaba a vislumbrar esa necesidad de hablar de la relación entre el box y el teatro.

Para mí Last man standing inicialmente iba hablar del fracaso, por el momento personal por el cual atravesaba y pensaba que vemos sólo un fragmento de los boxeadores, pero seguramente detrás de ellos hay un montón que están haciendo su mejor esfuerzo pero que nadie conoce ni conocerá.

El proyecto lo metimos con TeatroSinParedes (TSP). El colectivo tienen una relación permanente con el teatro social y queríamos conectar esa relación entre el box y el teatro con lo social, lo que nos llevo a una investigación.

En esta investigación documental de manera muy poética quizá, encontramos que el box es la metáfora o analogía perfecta de la sociedad mexicana. Es decir, si analizamos al boxeo como el segundo deporte más practicado y popular, en donde el fútbol ocupa el primer lugar pero nunca tiene buenos resultados y en comparación el box tiene un gran éxito, surge la pregunta ¿Por qué? nosotros lanzamos la pregunta y también nos respondimos que en un país subdesarrollado es quizá el medio que lanza a los jóvenes a romperse la cara para salir adelante.

A pesar de las mañas que existen dentro del box, los intereses millonarios, amén de todo eso oscuro, el box es una posibilidad de poder desarrollarte en ese deporte, como ser humano o si te toca la suerte de se reelegido pues llegar a ser millonario.

A partir de ahí a surgen muchos más temas. Creo que la obra apunta hacia una temática feminista. Su inclusión, sé que desde fuera puede parecer que es por que es un tema actual, pero yo creo que no, que surge a partir de un deseo real de quererlo hablar. En la compañía hay muchas mujeres, pero aveces parece que los hombres son puestos como los creativos más importantes y creo que el mismo montaje nos ha hecho darnos cuenta al interior de la compañía por que es así. También surge de una necesidad personal, a través de algunas experiencias y el caso de Lesvy específicamente

me hizo darme cuenta de muchas cosas, no podía entender como las personas se fijaban más en que si era drogadicta o cosas así o como después ante las pintas que otras chicas hicieron, las personas se quejaban en lugar de preocuparte por la vida que se había perdido. Así empecé a interesarme en estos temas que me parece que esta muy bien que estén en boga.

En la investigación descubrimos, que si bien en estos tiempos hay un supuesto gran apoyo al boxeo femenino, a la primera campeona a nivel mundial que es mexicana, nunca se le permitió pelear en territorio mexicano, por que la CMB no le dio chance. Jackie Nava parece que fue la primer campeona, pero no es así, fue Laura Serrano. Además, la bolsa económica entre hombres y mujeres es diametral.

A partir de ahí integramos al personaje femenino y a partir de la investigación encontramos su función dramática.

2. ¿Cuál es el objetivo de la obra?

Tratar crear un dispositivo para mostrar las similitudes y diferencias entre box y teatro, y un dispositivo que permitiera mostrar un contexto social en este una metáfora del ring con la sociedad mexicana y finalmente una trayectoria feminista a través del interior de la obra.

3. ¿La dramaturgia respondió a alguna tradición, es decir te basaste en una teoría o sistema para la realización de la obra?

Pues TeatroSinParedes tiene ciertos principios sociales. Últimamente nos hemos servido para poder realizar nuestras escenificaciones de algunas técnicas del Teatro forum, que es parte del teatro del

oprimido de Augusto Boal. Es verdad que el trabajo con David Psalmon es de corte social, que los textos que a veces elige se ajustan a un discurso social. Pero justamente a partir de la creación colectiva con “Utopía”, obra que se le toma como parte aguas en el colectivo TSP nuestra metodología es la elección de un tema, preferentemente conectado con un discurso social y a partir de ahí desarrollamos un dispositivo escénico en donde tanto el que dramaturgo, director y actores pueden intervenir en la creación de este espectáculo.

Muchas veces se hacen varios procesos en paralelo. No te puedo decir que fue primero la investigación, por que primero fueron las cuatro escenas que escribí y luego empezó la investigación documental y a la par que se escribía el texto, se hacían los castings, ensayos, entonces hay muchas cosas que se van descubriendo al mismo tiempo.

Al inicio la flaca solo era la pareja del Gallo que generaría conflicto a través de su encuentro con el otro, pero con la investigación cuestioné ¿por qué caer de nuevo en el mismo rollo de solo es la novia? y ¿por qué no puede ser mejor incluso que El Gallo?, pero son cosas que se dieron a la par. Durante la investigación vas descubriendo y perfilando la obra.

4. *¿Last man standing esta escrito para ser leído además de ser representado?*

No, sé. Creo que si puede ser leído. Pero me parece algo muy importante, por que el texto en el teatro si puede tener esa sola función, no como los guiones cinematográficos, que si no son llevados a pantalla no son considerados ser un objeto literario. Algún profesor nos decía que evitáramos escribir “líricamente”, que el teatro es síntesis, en ese sentido el cine lo es más, por que la imagen lo puede dar, el trabajo es del director. En el caso del texto en teatro si puede ser considerado literatura y puede ser escrito para ser solamente leído. Me parece que en la actualidad muchas obras de teatro hacen uso

de figuras literarias, que a lo mejor están más pensadas en un lector o que si son escenificadas, serán un gran reto para el director. En ese sentido creo que los dramaturgos estamos bendecidos, en el caso particular, de TSP y en mi persona, para mi es difícil no pensar en la escena.

la otra, creo que estamos haciendo muchos híbridos. Yo creo que Last man standing si puede ser leído. Pero hay montajes que te generan cosas y cuando lees los textos te parecen horribles.

4. ¿Por qué incorporar el documento?

La importancia radica en que a partir de la investigación surgen nuevas cosas. En cuanto a de donde la sacamos, si existe un trabajo especial para el trabajo con el documento, personalmente la verdad nunca había pensado mucho en eso, luego tu preocupación está más, justamente en que la obra suceda, que se vuelva estético para el espectador, que funcione que lo haga pensar. No me había puesto a pensar en este tipo de criterios, que me parecen importantes, sí. Lo que si hemos hecho es que a partir de un documento voy sacando frases que para mi resumieran el discurso y luego las pongo en mi obra haciendo una relación. Por ejemplo, con el documental de la sociedad del espectáculo, tome algunas ideas y mi personaje dice “parafraseando a Guy Debord...”. La pelea documentada entre Dempsey y Firpo, yo llegué a este video por que estaba buscando imágenes , luego vi que abajo venía la historia de como un latinoamericano peleo con un estadounidense y le gano, con trampas y dices no mames... y le sigues dando clic y vas buscando y encontrando cosas, te vas a Youtube y ves el corte que le hicieron al video y se sigue recordando y piensas como esto es revelador para lo que quieres decir.

5. ¿A qué tipo de espectador buscas llegar?

Yo creo que hay dos realidades, la realidad idealista del dramaturgo y la realidad de la compañía con quién estás trabajando, en donde va gente de teatro.

Uno como autor piensa en todos, desde artistas como no artistas, mi idea es llegar a todo el mundo. Creo que en un teatro social, es evidente que lo que quieres es que llegue a gente no teatral ¿no? Pero Luego esta la realidad de TSP, que es un teatro que tiene un público cautivo, que conoce la compañía y que le gusta lo que hace. Quizás es una percepción que no le gustamos a los teatreros pero si le gustamos a la gente. Yo siento que hemos hecho un intento y nos ha funcionado bastante bien.

6. ¿Crees que el teatro puede cambiar al lector-espectador?

Justo es la pregunta de los mil millones, que tiene que ver con la utilidad del arte. Creo que es una respuesta bastante compleja. Actualmente no se si puede haber un medidor que diga que el arte cambia a los demás, pero creo que si uno no cree que sí, entonces no tendríamos porque hacer teatro. Decía Giorgio Strehler cuando montó Galileo Galilei de Brecht, que una persona le pregunto: “Oiga maestro y usted realmente cree que esa cambiando el mundo con su obra de teatro” y él le contestó: “Mire todo se puede entender en milímetros de historia, cuando yo monto una obra, estoy colaborando con los milímetros de historia que me corresponden, si cada quién nos encargáramos de colaborar con los milímetros de historia que nos corresponden ahí si habría un cambio”. Entonces, a lo mejor suena muy reduccionista, pero si yo planteo una pregunta y el público se va con esa pregunta a casa y lo ayuda a accionar de algún modo, yo me doy por bien servido. a lo mejor suena medio chafa “si a uno le cae el veinte” pero pues sí, si a uno le cae el veinte de algo, pues misión cumplida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAVO-Elizondo, Pedro, *Teatro Documental Latinoamericano Tomo I*, México, Universidad Autónoma de México, 1982.
- CABRERA, Carla, *Límite y emergencia*, México, Secretaría de Cultura de Morelos, 2016.
- CARDENAS, Isabel, *Teatro de vanguardia Polémica y vida*. Argentina, Ediciones Búsqueda, 1975.
- DE VICENTE, César, *Peter Weiss. Una estética de la resistencia*, México, HIRU, 1996.
- GALICIA, Rocio , *Dramaturgias fronterizas. Ensayos*, México, Secretaría de Cultura INBA, 2018.
- LEÑERO, Vicente, *Teatro documental*, México, INBA- Terra nostra, 1981.
- LEÑERO, Vicente, *Vivir del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- MALDONADO, Jorge, *Last Man Standing en: Antología de Teatro Sin Paredes: Cinco años de creación colectiva (2013-2018)*, México, TeatroSinParedes, 2018, pp.337-448.
- MENDEZ, José, en prólogo de: *Teatro de análisis Contemporáneo*, México, Editorial Aguilar, 1975.
- PISCATOR, Erwin, *El teatro político*, trad. de Salvador Vila, Buenos Aires, HIRU, 2001.
- ROMAN, Norma, *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, México, PAIDEIA-Facultad de Filosofía y Letras- Dirección General de asuntos del Personal Académico- UNAM, 2007.
- SAGUÉS, José Luis, *La función del arte en La estética de la Resistencia de Peter Weiss*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Revista de Filología Alemana, 2000.
- SANCHEZ José A., *Prácticas de lo Real en la escena contemporánea*, México, Ediciones Toma, Paso de gato y Conaculta, 2012.
- SANCHEZ Vázquez, Adolfo, *Antología Textos de estética y teoría del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- WEISS, Peter, *Notas sobre el Teatro-Documento*, en la revista *Conjunto Casa de las Américas* no. 185 en p. 3-7.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL/ FUENTES VIRTUALES

CAPARRÓS, Martín, *Por la crónica*, en: http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/13/caparros_martin.htm (2007)

FERNANDEZ Morales, *¿Hacia donde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano*. Universidad de Oviedo en: <https://info.uned.es/ca-gijon/web/actividades/publica/entemu02/a2.pdf>

LEÑERO, Vicente, *Lo que sea de cada quien. Enrique Lizalde, el inflexible*, en Revista de la Universidad de México, Núm. 120, Febrero 2014, Folio 493 en:
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=774&art=16023&sec=Columnistas>

MARTÍNEZ, Tomas Eloy, *Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI*, en: <http://fnpi.org/es/fnpi/periodismo-y-narración-desaf%C3%ADos-para-el-siglo-xxi> (27 de octubre de 1997)

ROBLES, Humberto, *Mujeres de Arena*, en: <https://mujeresdeareateatro.blogspot.com/p/texto-en-espanol.html>