



EL TEATRO DOCUMENTO EN MÉXICO

THEATRE DOCUMENT IN MEXICO

Hugo Salcedo

Universidad Autónoma de Baja California – México
(tnsalcedo@hotmail.com)



Resumen: En los tiempos más recientes y considerando como base el ejercicio de sus competencias, ciertamente utilizadas mediante fórmulas mixtas, el teatro documento vuelve a ser fórmula de uso no solamente por autores dramáticos sino por colectivos escénicos como *Lagartijas tiradas al sol* o *Teatro línea de sombra*, que le han otorgado otras posibilidades de expresión.

Palabras clave: dramaturgia mexicana, textualidades, teatro político.

Abstract: Most recently and having the exercise of its competences as the basis, certainly used through mixed formulas, documentary theatre becomes once more a formula used not only by drama authors but also by stage collectives such as *Lagartijas tiradas al sol* or *Teatro línea de sombra*, which have given it other possibilities of expression.

Key words: Mexican drama, textualities, political theater.

HUGO SALCEDO es profesor-investigador en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). Dramaturgo y ensayista con premios nacionales e internacionales, publicaciones en revistas arbitradas e indexadas. Algunas líneas de trabajo son: creación, teatro hispanoamericano, performatividad, dramaturgia, teatro y política.

Una estrategia discursiva de las prácticas dramatúrgica y espectacular en México, por su efectivo carácter de acusación social y —ante todo— política, ha sido la conformada por recursos del denominado teatro documento. En los tiempos más recientes y considerando como base el ejercicio de sus competencias —ciertamente utilizadas mediante fórmulas mixtas— el teatro documento vuelve a ser fórmula de uso no solamente por autores dramáticos, sino también por colectivos escénicos que le han otorgado a esta tipología dramática renovadas posibilidades de expresión. El objetivo de este artículo es plantear la pujanza del teatro documento en este país debido a su oportuno contenido político y de denuncia.

Fue el narrador y dramaturgo Vicente Leñero (1933-2014), pilar fundamental para la historia del teatro mexicano del siglo veinte, quizá por su oficio y pasión por el periodismo, uno de los que asiduamente utilizaron fuentes documentales en la escritura de algunos de sus dramas. En 1971 escribiría *El juicio* un texto dramático enclavado en un pasaje posrevolucionario concerniente al asesinato del general Álvaro Obregón, sucedido el 17 de julio de 1928 en plena Guerra Cristera.

A finales de los años sesenta, Leñero escribió obras como *Pueblo rechazado* (1968) acerca de la polémica desatada a partir de la práctica del sicoanálisis en un monasterio benedictino, o *Compañero* (1970) con materiales referentes a Ernesto «el che» Guevara, sucediéndose con ello una suerte de teatro documento mexicano que utiliza referencias bibliográficas y fechas específicas para desentrañar pasajes desconocidos de personajes o situaciones reales, o bien para pasar revista a episodios de la historia oficial y en muchos de los casos poner en crisis el concepto más extendido de esa voz dictada desde los gobiernos que, en palabras de David William Foster: «exija la competencia del espectador como conocedor de los acontecimientos, discusiones, conflictos y vaivenes de la sociohistoria mexicana» (1997, pág. 188).

La pauta que propone Leñero en *El juicio* se basa en un principio teatral por excelencia como resulta el montaje de un tribunal en el que José de León Toral, quien asesinó al general Obregón a quemarropa en un restaurante de la ciudad de México, se enfrenta a sus acusados. Sin embargo, como propone el propio Foster, no se trata de una narración documental para recrear fidedignamente los hechos específicos, sino más bien en el hecho de que el autor dramático da la pauta a cierta reconstrucción alejada de una mera traducción escénica de los archivos

utilizados. A pesar de ello, la obra provoca implícitamente al espectador sobre las etapas del proceso judicial, pero negándose a arribar a conclusiones definitivas sobre el hecho sucedido, prefiriendo dejar al público la oportunidad intelectual de proponer su propia ruta crítica del complot, las razones de los involucrados, el auténtico propósito del crimen y los acuerdos para la consumación del magnicidio:

Si la obra de Leñero no apunta una respuesta, no es porque sea un texto documental, pues el hecho de haberse basado únicamente en fuentes de archivo no significa que la obra no pueda sugerir, en la actuación y la relación entre los actores, algún tipo de interpretación. (Foster, 1997, pág. 190).

El mismo Vicente Leñero reconoce su atracción, desde edad adolescente, por la figura de José de León Toral del que escuchó con vehemencia a partir de los relatos que le narraba su padre y que compaginará años más adelante con las revisiones taquigráficas del caso levantadas ante los tribunales que hacían presenciar «en vivo las incidencias de un juicio histórico que delataba y ponía frente a frente dos fanatismos: el fanatismo religioso de los acusados y el fanatismo político de los acusadores» de los años veinte (Leñero, 1982, pág. 104).

El proceso que el dramaturgo siguió para la construcción de su pieza fue a partir de un trabajo de síntesis de aquellas versiones taquigráficas, cuidadoso en todo momento de un punto de vista «rígidamente objetivo» (Foster, 1997, pág. 195) que, sin embargo, le valió un serio retraso para poder estrenar la obra en la ciudad de México debido a la falta de autorización por parte de la Oficina de Espectáculos y hasta una petición de aplazamiento que encubría la velada censura del gobierno. Toda vez salvados los avatares para el estreno, se podrá notar que la propuesta textual no correspondería con una escenografía de tipo naturalista que reconstruye un tribunal a la usanza de la época posrevolucionaria, sino más bien de una abstracción que recalca la naturaleza del hecho teatral proponiendo al espectador la presencia de una versión dramática del proceso y no «una recreación estrictamente documental». Así entonces la puesta en escena de 1971 se inaugura con el uso de proyecciones cinematográficas que no concuerdan con las del tiempo en que se ubica el relato y rompe de esta manera con la textura naturalista de un tribunal acorde a la época referida (Foster, 1997, pág. 195).

Como se ha mencionado antes, la labor más destacada del dramaturgo fue la de utilizar fuentes originales; es decir, las versiones taquigráficas del caso, reinterpretarlas y someterlas a un proceso de acuciosa síntesis para reformular el acontecimiento histórico a fin de que calara en el espectador, otorgándole a este la oportunidad de reconstrucción de un punto de vista crítico en torno al episodio histórico sucedido.

David William Foster llama también la atención respecto a las estrategias dramáticas de Leñero en las que, por ejemplo, hace interrumpir la voz de León Toral, el acusado, para enfatizar el hecho de que éste pudiera tener la posibilidad de otras aclaraciones importantes en el caso que se le culpa, y que marcan instantes de suspenso que crean expectativa en el público:

TORAL.— Señor juez, con permiso de usted...

PRESIDENTE.— Ya se ha suspendido la audiencia.

TORAL.— En lo particular entonces, señor juez.

PRESIDENTE.— Será después.

(Oscuro.) (Foster, 1997, pág. 192).

Con la reiteración de este tipo de interrupciones en diferentes instantes del proceso, se construye un entramado de interpretaciones que no terminan por concretarse. La pieza dramática deviene en un juicio al propio proceso histórico-jurídico con carácter de meta-referencialidad que pone en perspectiva el acontecimiento real (Foster, 1997, pág. 193). Esta estrategia permite un acercamiento crítico de la representación histórica (el juicio) a partir de la función espectacular (el hecho escénico) que incide en la propia recepción del público que debe dilucidar y unir cada una de las partes y ponerlas en su electiva perspectiva a partir de la reflexión en torno a la historia que se escenifica.

Sucedan también juegos de re-representaciones que ejecutan los personajes frente a los tribunales. León Toral, el asesino material, y la madre Conchita anunciada como la autora intelectual, recrean diálogos del pasado de ambos que permiten tener una mirada pretendidamente objetiva. Estos sutiles desdoblamientos presentan pasajes ya acontecidos que logran exponer ciertas peculiaridades del acuerdo criminal, aparecidos ahora a la vista tanto de los otros personajes de la obra como de los espectadores. Se trata pues de un recurso estilístico que aporta calidad en el dibujo de los personajes, al tiempo que proporciona agilidad a la

trama mediante las rupturas voluntarias en el hilo de los acontecimientos.

Esta obra no va a pretender arribar a argumentaciones concluyentes, sino más bien pone en tela de juicio la versión oficial del hecho como una verdad unívoca. Con la condena de los culpables no culmina realmente la crisis política que se enmarca; la obra de Leñero se excusa de llegar a conclusiones rotundas para que sea en el público donde pueda caer la responsabilidad de emitir sus propios juicios, cuestionando de esta manera los mitos nacionales de la ideología revolucionaria y de la historia oficial por extensión (Foster, 1997, pág. 200).

Por otra parte, el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008), alumno directo de Leñero, va a sentirse constantemente atraído por la incorporación de los recursos del teatro documento en varios de sus textos dramáticos, como sucede por ejemplo en su *Homicidio calificado* de 1994 que cuenta la historia del asesinato de Santos Rodríguez, un chicano de doce años de edad, en manos del policía texano Darrel Cañ y el juicio derivado de este crimen. La obra:

reconstruye lo acontecido a la familia Rodríguez en Dallas a partir del 24 de julio de 1973, para lo cual Rascón Banda recurrió a los documentos del juicio, facilitados por el abogado mexicanonorteamericano Rubén Sandoval, además de la información recopilada y proporcionada por Jeff Hurst sobre la familia Rodríguez y el suceso en cuestión (Partida Tayzan, 2003, pág. 81).

La intención del escritor en esta obra es la de referir la fórmula del teatro como crónica social que posibilita la incorporación activa del espectador, tal como se lee en una de las didascalías iniciales: «Habrán un espacio destinado a un jurado de doce personas, que podrían ser personas del público, y un lugar para el juez, que también podría ser un espectador» (Partida Tayzan, 2003, pág. 82). Esta elección dramática de instalación de un tribunal en donde se exponen las partes en conflicto y del que ya se ha advertido en la obra de Leñero, sigue el patrón de Piscator que alcanza a cumplir la función expositiva de los puntos de vista contrapuestos para la resolución de la problemática a la vista del espectador, quien se involucra de manera directa en la exposición ya que «muchas de las intervenciones y réplicas están dirigidas al público» (Partida Tayzan, 2003, pág. 82).

De formación jurista, Rascón Banda muestra a través del discurso la exposición manipulada sobre los hechos, efectuada por parte del abogado defensor en beneficio del acusado: un policía blanco, en perjuicio de los victimados. Por otra parte, la reconstrucción acelerada de los sucesos origina los arcos o puentes de tensión del relato dramático sobre dicho juicio, provocando con ello la expectación del público. Al mismo tiempo se desentrañan el carácter y los intereses de los personajes (Partida Tayzan, 2003, pág. 85).

Ya en 1979 Víctor Hugo Rascón había propuesto su texto *Los ilegales* cuya dedicatoria contiene un trasfondo político enmarcado en una mirada pesimista, donde se lee: «A los trabajadores indocumentados que, víctimas de un injusto sistema económico y obligados por el hambre, cruzan la frontera del norte de México y encuentran en el otro lado solamente humillaciones, robos, lesiones... y si bien les va, la muerte» (2004, pág. 33). Este carácter desesperanzador se refuerza en la exposición dramática mediante los recursos propiamente didácticos apoyados por ejemplo en el personaje nombrado como el «Informante»: trabajador indocumentado que interviene directamente con el público a través de sus canciones, recita extractos de las notas de prensa y bibliográficas que pretenden ilustrar de manera objetiva la vejación o el sacrificio de los inmigrantes en el empeño por alcanzar sus objetivos.

La obra expone las vicisitudes de tres parejas de inmigrantes provenientes de diferentes puntos de México (del norte, del centro y del sur o de la costa) que —por motivos diversos como luego va a ir aclarándose en la trama— intentan abandonar sus distintos lugares de origen e ingresar a los Estados Unidos como indocumentados. Los seis personajes conservan nombres propios de uso común como recurso de aproximación con el espectador: José, Jesús, Lupe o Lola, por ejemplo, en contraposición con una amplia carpeta de personajes de ambientación que tienen cabida en la zona fronteriza del lado mexicano: niños que piden limosna, turistas norteamericanos, meseras, desempleados, enganchadores, contratistas; y de otras entidades que aparecen en el lado estadounidense: trabajadores agrícolas sin papeles, predicadores, granjeros texanos, agentes de migración y hasta algunos miembros de cierta secta religiosa. Con unos y otros se pretende configurar el paisaje cotidiano fronterizo que «sin embargo» cae en el dibujo un tanto esquemático al

presentar generalidades del carácter y de las características de los personajes que retrata.

En ese mismo tenor aparecen otros elementos de contraposición como resulta el espacio de ubicación para el primer acto «En este lado: México» y el segundo en «El otro lado», o sea, los Estados Unidos. En la primera de las partes (que se desarrolla en las diversas poblaciones de origen de los migrantes y en la fronteriza Ciudad Juárez) se exponen las condiciones nacionales de expulsión de la fuerza de mano de obra y la atracción por la economía vecina, en donde el imaginario económico hace crecer las expectativas del candidato migrante. La segunda parte tiene lugar en territorio estadounidense: en los campos de cultivo, en las barracas donde pernoctan los trabajadores y en alguna cantina donde los personajes «desahogan sus penas», concluyendo esta sección con la persecución y tortura de los mexicanos en manos de un grupo de encapuchados.

El autor hace referencia así a varios sucesos reales como el registrado en 1977 —poco tiempo antes de que, la obra fuera escrita— cuando los miembros de una secta que en nombre de la fortaleza, la pureza y la supuesta superioridad de la raza blanca, efectuaron atentados, atracos y quemas de viviendas. La pieza refiere también a los ilegales torturados ese mismo año en el Estado de Arizona por el granjero George Hannigan y sus dos hijos.

En la obra una férrea alambrada decora la escena mostrando el claro rostro de la hostilidad. Hacia el final de la pieza decenas de trabajadores indocumentados se agrupan debajo de un puente para escuchar las noticias en las que se determina reducir considerablemente la expedición de visas anuales para los mexicanos, se dan a conocer las propuestas del entonces presidente Jimmy Carter (1977-1981) que restringieron la entrada de trabajadores inmigrantes de México a los Estados Unidos mediante el uso de la fuerza policíaca fronteriza caracterizada por un alto nivel de agresividad y poniendo en práctica una política fiscal que derivó en una mayor sangría de los ingresos de los indocumentados.

La escena está ambientada con recortes de periódicos que se proyectan marcando los índices de pobreza nacional, ingresos per cápita, porcentajes de la población fluctuante, etcétera, que proporcionan una marca didáctica de acercamiento entre la trama que se cuenta y el punto de vista del espectador.

El uso de materiales documentales derivados de una pesquisa que llegó a incluir también fragmentos de entrevistas personales realizadas a posta, va a ser recurrente en la producción de este autor: desde *La fiera del Ajuusco* (1983) que habla de los infanticidios provocados por la joven mujer Elvira Cruz contra sus propios hijos y la derivada resolución condenatoria por cuarenta años de cárcel, a *La mujer que cayó del cielo* (2000) en la que mediante interpelaciones directas se va presentando la información respecto a una indígena tarahumara recluida por más de diez años en un psiquiátrico de Kansas en Estados Unidos, a razón de su incapacidad para comunicarse en inglés o español. Dramaturgo controversial debido al calibre de denuncia explícita en sus textos como sucede también con su drama *Por los caminos del sur*, donde habla de la matanza de Aguas Blancas de 1995 y cuyo gobernador del Estado de Guerrero aparece como un personaje que expresa sus propias palabras que habían sido publicadas en la prensa nacional, o en el caso de la obra *Los ejecutivos* que el autor tuvo que firmar con seudónimo porque revelaba secretos y datos confidenciales que desnudaban el sistema bancario mexicano intervenido por el gobierno federal.

El afán de manipulación y control por parte de las autoridades gubernamentales de México para presentar a protagonistas y pasajes de la historia nacional que sean acordes a una imagen dogmática, unívoca o parcial, ha permitido que ante el discurso oficial se presente una carpeta de textos dramáticos ciertamente discordantes con el régimen. Tales son los casos, por ejemplo, de Gerardo Velásquez, que se interesó por la biografía en su pieza *Aunque vengas en figura distinta*, Victoriano Huerta (1984) acerca del traidor y asesino del presidente Francisco I. Madero, arriesgando con este hecho la soberanía nacional y precipitando al país hacia una guerra fratricida en pleno ambiente revolucionario que se decantó en el episodio conocido como la «Decena Trágica»; sin embargo —y motivo es en esta pieza— aproximarse a los entretelones donde se erige «la otra historia, que si bien no justifica o salva al personaje, ayuda a comprenderlo a través del momento histórico, los intereses y móviles que desembocaron en el llamado gobierno usurpador de Huerta [...] porque los asesinatos de Madero y Pino Suárez no fueron actos individuales y autónomos» (Meyer, 1985, pág. 10). Para este tratamiento dramático el autor consideró fichas hemerográficas de alto calado, documentos gráficos e históricos, testimonios, libros técnicos y biografías cuyos datos aparecen a lo largo del texto.

Por otra parte, Juan Tovar hizo suyas las aportaciones de Rodolfo Usigli, padre del teatro moderno en México que vivió de 1905 a 1979. Tovar escribió también a partir de algunos momentos de la historia nacional mexicana mediante la recreación «desde una perspectiva antihistórica, que rescata, de los memoriales y testimonios, almas de acciones y de personas, armazón para el hecho teatral (en donde) solo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico» (Tovar, 1987, pág. 2). La madrugada está inspirada en una versión de los hechos referentes a la Revolución Mexicana que incorpora materiales grabados con campesinos a fines del sexenio de Luis Echeverría que gobernó el país de 1970 a 1976, *El destierro* donde recurrió a cartas y testimonios reales de sus protagonistas reconstruyendo un pasaje de la historia cultural mexicana de principios del siglo veinte, o *Las adoraciones* basada directamente en el proceso inquisitorial del Cacique de Tetzcoqui quien gobernó en 1539, incorporando en esta pieza también algunos textos poéticos y filosóficos del mundo náhuatl.

Los pronunciamientos inquisitoriales van a encontrar atractivas resoluciones escénicas puestas en perspectiva en fechas más recientes como el que propuso en mayo de 2015 la compañía Fénix Novohispano, recreando autos de fe contra brujas y judíos, beatas, protestantes, criollos y bígamos, a partir de las prácticas punitivas que hacía el Tribunal del Santo Oficio. Como aparece en la historia colonial americana, ese temido e influyente equipo era el encargado de investigar una denuncia e inquirir, para después proceder al encarcelamiento y la tortura del acusado.

Bajo el título de *Juicios de vivos y muertos* el público participó de una dinámica expositiva consistente en un recorrido por pasillos y celdas en la propia sede de la pretérita Santa Inquisición, antes de ingresar al auditorio donde se recrearía el juicio. Los alcances de participación a partir de esta organización son elocuentes, como expresa la encargada del Antiguo Palacio de la Inquisición en la ciudad de México: «Entregamos a los inquisidores (actores de la compañía) al grupo de visitantes y aproximadamente 10 personas son juzgadas, pero al final todo el público participa cuando los inquisidores les preguntan a sus pecadores si renuncian a sus pecados» (Palapa, 2015, pág. 4).

Vestidos a la usanza de la época, los actores representaron a personajes como el arzobispo Pedro Moya y Contreras, eligiendo con poste-

rrioridad a personas del público para que participaran en los juicios inquisitoriales trasladando aquella experiencia a la época contemporánea.

Del propio Vicente Leñero es también la obra *Martirio de Morelos* (1983) en torno a una figura mayor de la gesta independentista, donde el dramaturgo intenta reproducir «con escrupuloso rigor documental, los últimos días en la vida del más encomiado caudillo de la independencia mexicana, José María Morelos. Aunque fueron consultados y aprovechados numerosos libros de historia, biografías, semblanzas y ensayos relacionados con el héroe, con su época y con la revolución en la que participó» (Leñero, 1989, pág. 209), en donde uno de los abrevaderos fundamentales fue la colección de documentos para la historia de la Guerra de Independencia de 1801 a 1821 elaborada cincuenta años después por Juan Hernández Dávalos.

Aclara el propio autor que el trabajo de escritura le exigió:

una labor de selección y síntesis, además de una cuidadosa reelaboración para limar ciertas asperezas de la retórica de la época y sobre todo para convertir el lenguaje coloquial, en parlamentos dialogados, lo que originalmente se presenta como «actas notariales» o como cartas, comunicados o escritos oficiales (Leñero, 1989, pág. 209).

El montaje de estreno a partir de la trama que desenmaraña la figura del personaje histórico de papel para presentarlo con sus cuitas y dubitaciones antes de ser lanzado al paredón de fusilamiento sufrió un ataque censor por parte de la Rectoría de la Universidad Nacional a quien se le hizo el señalamiento de que esta prohibición «está vulnerando la autonomía, coartando la libertad de expresión y la creatividad artística en el ámbito universitario» (Leñero, 1990, pág. 44). La obra pudo presentarse toda vez que fue resuelta favorablemente la controversia. El presidente de la Gran Comisión del Senado de la República en la conmemoración de los 217 años del natalicio de don José María Morelos y Pavón, había pronunciado acusadoramente que:

Parte del martirio de nuestro héroe ha sido el comparecer ante el amañado tribunal de sus exégetas y afrontar sus emboscadas documentales. Malinformados y confundidos unos; aviesos herederos de sus enemigos otros; algunos más hambrientos de notoriedad y muy pocos

verdaderamente esforzados y honestos para esclarecer las imprecisas circunstancias de aquellas vidas y obras, estos individuos se empeñan en demeritar el más elevado patrimonio de una sociedad que es la memoria y el ejemplo de sus mejores hombres (Leñero, 1990, pág. 53).

Resulta evidente el hecho de que este tipo de textos dramáticos ponen en evidencia los alcances del teatro documento y su función, en este caso, como elemento de desacralización del pasado histórico, ya que proponen relecturas distintas y cuestionan el *status quo* del poder.

Precisamente el episodio histórico referido a la matanza contra estudiantes de aquel fatídico mes de octubre de 1968, a poco de inaugurarse los Juegos Olímpicos, es uno de los pasajes que mayor eco ha encontrado en la dramaturgia nacional. Felipe Galván, autor de una antología temática imprescindible, da a conocer que:

El 2 de octubre es una fecha clave en el año, en el movimiento estudiantil y en la historia. Los cientos de muertos aún alcanzan en su vergüenza a los herederos políticos de quienes ordenaron y ejecutaron una de las mayores matanzas del siglo en nuestro país: los actuales gobernantes y sus mandos supremos militares esconden los archivos todavía (Galván, 1999, pág. 7).

Ese hecho sangriento en donde «todos los testimonios coinciden en que la repentina aparición de luces de bengala en el cielo de la Plaza de las Tres Culturas de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco desencadenó la balacera que convirtió el mitin estudiantil [...] en la tragedia de Tlatelolco» (Poniatowska, 1999, pág. 166) que el diario inglés *The Guardian* propuso como una cifra probable de alrededor de 325 muertos (Poniatowska, 1999, pág. 170). Este episodio recuerda terriblemente la reciente desaparición violentada de 43 jóvenes normalistas de Ayotzina-pa, Guerrero, en septiembre de 2014.

Entre una fecha y otra, entre 1968 y 2014, se tiende un arco temporal que denuncia las prácticas del gobierno y del Ejército Nacional abandonado por sus respectivos comandantes en Jefe: Gustavo Díaz Ordaz para el caso de Tlatelolco y Enrique Peña Nieto, que llegó al poder en 2012, pasando por Carlos Salinas, contra quien el Ejército Zapatista de Liberación Nacional de Chiapas se levantó en armas, Ernesto Zedillo, en cuyo mandato ocurrió el caso de Aguas Blancas, o con Felipe Calde-

rón Hinojosa, cuya declaración de guerra contra el narcotráfico sumió al país en una ola de violencia todavía imparabile.

Las piezas de teatro que parten de la confrontación sangrienta de finales de los años sesenta y de la que ya Elena Poniatowska bajo la cualidad testimonial de historia oral ha legado en *La noche de Tlatelolco*, comparten el dolor de protagonistas, familiares o amigos de las jóvenes víctimas incorporando en sus propuestas dramáticas la reiteración coreada de lemas como «¡Únete, pueblo!» o «¡Dos de octubre no se olvida!», la proyección de los vastísimos documentos sonoros y visuales alusivos a ese momento, el uso de melodías de la época como de The Beatles, Bob Dylan y Bienvenido Granda, o la multiplicidad de personajes interpretados por unos pocos actores que, a vistas del público, se preparan para actuar en los distintos roles otorgando una cualidad de aproximación al hecho narrado y derrumbando el ensimismamiento por parte del espectador en aras de una construcción y participación objetivas de la historia que se cuenta.

El dramaturgo y director de escena Adam Guevara (1941-2012) de sólida trayectoria independiente e imprescindible para este recuento, ya había hecho suyo el tema del 68 en piezas de su autoría como *Me enseñaste a querer*, ubicada temporalmente veinte años después del hecho, cuando un grupo de actores —en 1988— planea realizar un montaje para conmemorar aquella masacre. Galván señala que esta obra «utiliza lo mismo el juego pirandelliano del teatro en el teatro, que el distanciamiento brechtiano; por las intervenciones del yo actoral parecen remitirnos a la metodología de creación colectiva colombiana» (Galván, 1999, pág. 10).

Pero, además «la vocación de Adam por devolver al teatro su dignidad como herramienta de integración social, de cuestionamiento, a partir de un juego con los elementos de la creación dramática; es decir, a partir de la reflexión sobre qué es teatro y qué es realidad» lo llevó a concebir otros textos, «la mayoría pensados para estudiantes de escuelas profesionales de teatro» (Flores, 2012, pág. 7). El contexto mexicano alrededor del alzamiento de protesta por parte del autodenominado Ejército Zapatista en Chiapas «una de las regiones con mayor pobreza y hambre crónica del país» (Montemayor, pág. 40) nutrió también el teatro de Guevara con la obra *Poquita fe* escrita con urgencia en el mismo año de 1994 para referir ese acontecimiento real, demostrando en la pieza «el desvío de información que los medios mexicanos daban sobre las acciones del EZLN [concibiendo] el teatro como una evidencia que

documentó y formó opinión sobre los hechos» (Hernández, 2011, pág. 108). La interpelación directa con el espectador por parte del autor-personaje que abre la pieza, describe las razones para la concepción y confección incluso de la pintura escénica que desvela el rostro de uno de los héroes de la Revolución de México, marcando así una de las líneas de trabajo del propio proceso creativo del dramaturgo:

La mirada inquisidora de Emiliano Zapata se fue abriendo paso a lo largo de toda la obra hasta integrarse como un personaje más. Sin darme cuenta me apropié de él hasta que se convirtió en parte indispensable de esta obra (Guevara, 1997, pág. 375).

La propuesta escénica incluye también una serie de recursos documentales como por ejemplo el uso de comentarios televisivos reales que se contraponen con el planteamiento de los hechos para mostrar la falsedad de los discursos oficiales, la utilización de la voz auténtica del Presidente de la República que se escucha por los altavoces, la reproducción proyectada de las planas de los periódicos que anuncian las hazañas referidas o la práctica del teatro dentro del teatro mediante las escenas ejecutadas por títeres que ridiculizan a personajes reconocibles de la política nacional. Es conveniente mencionar el proyecto artístico elaborado a partir del reciente texto del dramaturgo español Francisco Lidón Plaza, con referencia a un evento sucedido en la ciudad de Guadalajara, populosa capital del Estado de Jalisco al occidente de México, donde a consecuencia de la acumulación de gases y petróleo en el sistema de alcantarillado público, explotaron calles enteras y viviendas el 22 de abril de 1992.

La construcción del texto dramático abrevó de fuentes de primera mano cómo documentos oficiales, crónicas de prensa de aquella época, testimonios recogidos en entrevistas directas realizadas a los afectados, informes policiales y las declaraciones de algunos funcionarios, cimentando con estos materiales: «un discurso teatral que apela directamente al espectador, conectando con el momento y las circunstancias presentes» (Proyecto La cicatriz, 2015, pág. 3). En este sentido es que la naturaleza del teatro documento va a preferir valerse del suceso apuntalado en el pasado para desde esa perspectiva revisar condiciones de mayor aproximación con el tiempo del espectador actual, proporcionando una mirada crítica a su contexto.

El proceso de escritura de esta obra titulada *La cicatriz* (22 de abril) y estrenada en 2015 en la misma ciudad de Guadalajara, incorporó textos de ficción que funcionan como materiales vinculantes, proponiendo una pieza de entidad artística propia ya como texto teatral: «y no como mero testimonio de una realidad acontecida» (Proyecto La cicatriz, 2015, pág. 3).

Parte fundamental del proceso de construcción de este texto y enseguida del espectáculo, fue articular el discurso a partir de un lenguaje contemporáneo e incluyente con el testimonio directo, la ficción y la *performance*, la danza y la música interpretada en vivo para otorgar en conjunto una dimensión social y política del caso, intentando hacer visibles las relaciones fracturadas entre gobernantes y ciudadanos, las complejas redes de corrupción, negligencias, ineptitudes y hasta acciones criminales para encubrir o minimizar los alcances de esta tragedia.

En opinión de Emily Mann, dramaturga y directora de teatro documental, una obra de teatro debe invitar al público a participar en la creación de la experiencia, y solicitar, implícitamente, una acción de respuesta por parte del espectador. Dando voz a quienes no la tienen en el discurso oficial, este tipo de teatro equilibra la balanza y cumple su objetivo de presentar los hechos de la forma más completa posible, para que sea el público quien actúe como último juez (Proyecto La cicatriz, 2015, pág. 9).

Para la consecución de los objetivos del montaje se aprovecharon diversos tipos de recursos tecnológicos: video, proyecciones fijas, internet y redes sociales con la intención de que la repercusión e interacción se trasladara más allá de los límites del escenario teatral. De esta manera el texto espectacular se articuló y amplió sus alcances combinando las cifras exactas y las referencias oníricas o poéticas a fin de proporcionar el espacio para una reflexión más extendida y no circunscrita solamente al acontecimiento fatídico dramatizado.

Los hechos que dieron origen a esta pieza parten de la serie de explosiones que destruyeron quince kilómetros de calles causando la muerte de cientos de personas, miles de damnificados y pérdidas de millones de dólares. La investigación, que duró más de once años, se cerró sin que se inculpara a ninguno de los responsables ni de la paraestatal «Petróleos Mexicanos» (Pemex) ni de los gobiernos estatales o municipales.

Ya el dramaturgo mexicano Efraín Franco había publicado en el año 2000, dos breves textos al respecto: *Crónica de un adiós*, considerado como un grito de negligencia e injusticia plagado de los sueños truncos de los personajes que sufrieron en carne propia la tragedia, y *Nunca más abril*, en donde «se conjuga el antes y el después de las explosiones [...] en el que se amalgaman historias de la vida cotidiana de los diferentes grupos sociales» (Franco, 2000, 4^a de forros, s/f) que estuvieron involucrados en el funesto incidente.

Sin embargo, va a ser con la pieza de Lidón Plaza en la que se ponen en juego mecanismos de fabulación del teatro documento. El autor partió de una pesquisa en torno al rastro de las diez explosiones sucedidas, investigando a partir del concepto urbanístico de la ciudad y apoyado en aplicaciones como la que ofrece el uso de la herramienta Google Maps para la geolocalización del lugar de los hechos y las perspectivas aéreas: «para construir un mapa no solo físico sino también emocional» (*Proyecto La cicatriz*, 2015, pág. 15). Paralelamente se realizaron recorridos físicos *in situ* planteando acciones vivas o *performances* que podrían ser considerados como parte sustancial del espectáculo, enlazándose con el concepto de *site specific* para probables actuaciones fuera de un espacio teatral convencional.

Tanto el texto como su posterior representación de 2015, propusieron la proyección del mapa urbano de esta capital jalisciense sobre el que a su vez se proyectaron fotos antiguas del barrio, de las personas y de vida cotidiana. Aprovechando lo calado de la idiosincrasia católica de la población, las escenas se proponen como estaciones del tortuoso recorrido del Vía Crucis que a su vez aprovecha la cercanía temporal con la semana mayor dado que el hecho aconteció en el mes de abril. De esta manera el esquema expositivo se presenta desde la «Condena a Muerte» hasta el acto de «Resurrección» del sagrado memorial cristiano, incorporando en esta traza los testimonios reales de diversos informantes que se leen en voz alta, cápsulas de video, selecciones musicales de aquel momento y proyecciones de diversa naturaleza como las auténticas actas de defunción proporcionadas por los deudos que conviven con textos poéticos de conmemoración, las coreografías que están marcados con elementos de corte paródico como el uso de máscaras de vinilo del presidente de México Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) en cuyo periodo sucedió la desgracia, hasta el cierre apoteósico con la participación ritual o performativa de un danzante de tradición prehispánica.

Es recurrente el uso del elemento dramaturgico de autoreferencialidad que hace que los personajes-actores se presenten ante el público proporcionando detalles técnicos o emotivos del propio proceso de construcción del espectáculo, como en el dicho de uno de ellos:

ERIK.— Hola, me llamo Erik. Cuando estábamos preparando esta obra, y vimos de nuevo esas imágenes y leímos algunos testimonios de afectados, algo se removió por dentro y empecé a recordar cosas que creía enterradas en el pasado. Pero seguían ahí, aunque yo hubiese querido olvidarlas. Y sentí la necesidad de escribirlas (Lidón, s/f, pág. 9).

O en otra de las intervenciones donde leemos:

MIGUEL.— Adrián vive en Guadalajara. Cuando supo que íbamos a hacer esta obra se ofreció para escribir algunos poemas sobre el 22 de abril.

ADRIAN.— Diez golpes certeros en la sien,
diez balas disparadas a quemarropa,
diez quimeras lamiendo el pavimento (etcétera) (Lidón, s/f, pág. 10).

Los personajes-actores presentan en distintos momentos de la obra a los respectivos informantes que se van sucediendo de manera encadenada; así, por ejemplo, María presenta a Paula, una vecina del barrio habitacional de Analco, quien proporciona lugares y horas específicas de ciertas acciones. Pedro, como un vecino y testigo a la vez, relata el episodio donde la maquinaria pesada fue rodada sobre los escombros para encubrir la magnitud de la tragedia; Lucía es una damnificada que habla acerca de la aparición ya sin vida de una amiga suya de la infancia. Estas voces se intercalan con los discursos que pronuncian las autoridades del gobierno y del mando policial; sin empacho se da cuerpo al Alcalde, el gobernador, el arzobispo de la ciudad o al propio presidente Salinas incorporando a su vez informes o versiones oficiales en donde se reconocieron solamente a 214 personas fallecidas. Sin embargo, la mayor parte de los testigos y las asociaciones de víctimas consideraron esa cantidad muy menor, pues a partir de cálculos y censos independientes se consideró que podrían haber sido más de un millar los fallecidos.

Otro elemento que apoya la recepción de la obra está marcado por el aceleramiento en algunas partes del discurso dramático considerando

como base la cantata o polifonía de voces anónimas que acusan la negligencia, nepotismo, mala fe o corrupción. Algunas frases, como un estribillo que repiten continuamente los actores, también tienen ese alcance.

Al final, con la presentación de las actas de defunción derivadas de aquel miércoles 22 de abril de 1992 y resguardadas en el Registro Civil, se otorga un criterio de autenticidad a lo expuesto. Para reforzar esta categoría de objetividad presentada, se suman las 71 entradas o fuentes referenciales que se intercalan en el texto dramático y que corresponden a los diarios, informes, citas testimoniales, poemas, recomendaciones institucionales, cortes informativos, ligas electrónicas, blogs y algunos artículos académicos.

Concluyendo este recorrido vamos a encontrar entonces el uso extendido en la escena mexicana y la aceptación por parte del público del teatro documento debido al elemento crítico que presenta. Existen textos dramáticos que se escriben considerando distintos momentos o sucesos de la historia como los procesos inquisitoriales del México colonial, los capítulos independentistas del siglo XIX, las estampas revolucionarias del XX, las situaciones militarizadas del sesenta y ocho, las catástrofes naturales como el gran terremoto de 1985 o los accidentes y las negligencias derivadas de estos. Bajo la mirada del teatro documento se filtran también temas como los de la inmigración forzada y los desplazamientos geográficos obligados por la violencia, los feminicidios como los de Ciudad Juárez y otros puntos del país, la guerra del narcotráfico, la violencia infantil o familiar, las desapariciones obligadas, etcétera, que han marcado la turbulenta vida de este país poniendo en riesgo la integridad de sus habitantes.

Ante las propuestas dramáticas aparecen también grupos teatrales que hacen uso de recursos documentales como pasa con el Teatro línea de sombra que dirige Jorge A. Vargas con espectáculos de excelente factura como *Amarillo*, acerca de la inmigración a Estados Unidos, o *Durango 66* en donde ya se advierte la mano dura del presidente Díaz Ordaz que luego dejaría sentir contra los estudiantes de Tlatelolco en 1968. Por su parte el colectivo Lagartijas tiradas al sol ha ido experimentado por ya más de una década con diferentes dispositivos y recursos escénicos en la creación de sus montajes como en *El rumor del incendio*, propuesta acerca de la rebeldía como apertura hacia la indagatoria y el conocimiento, planteando en la construcción de su espectáculo preguntas apa-

rentemente sencillas como, por ejemplo: «¿Puede una mirada crítica al pasado transformar el futuro? ¿Cómo fue el mundo de nuestros padres? ¿Qué heredamos? ¿Qué luchas se libraron antes de que nacióramos? ¿Dónde nacimos? ¿Cómo se construye un mejor país? ¿Cómo se reduce la desigualdad? ¿Cómo procuramos nuestras libertades? ¿Se puede ser revolucionario e institucional al mismo tiempo? ¿Hay otros sistemas de gestión? ¿Por qué es tan difícil criticar este? ¿Habría que inventar otro? ¿Mejorar este? ¿Un error del pasado podría ser una llave para el futuro? ¿Cómo recuperamos la esperanza?» (Lagartijas tiradas al sol, Blogspot). En la búsqueda de respuestas a cuestiones como estas se define en parte la ruta crítica y el trabajo estético de este equipo creativo que ha llevado a escena otros títulos celebrados como *Se rompen las olas*, o en *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* apelando a la reconstrucción de la memoria, el interés por las microhistorias, la experiencia cotidiana o la autobiografía, marcando con ello un lugar por demás destacado en la carpeta enriquecida del teatro documento.

BIBLIOGRAFÍA

- Flores, Alondra (2012). Adam Guevara, ejemplo de compromiso social, cuya tribuna fue el teatro, murió ayer. En *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/04/cultura/a07n1cul>. Consulta: 25 de junio de 2015.
- Foster, David William (1997). Verdad vs. ficción en *El juicio* de Vicente Leñero: Una tensión productiva. En Kirsten F. Nigro (comp.), *Lecturas desde afuera. Ensayos sobre la obra de Vicente Leñero* (págs. 187-201). México: Ediciones El Milagro – UNAM.
- Franco Frías, Efraín (2000). *Nunca más abril. Crónica de un adiós*. México: Universidad de Guadalajara.
- Galván, Felipe (1999). A manera de introducción. En *Antología Teatro del 68* (págs. 7-12). México: Tablado Iberoamericano.
- Guevara, Adam (1997). Poquita fe. En *Siete obras de teatro* (págs. 371-446). México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Hernández Reyes, Blanca Lilia (2011). *Estudio comparativo entre las obras Poquita fe de Adam Guevara y Acto cultural de José Ignacio Cabrujas*:

- Un encuentro con la poética de Bertolt Brecht*. Tesis de Maestría. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Lagartijas tiradas al sol. *Blogspot*, <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.mx/p/el-rumor.html>. Consulta: 28 de junio de 2015.
- Leñero, Vicente (1989). *Martirio de Morelos*. En *Tres de teatro* (págs. 207-279). México: Cal y Arena.
- (1982). *Vivir del teatro*. México: Joaquín Mortiz.
- (1990). *Vivir del teatro II*. México: Joaquín Mortiz.
- Lidón Plaza, Francisco (s/f). *La cicatriz (22 de abril)*, texto dramático inédito.
- Meyer, Eugenia (1985). Prólogo. En Gerardo Velásquez, *Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta*. México: INBA – Katún.
- Montemayor, Carlos (1997). *Chiapas. La rebelión indígena de México*. México: Joaquín Mortiz.
- Palapa Quijas, Fabiola (2015). Montarán *Juicios de vivos y muertos* en el Antiguo Palacio de la Inquisición. En *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/2015/05/29/cultura/a04n1cul>. Consulta: 29 de mayo de 2015.
- Partida Tayzan, Armando (2003). El teatro épico de Víctor Hugo Rascón Banda. En Jaqueline E. Bixler & Stuart A. Day (comps.), *El teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral* (págs. 81-90). México: Escenología.
- Poniatowska, Elena (1999). *La noche de Tlatelolco*. México: Era.
- Proyecto *La cicatriz* (teatro documental) (2015). Inédito, México: Guadalajara.
- Rascón Banda, Víctor Hugo (2004). Los ilegales. En *Víctor Hugo Rascón* (págs. 31-47). Durango (México): Siglo XXI, Conaculta - Fonca, UJED.
- Tovar, Juan (1987). *Las adoraciones*. México: SEP– Joaquín Mortiz.