

Teatro documental: Entre la realidad y la ficción¹

Paulina Sabugal Paz

Resumen

A través del análisis de la obra *El rumor del incendio* del grupo de teatro mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, se pretende hacer una revisión de los orígenes del teatro documental y discutir las posibilidades que éste tiene como medio de comunicación, al mismo tiempo que confronta la realidad y la ficción y establece un diálogo entre la historia oficial (colectivo) y la historia personal (individual); esto bajo el entendido de que el teatro se trata al mismo tiempo de un discurso simbólico y una estrategia comunicativa.

Palabras clave: documento, historia, experiencia, social, comunicación, testimonio, representación.

Abstract

Documentary Theatre: between reality and fiction

Theater is both a symbolic discourse and a communication strategy. The aim of this essay is to review the origins of documentary theater, discuss its possibilities as a means of communication, and analyze the way it confronts reality with fiction by establishing a dialogue between official history (the collective) with personal history (the individual). The case under study is the play *El rumor del incendio*, by the Mexican theater group Lagartijas Tiradas al Sol.

Keywords: document, story/history experience, social, communication, testimony, representation.

¹ Este artículo es parte de una investigación para la tesis de Maestría en Comunicación en la Universidad Iberoamericana, intitulada "Teatro documental: una a/puesta en escena".

¿Qué es el teatro documental?

Actualmente, el teatro se enfrenta al dilema de generar un espectáculo local y/o global. De esta lucha surge un teatro alternativo al comercial, cuya finalidad primordial es oponerse a los estándares de la globalización.

Lo local y lo global no necesariamente son conceptos que se excluyen. Por el contrario, lo local debe entenderse como un aspecto de lo global. La globalización implica un encuentro de las culturas locales, las cuales se deben definir de nuevo en el choque de localidades. De lo anterior surge el concepto de glocalización, tendiente a “armonizar los problemas del mundo actual y aspectos como la política cultural, acervo cultural, diferencia cultural, homogeneidad cultural, etnicidad, raza y género” (Beck 2008, 14). Así mismo, es importante rescatar la idea de que “la cultura global no puede entenderse estáticamente sino como un proceso contingente y dialéctico” (Montagud 2000, 130) en el que una gran cantidad de actores cobran importancia.

El teatro documental, definido como un tipo de teatro que utiliza recursos del documental para la escena, es una de las múltiples respuestas que surgen como herramienta para enfrentarse a este fenómeno. En este tipo de teatro se propone un espacio en donde lo público y lo privado conviven sin límites, la ficción y la realidad se desdibujan, y la experiencia personal se vuelve el argumento que valida el espectáculo.

El teatro ha sido históricamente una manifestación cultural que ha acompañado a los distintos grupos sociales y civilizaciones y que se ha modificado junto con éstos. La elección de generar un nuevo estilo teatral, como el documental, habla de las necesidades de la sociedad de la que surge, en donde los límites entre la ficción y la realidad no son del todo claros. Hay una búsqueda constante de certezas. La integración de la metaficción o metateatro y la inclusión de prácticas de lo real en la escena contemporánea, resultan una novedad, en tanto son recursos que se emplean en pos de un nuevo lenguaje narrativo y dramático. Se trata de un nuevo enfoque de representación.

Al respecto, el investigador escénico José A. Sánchez afirma que:

La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en

relatos verbales o visuales, que no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista renuncian a la comprensión de la complejidad. Pero también a iniciativas de intervención sobre lo real, bien en forma de actuaciones que intentan convertir al espectador en participante de una construcción formal colectiva, bien en forma de acciones directas sobre el espacio no acotado por las instituciones artísticas (2012, 15).

Las comunidades existen a partir de los significados que comparten (Rifkin 2000). En este sentido, las experiencias comunes confieren significado a la vida humana. Sin embargo, dichas experiencias están siendo arrastradas hacia el mercado, en el cual los bienes culturales comunes se mercantilizan. La palabra, el baile, el teatro, los ritos, la música y las artes visuales y plásticas han sido características vitales y necesarias de la experiencia humana desde el principio de los tiempos. Schiller identifica “los esfuerzos por separar de sus grupos y comunidades originales a estas expresiones elementales de la creatividad humana, con el propósito de venderlas a quienes puedan pagar por ellas” (Schiller, cit. en Rifkin 2000, 190).

El Informe Mundial Hacia las Sociedades del Conocimiento de 2005 de la UNESCO señala el riesgo que representa para la diversidad de las culturas una apropiación o mercantilización excesiva de los conocimientos en la sociedad mundial de la información. Los conocimientos locales podrían desaparecer pese a la riqueza patrimonial que constituyen. La cultura no debería ser comercializada como un artículo más, el teatro, en este caso, tiene la obligación de rescatar lo que intrínsecamente simboliza: una expresión de la comunidad.

No es novedad el surgimiento de distintos movimientos alternativos a lo largo de la historia del teatro. Uno de los más importantes es el de Bertolt Brecht, que bien podría ser considerado el pionero del teatro documental. Al vivir las dos guerras mundiales, el dramaturgo alemán propone un teatro que no busca la empatía del espectador ni el entretenimiento evasivo sino, a través del rompimiento, generar una conciencia y una responsabilidad en el público; crea un teatro absolutamente ligado a razones políticas e históricas. “El teatro puede contribuir a cambiar el mundo” es la tesis de Brecht.

La ruptura que propone este movimiento, también conocido como teatro épico o político, marca un antes y un después en la historia del

teatro; genera el voltear la mirada hacia otros lugares dignos de escenificarse. El teatro no es más un lugar de mero entretenimiento o de empatía irracional, es un espacio para la reflexión y una trinchera en la exposición del pensamiento.

El teatro épico de Brecht debe su origen al Teatro Proletario Épico de otro alemán, Erwin Piscator, quien lo funda en 1923. Brecht comienza a escribir obras que nombra “piezas para aprender”, considerándolas lecciones o parábolas y no una ficción que busca emular la vida. Para él es el público quien debe asumir una posición ante la representación y estar consciente de que se halla ante un hecho escénico. Con el fin de generar tal distancia, introduce prólogos y epílogos y hay interpelaciones directas de los actores hacia el público. El verdadero objetivo del este tipo de teatro es el de instruir. Eventualmente, este teatro empezó a integrar la facultad de lo dialéctico. El espectador de teatro de posguerra se veía en la necesidad de enfrentar la realidad que lo aquejaba y no de buscar un entretenimiento evasivo. La postura de Bertolt Brecht como creador se pone en juego a través de la narrativa en lugar de sólo la representación de una acción. El espectador no sólo está inmerso en la acción escénica, sino que se vuelve un observador activo que opera desde la razón y no desde la emoción.

Respecto al teatro brechtiano, César Oliva, investigador español, dramaturgo, pedagogo y pionero del teatro independiente en España, menciona:

Si Nietzsche denunciaba la funcionalidad del fenómeno dramático como ilusión burguesa, Brecht, desde planteamientos basados en el materialismo histórico, conduce aquella funcionalidad hacia el sentido político del teatro, a partir de criterios de utilidad y eficacia del arte. Ésta es la encrucijada del discurso aristotélico de Brecht, ya que a partir de ahí, la catarsis se convierte en enajenación, cosa que rechaza y cambia por la mirada extrañada ante la fábula escénica (2005, 366).

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

Edward A. Wright, investigador de las artes escénicas, logra distinguir las características puntuales del teatro épico y señala lo siguiente:

Brecht quería una puesta en escena que satisficiera las necesidades de una época nueva, revolucionaria y científica. Para ello recurrió a las antiguas convenciones y tradiciones teatrales: el coro griego, el teatro isabelino y oriental, el payaso y otros personajes circenses. Quería superar el teatro de ilusión haciendo que el público estuviera siempre consciente de que se encontraba en un teatro; es decir, viendo una demostración o representación organizada con el fin o propósito de que se la analizase (1982, 150- 151).

Si bien Bertolt Brecht fue ovacionado en muchos escenarios de Europa, difundió sus teorías e influyó en otros creadores conduciéndolos hacia la revolución del teatro y hacia generar una conciencia social en el espectador, también sufrió fuertes críticas y se dijo de él que mecanizaba y politizaba el teatro, reduciéndolo a un mero panfleto.

Sin embargo, resulta significativo que ya en 1956, Roland Barthes estableciera que:

carece de riesgo profetizar que la obra de Brecht va a ser más importante cada vez, no sólo porque se trata de una gran obra, sino también porque nos encontramos ante una obra ejemplar; que brilla, al menos hoy, de forma excepcional en la mitad de dos desiertos: el del teatro contemporáneo y el del arte revolucionario, estéril desde los comienzos de la burocratización (Barthes, cit. en Oliva 2005, 365).

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

Haciendo un salto comparativo en la historia del teatro y tratando de buscar los posibles orígenes del teatro documental, nos encontramos con el biodrama, término empleado por primera vez por la directora de teatro argentina Vivi Tellas, a principios del siglo XXI. Considerado un símil del teatro documental, el biodrama justifica su pertinencia como una respuesta histórica y, hasta cierto punto, tardía a la dictadura militar en Argentina acontecida entre 1976 y 1983. El biodrama trabaja con la biografía, y parte de la tesis de que cada vida constituye una experiencia única, que es a su vez lo que construye la Historia.

El biodrama, como una propuesta que surge más de 50 años después del teatro épico de Brecht, plantea escenificar la vida de personajes cotidianos en el entorno social del Buenos Aires de principios del siglo XXI, no precisamente “famosos” o “trascendentes”, sin embargo, cercanos no sólo desde la empatía emotiva, sino desde el punto de vista histórico, político y social. Una historia íntima, como pretexto para tocar un tema de índole universal. El biodrama resultaba la vía comunicativa idónea para hablar de los temas prohibidos por la dictadura.

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

Otra experiencia teatral que nos lleva a pensar en los posibles antecedentes del teatro documental, es la realizada también en Latinoamérica durante los años sesenta por el dramaturgo y director de teatro brasileño Augusto Boal: el Teatro del Oprimido (TDO). También influenciado por el teatro épico y político, este tipo de teatro pretende representar las relaciones de poder para combatirlas. El TDO es usado actualmente en docenas de naciones alrededor del mundo como instrumento para llegar a la justicia económica y social, fundamento de una verdadera democracia. El objetivo general del teatro de Boal es el desarrollo de derechos humanos esenciales y utiliza el teatro como mecanismo discursivo en el que se evidencian las asimetrías de poder a las que están sujetos ciertos grupos o comunidades.

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

“Nosotros no tenemos la verdad, hay miles de versiones” dice en la actualidad el grupo teatral Lagartijas Tiradas al Sol (LTS) al hablar sobre por qué hacer teatro documental. LTS surge en México hace 10 años y se considera que es, posiblemente, el primer colectivo de teatro documental en el país.

Sin embargo, ya en los años ochenta del siglo pasado, el dramaturgo mexicano Vicente Leñero intentaba hacer un teatro periodístico que reseñara los problemas reales del país. Uno de sus trabajos notables es *Pueblo*

rechazado, en el que expone lo sucedido en el monasterio del obispado de Cuernavaca, donde se practicaba el psicoanálisis para evaluar la fe del candidato al sacerdocio. Esto indignó al Vaticano y se produjo un juicio del Santo Oficio sobre el prior Gregorio Lemercier, juicio en el cual el obispo Méndez Arceo atestiguó a favor del prior y ambos fueron censurados por el Vaticano. Posteriormente, Leñero publicaría con éxito varios libros de índole documental, como *La gota de agua*, en donde habla de la escasez del agua en México a través de las andanzas de albañiles y vendedores de tinacos, y *Asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz*. Posteriormente, otro dramaturgo, también mexicano, Víctor Hugo Rascón Banda, seguiría la línea de lo de documental y haría obras como *Contrabando y La fiera del Ajusco*.

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

¿En qué desierto de la historia del teatro se encontraría el teatro documental? Probablemente en el gran periodo que contempla hoy día la posmodernidad. Actualmente, el teatro que busca acercarse a un cierto tipo de verdad o de contacto con lo real, pone en evidencia los artificios y parafernalias de la teatralidad en la que operan muchas dinámicas de la sociedad actual, una sociedad que se desborda ante la ficción y el simulacro y que a su vez, y de modo casi contradictorio, cae ante la tentación de documentar y hacer registro de modo continuo de aquello que acontece ante el individuo.

El teatro documental como fenómeno de comunicación

El teatro se resignifica como un vehículo comunicacional que no sólo genera ficciones, sino que es capaz de reinventar la realidad y, por ende, de dar nuevas versiones de la historia oficial y de la noticia, entendiendo la reinención de la realidad como una nueva forma de reinterpretación y de reflexión de las mismas. Al respecto, Sánchez ha manifestado que:

La preocupación por lo real ha producido en la última década un renovado interés por la representación y sus límites, así como por revisar las técnicas y procedimientos de relación del arte con su contexto inmediato.

El *realismo* escénico de los últimos años no ha prescindido, sin embargo, de los instrumentos visuales, corporales y compositivos adquiridos después de un siglo de autonomía en cuanto medio artístico; al contrario, los ha puesto al servicio de las exigencias que se le han plantado para seguir siendo efectivo también en cuanto a medio de comunicación (2012, 317).

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

Partiendo de la idea de que si la gente de la comunidad no se acerca al teatro, éste no cumple su cometido, este tipo de fenómeno teatral se extiende también a espacios no formales de representación, como calles y plazas públicas (es decir, el teatro va hacia la gente). Así se establecen eventos escénicos que se construyen a partir de la mezcla de testimonios reales y ficción. Los vestuarios no están hechos para la ficción, sino que se retoman de una realidad concreta.

De igual modo, el teatro documental propicia la tradición oral y no sólo se queda con el texto, con lo escrito, sino con aquello que se dice o no se nombra, ampliando así un sentimiento colectivo de transformación social. La comunidad se siente parte de un cambio y se responsabiliza de aquello que le inquieta. Literalmente, se comunica, dialoga.

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

La comunidad, cualquiera que ésta sea, tiene derecho a ver lo que guste ver, siempre y cuando tenga oferta y no imposición. Lo documental en el teatro, es sólo una manera más de ver tanto la noticia como la ficción. Una aproximación ante los diversos temas que aquejan a las sociedades actuales.

Las artes escénicas son un reflejo de la sociedad, en la medida en que plasman tópicos y problemáticas de una comunidad en un espacio-tiempo

particular. El teatro, a lo largo de su historia, ha tenido una relación variada con el espectador, ya que depende de lo que busca generar en él. Unas veces el teatro ha sido un recurso para el aleccionamiento y el control, como las lecciones filosóficas del teatro griego o los autos sacramentales de la Edad Media; otras veces ha sido mero entretenimiento y distractor para un pueblo cuyos fines políticos tenían otros alcances, como es el caso del circo romano en la construcción del Imperio. Los ejemplos de géneros y estilos podrían continuar hasta llegar al realismo estadounidense, que evidenciaba la podredumbre del *American Dream*, o las piezas del ruso Anton Chéjov, cuyos textos no eran más que el estertor de un zarismo que se desplomaba.

En la actualidad, parece haber una necesidad por dotar de realidad a la representación, no sólo en el teatro, sino en el cine y hasta en la televisión, con sus famosos “espectáculos de realidad” o *reality shows*. El teatro documental es, por ende, el reflejo de una sociedad que se encuentra hambrienta de lo tangible ante el enfrentamiento continuo a un creciente número de escenarios virtuales:

Los excesos de la cultura simulacral habían producido una urgencia por recuperar el principio de realidad, sin por ello renunciar a los juegos de ficción tanto en el ámbito de la práctica artística como en el de la acción social y política. [...] El auge del documentalismo ha sido uno de los signos más claros de esa necesidad cultural por devolver la realidad a los centros de representación privilegiados (Sánchez 2012, 15).

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

Desde sus inicios, es sabido que el teatro ha sido un medio sumamente eficaz y contundente para mostrar la realidad y generar un mayor impacto en el público. Como ha dicho Peter Brook, uno de los directores más polémicos e influyentes del teatro contemporáneo: “En la vida cotidiana, ‘sí’ es una ficción; en el teatro, ‘sí’ es un experimento. En la vida cotidiana, ‘sí’ es una evasión; en el teatro, ‘sí’ es la verdad. Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno.” (2002, 207).

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

En suma, el teatro documental recupera el sentido del origen del teatro en sí, retomando aspectos en los que ahonda y magnifica. Comunidad, oralidad, teatro del pueblo y para el pueblo, teatro para todas las clases y de todas las clases, son algunas de las características constituyentes del objetivo de esta corriente teatral.

Experiencia, semiótica y temporalidad. Los síntomas de la historia en el trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol

¿Puede una mirada crítica al pasado transformar el futuro? ¿Cómo fue el mundo de nuestros padres? ¿Qué luchas se libraron antes de que nacióramos? ¿Qué es la rebeldía en el siglo XXI? ¿Cómo se configura hoy la disidencia? ¿Cómo se construye un mejor país? ¿Cómo procuramos nuestras libertades? ¿Un error del pasado podría ser una llave para el futuro? ¿Cómo recuperamos la esperanza?

Éstas son algunas de las preguntas que se hace el colectivo de artistas multidisciplinarios Lagartijas Tiradas al Sol en la construcción del documental escénico sobre la vida de Margarita Urías Hermosillo, incansable luchadora social, guerrillera de los años sesenta y madre de Luisa Pardo, directora y actriz de *El rumor del incendio*.

Este proyecto muestra a una generación tratando de reconstruir a otra para entender la actualidad de un México tal y como se nos presenta en 2013. Se discute sobre el presente a través de la incidencia del pasado sobre éste, y se cuestiona a su vez al pasado como aquello que fue y ya no es. Parafraseando a Deleuze, es a través del pasado que los signos modifican a los objetos, entendiendo al signo como aquello que hace evidente la ausencia de un objeto. ¿Es el pasado un objeto como tal? Mediante el acto de poner en juego sobre la escena distintos signos pertenecientes al pasado, se hace palpable su incapacidad de asirse: el espectador se enfrenta a la incapacidad de acceso a la historia.

La canción de *Tus ojos* (interpretada por Los Locos del Ritmo), fotos tomadas de un álbum familiar de la propia Margarita, cartas, máscaras y un sinnúmero de estadísticas y datos, sólo hacen evidente un México que ya no es, que ya no está. El signo de la política de esos años se hace presente evidenciando su ausencia. El documental se activa con la experiencia personal. El chiste funciona como mecanismo de rompimiento y de empatía, de hacernos saber como público que también formamos parte de ese fenómeno, un tanto risible, al que decidimos llamar Historia. Contar un episodio de la historia de México, a través de la experiencia personal, nos hace apropiarnos de la Historia con mayúscula.

¿Cuánta voluntad y cuántas razones hacen falta para arriesgar la vida cuando la pasividad es tan fácil, tan natural? ¿Qué impulsó a esos hombres y mujeres a tomar las armas, abandonando el confort y la inercia cotidiana en pos de una transformación? Cuestionamientos como éstos fueron los que plantearon los actores en su investigación documental para la obra.

Hay una melancolía por la realidad. Los actores se manifiestan enfermos al estar inmersos en una sociedad que no logran comprender, que no pueden alcanzar en sí, a la que no pueden acceder. La modernidad que desentrañan y ponen a la luz en *El rumor del incendio* corresponde a aquella modernidad concebida por Benjamin, una modernidad que evoca espectros, que edifica alegorías siempre parciales, representaciones de conceptos que resultan incompletos. Hay un deseo sin objeto de deseo, un futuro cancelado, y de ahí la desesperanza, la desazón.



•Fig. 1. Lagartijas Tiradas al Sol: *El rumor del incendio*.
Fotografía: Andrea López. 2010-2012.

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

La modernidad está siempre preocupada por lo actual. Cuando la única forma de vivir la experiencia es a través de la narración, la vivencia de lo actual, como diría Benjamin, sólo existe cuando se nombra. *El rumor del incendio* reconstruye una época, una generación sin apego a la realidad, pero sí al referente. Pone en primer término al signo a través del documento (foto, carta, video) para hacer pasar al espectador por la experiencia de aquello a lo que es incapaz de acceder: el pasado, la Historia, y así saciar su hambre de futuro, de imaginar cómo será éste. Sólo así, el espectador puede vivir la actualidad.

El proyecto de *El rumor del incendio* está lejos de ser una arenga para tomar las armas; es más bien una tentativa de recuperar la idea de utopía y la posibilidad de crear nuevos pensamientos que permitan imaginar mundos más justos; una propuesta encaminada a ver el dibujo en el esbozo y aventurar algunas ideas sobre el futuro, según dicen sus creadores.

El tiempo es una sucesión de momentos ante los cuales es imposible resistirse. El tiempo puede ser incluyente o excluyente, nos deja unas veces fuera y otras dentro del “momento”. La representación es la simultaneidad de vivir en el presente, la recreación de un tiempo que ya fue, pero que se actualiza en la narración de la experiencia. Contar la historia de aquello que se excluye, la historia de los marginados, es seguir excluyéndolos, pues sacar un objeto de una realidad e insertarlo en una nueva red, lo descontextualiza y lo sustrae de la Historia. Pero, ¿cómo es el paso de la memoria a la historia? En la construcción de la memoria colectiva, todos compartimos una información y reconstruimos un hecho. La memoria es la vía que nos abre a la historicidad de la experiencia, ergo, a la narración. Sin embargo, ¿qué de histórico hay en la experiencia?

¿Cuál es la historia oficial en torno a Margarita Urías Hermsillo, guerrillera de los sesentas en México? Ésta y otras preguntas se hacen los integrantes de Lagartijas Tiradas al Sol, en particular la hija de Margarita, Luisa Pardo, directora de *El rumor del incendio*: ¿cuáles son las distintas

historias de esta guerrillera como madre, como hija de familia, como profesora, como jefe de familia? El colectivo realiza una recopilación de datos que son dichos a través de un personaje que pueda resultar empático para el público, pasando del ícono al símbolo: una mujer como portavoz de todo un movimiento en México, cuyas caras y aristas son diversas. Lo documental es capaz de incidir en la historia, pero ¿cómo?

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



•Fig. 2. Lagartijas Tiradas al Sol: *El rumor del incendio*.
Fotografía: Andrea López. 2010-2012.

La Historia es un carrusel de diapositivas entre las cuales no se sabe qué sucede. Me atrevo a decir que la imagen-tiempo y la imagen-cristal (conceptos de Deleuze que cita Rancière para referirse al mundo del cine en *La fábula cinematográfica*) casi se generan en la representación teatral

mezclada con proyecciones en cine y video de fotos, cartas, noticieros, películas y canciones de la época. Hay un juego de situaciones ópticas y sonoras que ya no se transforman en acciones, y las imágenes se encadenan ya no entre sí, sino con una tercera imagen virtual. Hay una triangulación entre actores, texto e imágenes donde el pivote es siempre el espectador. Su ojo está siempre dirigido hacia un foco de atención particular, al mismo tiempo que se estimula el nivel sonoro.

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

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

El *déjà vu* no es el rompimiento del tiempo, sino la estructura de la Historia. Los síntomas de la Historia son pensarla como causa y efecto, su inmortalización, monumentalización y su fin. La Historia es un culto al presente, y ésa es la materialización de su síntoma. Aún el teatro, con su carácter efímero, busca la permanencia. *El rumor del incendio*, a través de un cuestionamiento de la Historia, busca generar una nueva o varias historias que queden inmortalizadas, que permanezcan y se conviertan en un monumento. El desesperado sentido de búsqueda de la justicia en el teatro documental revela, más bien, la imposibilidad del arte de cambiar las cosas.

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

El rumor del incendio pone en evidencia el artificio de la Historia a través del mecanismo de representación más obvio: el teatro. En el edificio teatral se tiene por convención que es una serie de mentiras lo que el

público va a presenciar. ¿Qué sucede cuándo se cuestiona lo documental en el espacio de la ficción? Las máscaras, el vestuario, el tocar una guitarra que no está ahí, nos dicen, a través de la construcción de una falsedad, cómo operan los mecanismos de la política y de la Historia.

Para Gabino Rodríguez, fundador del grupo Lagartijas Tiradas al Sol, hablar de las cosas que no vivimos partiendo de cualquier historia es siempre una construcción. Uno fabrica sus propias historias de vida, con sus ficciones y sus personajes, sus relaciones y lo que uno piensa de sí mismo. La Historia con mayúscula se construye más o menos así. “Ahí tiene cabida lo documental para nosotros: contar una historia que no vivimos, pero contarla nosotros”, remata en entrevista Rodríguez. La historia se plaga, entonces, de signos sin referentes, e incluso es capaz de generar síntomas que no son reales. El teatro es un simulacro.

El rumor del incendio genera en su público una catarsis particular que no va hacia el sentimentalismo sino hacia el *shock*, en primera instancia, y posteriormente hacia la reflexión e interpretación. La contingencia y la trama sustituyen la empatía del público. Los personajes vagabundean, disertan, debaten, discurren. La travesía se vuelve más importante que el objetivo.

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

La barrera entre ficción y documental es arbitraria e incluso poco útil. No es necesariamente una división productiva, ni que lleve a pensar el resultado de distinta manera. Lo interesante es observar cómo la ficción lidia con lo real, y lo documental con lo artificial. La división es cada vez más permeable. Lo documental es un recurso. Como aval en el teatro, el efecto documental cambia la manera en que el espectador se relaciona con esa ficción. El espectador piensa y siente que eso es verdad en un espacio consagrado para la mentira: el teatro. En cambio, lo documental desactiva su potencia en espacios que no están dispuestos a la ficción o la convención. Lo que le da sentido a estas prácticas es la relación o la tensión entre la idea de la ficción y la historia que cuenta.

Para Lagartijas Tiradas al Sol, lo documental es un recurso, mas no es el fin último. La catarsis generada por una obra como *El rumor del incen-*

dio tiene que ver más con una afección del tipo que describía Deleuze en cuanto a imagen-afección e imagen-percepción.

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

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



•Fig. 3. Lagartijas Tiradas al Sol:
El rumor del incendio.
Fotografía: Andrea López. 2010-2012.

Por último, cabe preguntarse: ¿por qué hacer teatro documental en vez de cine documental? En el caso del cine, la mirada del creador no se escapa de pasar por la lente de una cámara, lo cual la filtra, la tergiversa y la modifica. En el teatro, la ventaja es la construcción de una historia *in situ* que vislumbra mecanismos de construcción de nuestra historia en sí, la cual se nos escapa al acceso pero nos permite comprenderla una y otra vez. Los síntomas de la historia se recrean en el teatro de un modo tan evidente, que el

efecto social es el de cuestionar las distintas representaciones de las que somos presa. A su vez, la experiencia de ver una obra así forma parte de la narración del pasado y de nuestra historia igualmente efímera. El proceso de anagnórisis es responsabilidad de lo que el ojo espectador decide ver.

A través de la representación documental de la vida de la guerrillera Margarita, *El rumor del incendio* lanza al público como pregunta final: ¿qué le vamos a contar a nuestros hijos?, es decir, ¿cuál es nuestra posición como narradores?, ¿cuál es nuestra aportación a la Historia?, ¿cuáles son nuestros propios modos de operar la política?, ¿cómo vivimos la experiencia de la actualidad?

Conclusiones

La respuesta más simple que define al teatro documental es, como se menciona al principio de este texto, la de un cierto tipo de teatro que utiliza recursos del cine documental. Sin embargo, a partir de ahí se deriva una serie de preguntas incluidas una en la otra a manera de *matrioska*, en donde se cuestiona lo siguiente: ¿qué es lo documental?, ¿tiene el documental licencia para generar ficciones?, ¿es permisible lo documental en el teatro? A continuación se intentará dar respuesta a tales interrogantes.

¿Qué es lo documental?

El teatro, como parte de los fenómenos artísticos de cualquier sociedad, es un reflejo del momento político, económico y social por el que atraviesa un entorno determinado. El hecho de que actualmente el documental compita frente a los largometrajes de ficción en el cine comercial habla de una necesidad artística, por parte de las sociedades globalizadas y en constante enfrentamiento a lo virtual, por echar una mirada a lo real, lo tangible y lo concreto (o que al menos en apariencia lo sea). La contraparte de esta inquietud son, por ejemplo, los llamados *reality shows*, cuya mezcla entre lo ficticio y lo real tiene que ver con una espectacularización de lo privado y con la inducción de realidades artificiales.

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

¿Tiene el documental licencia para generar ficciones?

Pensemos que lo documental no se pelea con la ficción. Lo documental lidia con lo real; en cambio, lo importante de la ficción es cómo lidia con lo real y, a su vez, cómo lo documental lidia con lo artificial. Lo documental es un recurso. Si en el edificio teatral se utiliza un documento, éste crea automáticamente un efecto en el espectador, pues cambia de inmediato su relación con la ficción. El espectador avala el documento como verdadero. Sin embargo, el teatro es un espacio confinado a la ficción, o bien, a la convención. Ingresar el recurso de lo documental en el teatro es interesante, en la medida en que eso pueda ser traicionado o dislocado. Después de todo, el teatro es un juego de convenciones. Hay, por ejemplo, 500 años de tradición para que un actor salga a escena, diga “yo soy Hamlet” y la gente lo crea. De igual modo, mostrar en el escenario un acta de defunción de una persona que en realidad está viva, es también una convención avalada por dicha tradición.

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

El teatro documental no es la única ni la mejor forma de hacer teatro, es una alternativa artística y estética que cada vez tiene más cabida. Rompe con el discurso hegemónico, habitual y convencional al discutir términos como la verdad, lo real, la mentira y la falsedad. Se trata de una a/puesta en escena.

Bibliografía

- Beck, Ulrich. 2008. ¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1933. *Experiencia y pobreza* [en línea]. Centro de Estudios Miguel Enríquez CEM. Página consultada el 30 de junio de 2015. <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf>.
- Brook, Peter. 2002. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Deleuze, Gilles. 1985. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Montagud, Xavier. 2000. *Bases conceptuales de la globalización. Aproximación a un debate* [en línea]. Universitat de Valencia. Página consultada el 13 de junio de 2014. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/142419.pdf>.
- Oliva, César. 2005. *Historia básica del arte escénico*. 8 ed. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques. 2001. *La fábula cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós.
- Rifkin, Jeremy. 2000. *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, José. 2012. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Virno, Paolo. 2003. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el Tiempo Histórico*. Buenos Aires: Paidós.
- Wright, Edward. 1982. *Para comprender el teatro actual*. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Audiovisual Telam. 6 de octubre de 2012. “Mi vida después’: seis actores nacidos en los ’70 cuentan su relación con sus padres...” [en línea]. Dir. Lola Arias (archivo de video). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=7qIEelZoRhI>

Fecha de recepción del artículo: 1 de septiembre de 2015

Fecha de recepción de la versión final: 10 de abril de 2016