

J. Carlos Domínguez Virgen

ESPEJISMOS

LA HISTORIA ORAL PUESTA EN ESCENA



COMUNIDADES
DE APRENDIZAJE

ESPEJISMOS

LA HISTORIA ORAL PUESTA EN ESCENA

J. Carlos Domínguez Virgen



CIP. INSTITUTO MORA. BIBLIOTECA ERNESTO DE LA TORRE VILLAR

Nombres: Domínguez, Carlos.

Título: Espejismos : la historia oral puesta en escena / J. Carlos Domínguez Virgen.

Descripción: Primera edición | Ciudad de México : Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2024 | **Serie:** Comunidades de Aprendizaje.

Palabras clave: México | Teatro comunitario | Tejido social | Sociología del arte | Sociología de la cultura | Historia oral.

Clasificación: DEWEY 792.022 DOM.e | LC PN3307 D6

Imagen de portada: Puesta en escena de *Espejismos/Corte A*,
Zacualtipán, Hidalgo, abril 2024.
Fotografía de Caitlin Cooper.

Primera edición, 2024

D. R. © Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora
Calle Plaza Valentín Gómez Farías 12,
San Juan Mixcoac,
03730, Ciudad de México.
Conozca nuestro catálogo en <www.mora.edu.mx>

ISBN: 978-607-8953-74-5 PDF Acceso Abierto

Hecho en México/*Made in Mexico*

ÍNDICE

- 13** **A manera de introducción**
- 19** Leer entre líneas: el teatro como manifestación del hecho social

- 29** **Capítulo 1 LA HISTORIA ORAL Y SUS POSIBILIDADES DE MONTAJE**
- 31** ¿De qué va la historia oral?
- 36** Los debates en torno a la historia del tiempo presente
- 49** La historia oral, el teatro verbatim y otras posibilidades de montaje
- 57** Sobre la correspondencia temática
- 61** La palabra dramática (y dialógica) vs. la palabra narrativa
- 66** Otras decisiones de montaje
- 67** Implicaciones éticas

- 73** **Capítulo 2 Espejismos: cuando la historia no es lo que te cuentan**
- 75** No todos los héroes van al cielo
- 88** Los retos de la representación: hacer ver aquello que está ausente
- 91** Las estrategias dramatúrgicas de *Espejismos/Corte A*
- 92** Fragmentar y reagrupar
- 96** Buscar referencias culturales
- 104** Elegir estructuras y situaciones meta testimoniales
- 108** Diseñar contrapuntos
- 112** No tener miedo a imaginar y escribir escenas
- 117** La escritura como proceso autorreflexivo
- 121** A manera de conclusión preliminar (cinco puntos a considerar)

123	Capítulo 3 Otras formas de montaje dramático
127	El caso de <i>Salitre</i> (o cómo rescatar el teatro verbatim del aburrimiento)
127	Darío Fo como punto de partida
130	Los contrapuntos en el caso de <i>Salitre</i>
137	Del texto al montaje: los desafíos del teatro verbatim
146	Darle un giro a la puesta en escena: el teatro verbatim como pretexto
146	Entender la dramaturgia más allá del texto
151	Teatro con y para las infancias: el caso de <i>Bully</i>
170	El teatro comunitario en un sentido más amplio: De brinco en brinco, Zacualtipán y La Ladera
175	REFLEXIONES FINALES
177	A manera de conclusión preliminar (otros cinco puntos a considerar)

RESUMEN

La creación escénica contemporánea se ha convertido en campo fértil para experimentar con distintos lenguajes y generar conocimientos a partir del diálogo inter y multidisciplinar con la historia, la filosofía y las ciencias sociales en general. Entre las muchas posibilidades, la historia oral constituye una fuente inagotable de temas, narrativas y materiales que pueden servir como punto de partida, como punto de llegada o como simple inspiración para la puesta en escena. Una de estas modalidades es el teatro verbatim, es decir, el uso (al pie de la letra) de fragmentos de entrevistas transcritas para la escritura y montaje de textos dramáticos.

El presente trabajo se sitúa en estos cruces. Más que una guía metodológica, la narrativa se articula en primera persona, acercándose al género de la autoetnografía, para documentar los retos y los desafíos de un proceso de investigación-creación que se llevó a cabo durante los años 2022-2024, con apoyo del CONAHCYT.

Uno de los argumentos centrales es que las entrevistas transcritas constituyen dispositivos culturales que contienen referencias valiosas para el montaje escénico más allá de las palabras transcritas; es decir, hacer teatro “al pie de la letra” es mucho más que reproducir las palabras de manera textual. Se trata de buscar en el subtexto, en la elipsis, en lo que se dice sin decirse.

Más aún, por la naturaleza de los temas abordados, las lecciones y aprendizajes de este recorrido resultan valiosos para el quehacer teatral, pero también para la práctica de la historia oral en sí misma.

No creo que sea necesario saber con exactitud qué soy. El interés principal de la vida y el trabajo consiste en que nos permiten llegar a ser alguien diferente del que éramos al comienzo. Si uno supiera, cuando empieza a escribir un libro, lo que va a decir al final, ¿cree que tendría el valor de escribirlo? Lo que vale para la escritura y para una relación amorosa vale también para la vida. La cosa sólo vale la pena en la medida en que ignoramos cómo terminará.

MICHEL FOUCAULT¹

¹ Originalmente me crucé con esta nota en un post de alguien desconocido en Facebook. Luego, tras averiguar al respecto, encontré que aparentemente se trata de un fragmento de la entrevista que R. Martin hizo a Foucault en 1988.

Este material se deriva del proyecto “Memoria Reciente del Teatro Comunitario en México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios —El Caso de la Región Centro” (322694), apoyado por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT) de México, en el marco de la convocatoria “Proyectos Nacionales de Investigación e Incidencia para la Producción, Protección, Reconocimiento y Resignificación de las Memorias y la Diversidad Cultural y Biocultural” (2023).

El autor agradece todas las facilidades logísticas, administrativas y presupuestarias otorgadas por el CONAHCYT y todo el equipo involucrado en el Programa Nacional Estratégico de Cultura.

AGRADECIMIENTOS

A Horacio Trujillo de Trabuco Teatro, por ser colaborador principalísimo en la gestión del proyecto, por ser espejo para reflexionar y discutir sobre el teatro y la vida; por ser cómplice y amigo en todo lo que tiene que ver con la creación escénica.

A Cristina Tamariz, por rifársela al cien por ciento con esta iniciativa de creación-investigación. Gracias por creer en el proyecto, por colaborar y coordinarlo en conjunto con tanta pasión y entrega.

A Sofía Giselle Martínez, por su entrega como asistente de dirección y de producción. ¡Y por jugársela en el escenario como “la Vecina”!

A las Valkirias (Jen, Dalia y Rosy) y a Christian, por ser valientes y confiarnos sus testimonios con amor y pasión por el arte; gracias por permitir que el teatro sea un medio de catarsis y sanación.

Al maestro Rabindranath Espinosa y a Dan Feria por todo su apoyo durante la etapa de ensayos y el estreno de *Espejismos/Corte A*.

Al equipo de *Salitre* —Roberto Vázquez, Gustavo Cortés, Nora Luz, Joshua Escalante, Melanie y Mayte—, por cruzarse en el camino y acompañarnos incondicionalmente en una aventura que derivó en amistades divertidas y entrañables.

A Rafael Flores, a Damián Cervantes, a Mike y a todo el equipo de Vaca 35, por permitirnos documentar y trabajar en su proyecto de teatro comunitario.

A todo el elenco de niñas y niños que participaron en *Bully*; a las madres y a los padres de Zacualtipán que nos acompañaron durante el proceso.

A Ana Luisa Alfaro, a Gilberto Guerrero, a Maricarmen, a Emilio, a Isis y al resto del equipo detrás del Proyecto Cultural La Ladera en Huitzilac, Morelos.

A Huematzin Rosell y a todo el equipo de *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi*, por ser tan efectivos, profesionales y entregados al proceso.

Al resto del equipo de investigación —Raúl Cabrera, Raúl Rodríguez, Néstor Gutiérrez, Julio César López y Hugo Salcedo—, por sus comentarios, sugerencias y contribuciones durante todas las etapas del proyecto.

A la doctora Graciela de Garay, por ser mi maestra incondicional en todo lo que tiene que ver con la Historia Oral.

A Cecilia Moreno, Caitlin Cooper y a todo el equipo de Coctel Producciones Culturales, por lanzarse al vacío con el Dr. Payaso. Esto apenas comienza.

A las doctoras Gabriela Sánchez y María José Garrido, y al maestro Domingo López, directivos en el Instituto Mora, por todo su apoyo logístico y administrativo para que este proyecto y todos sus productos sucedieran acorde a lo planeado.

A todo el equipo de administración y recursos materiales del Instituto Mora, incluyendo a Alejandro Robles y a los chicos —Julio, Edmundo, etcétera—, por transportarnos tantas veces.

A Esther Leyva, a Enrique Rosas, a Yazmín Bustamante y a todo el equipo de difusión del Instituto Mora, por ser tan efectivos y amables atendiendo todas nuestras solicitudes.

A todo el equipo de Yolanda Martínez en el área de publicaciones, incluyendo a Sindia y a Marco Pacheco, por sacar las cosas en tiempo récord y con la máxima calidad.

A Jovita Ramos por su colaboración eficiente, también en tiempo récord.

A Selene Acosta, Gabriel González e Iván Caballero, por apoyarnos en la gestión del proyecto desde la DACA.

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

EL TEATRO EN PRIMERA PERSONA

ES JUEVES 21 DE MARZO DE 2024. Estamos en CADAC, la escuela de teatro en la que inicié mis estudios de actuación hace poco más de una década. Se siente un ambiente de tensión, entre júbilo y nervios, típico de cuando estás a punto de estrenar una puesta en escena. Los chicos del elenco verifican su vestuario, Sofía —la asistente de dirección— está en cabina y repasa el guión de iluminación con el técnico a cargo. Me preocupa Horacio Trujillo, actor invitado de Trabuco Teatro, porque sufre de un resfriado fuertísimo. De hecho, duerme una siesta al pie del escenario, sin inmutarse del movimiento a su alrededor. Evidentemente el tipo se siente terrible. Trato de no preocuparme demasiado. He trabajado con él por algún tiempo y sé que dará función aunque muera en el intento. Confío en su profesionalismo y, sobre todo, en este caso en particular, en el compromiso que tiene con este proyecto y con el elenco, sobre todo con las chicas, Jen, Dalia y Rosy. Sacará fuerzas de algún lugar, de alguna manera. Tal vez muera, pero antes dará función.

Yo repaso mis textos, los cuales en realidad son muy sencillos. Nunca me ha gustado actuar y dirigir al mismo tiempo, pero he decidido hacer una excepción en este caso. El material de la obra es altamente inflamable, por decirlo de alguna manera, y he preferido ser muy cuidadoso al decidir quién se involucra y quién no. En términos generales me siento tranquilo, aunque un estreno siempre genera ese sentimiento, entre miedo y fascinación, el impulso de lanzarse al vacío, la tentación de detenerse en el último momento.

Los chicos se notan tranquilos, sé que este tipo de sensaciones recorren sus venas, pero es parte del gusto por esta actividad. A pesar de su corta edad, cuentan ya con una larga trayectoria y tienen muchas tablas, muchas funciones y temporadas en su currículum. Todo bien por ese lado.

Todo el equipo de *Espejismos/Corte A* llegó desde temprano. La cita fue a las 10 de la mañana, aunque la función será hasta las 7 de la noche. La logística tenía que ser así porque faltaba afinar el guión de las luces, era necesario hacer una corrida técnica; pero sobre todo, por los traslados de esta ciudad y su periferia, largos y complicados: Jen y Dalia vienen desde Ciudad Nezahualcóyotl, Rosy desde Ecatepec, Christian desde Chimalhuacán, Sofía desde Iztapalapa, Horacio y yo desde la salida a Cuernavaca. Ante el yugo de las distancias metropolitanas, no podíamos arriesgarnos. Es mejor pecar de precavido antes que cancelar una función.

Terminamos el montaje de luces, nos vamos a comer unas tostadas y a echar un café a unas cuadras. La plática es casual, todos hacen como que no pasa nada. Me doy cuenta de que ahí, en el departir juntos previo al estreno, también hay teatralidad: en el “hacer como si” ... como si no pasara nada, como si no fuésemos a dar función en un rato más. Yo estoy más callado que el resto de los compañeros, porque los recuerdos de mis primeros montajes, que se presentaron también en el Espacio C de CADAC, me llenan la cabeza y el corazón. Las imágenes vienen acompañadas de nostalgia por esos primeros años, cuando incursioné en la creación escénica. Son años que ya se fueron y no volverán. Hay vueltas que uno da en la vida y que cambian las cosas para siempre.

Regresamos al foro. Ya falta menos: el tic-tac del reloj, la cuenta regresiva, se siente como un soplo intermitente que enchina la piel. Los nervios ahora se hacen más patentes. Todo en orden y, sin embargo, hay algo distinto en este caso, algo que abona al sentimiento de vértigo e incertidumbre. *Espejismos/Corte A* no es cualquier puesta en escena. El texto refleja mi trabajo dramático, pero está construido a partir de entrevistas que les hicimos a teatreras y teatros del oriente de la Ciudad de México, en particular a grupos de jóvenes que trabajaron con un maestro en particular. Prefiero no decir su nombre. En todo caso, me referiré a él con las siglas M. J.

Estamos a punto de comenzar un último repaso de las luces cuando suena un celular. Dalia corre a contestar y tras un breve intercambio, cuelga y me dice emocionada: —“Es fulanito de tal, profe. Está afuera de CADAC y llegó temprano. ¿Podemos dejarlo pasar para que vea parte del ensayo?” —“¿Y quién es fulanito de tal?” —le contesto desconcertado. Otra de las chicas, creo que Jen, me explica que fulanito de tal es un hombre muy importante en el ámbito del teatro penitenciario en México. —“Ok, bueno, pues déjenlo pasar.”

Entra fulanito de tal, un hombre visiblemente deteriorado, cansado y con problemas de salud. Es un hombre septuagenario que, al verme, me dice sin mayor preámbulo: —“Buenas tardes, Carlos. ¿Sí sabes quién soy, verdad?” —“Por supuesto, maestro, bienvenido” —le contesto fingiendo demencia lo más posible porque en realidad no tengo ni idea de quién sea este tipo que acaba de llegar. Tampoco entiendo el contexto o las razones de lo que está pasando. Acto seguido, se da el siguiente intercambio:

—Carlos, hoy no desayuné para poder llegar aquí a tiempo. ¿Me prestarías a este chico para que vaya y me compre unas flautas en el mercado de Coyoacán? —el fulanito de tal se refiere a Christian, uno de los actores de *Espejismos/Corte A*.

—Maestro, disculpe, pero no es decisión mía. En todo caso, pregúntele a Christian si quiere ir... y aunque acceda a ir, usted me va a disculpar, pero estamos a punto de hacer una corrida técnica de la obra y necesito que Christian esté aquí. Si quiere, cuando terminemos, vemos si él o alguien más le hace el favor.

—Bueno, bueno —dice visiblemente molesto—, está bien. Puedo esperar un poco.

Hacemos un repaso de la obra, muy rápido, sólo para verificar que todo está claro con el guión de luces, con la entrada de la música y otros detalles técnicos. Doy por terminado el ensayo y ahora sí, por simple deferencia, nos disponemos a atender a fulanito de tal. Pero claro, siendo teatrero, rey sin corona, ávido de que lo escuchen, el tipo se echa una larga perorata, un soliloquio sobre su trayectoria profesional, antes de pedirle nuevamente a los chicos que por favor le traigan unas flautas. Nos habla de sus inicios en el teatro, incluyendo algunos desencuentros con el maestro Héctor Azar, fundador de CADAC; sus estudios en psicología y su incursión en el teatro penitenciario. Menciona que conoció al personaje principal de *Espejismos/Corte A* —hoy occiso, el maestro M. J.— y acepta, en una rara confesión, que ni él ni su esposa se dieron cuenta de la terrible historia detrás de las apariencias. Me felicita por mi sensibilidad y por ayudarles a las chicas y a Christian a contar esta historia en el escenario. Incluso se aventura a hacerme una sugerencia: —“Está muy bien el trabajo, aunque no sea teatro. No sé exactamente qué sea, pero está bien. Lo que hace falta es que la denuncia sea mucho más explícita”. Obviamente, estoy en desacuerdo, pero prefiero que sea el fin de la historia: —“Muchas gracias, maestro, espero que disfrute sus flautas y sobre todo, que le agrade la función. Nos vemos al rato.”

7 PM. Les aviso a mis colegas que la entrada a público será diez minutos pasada la hora. Todos nos colocamos en nuestras posiciones. Yo uso un vestuario de arlequín que las chicas diseñaron para mí. Los demás usan atuendos similares, en blanco y negro, en referencia clara al mundo de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Salvo por el trabajo dramático y la dirección de escena, el resto de los elementos fueron elegidos por ellas. Les di total libertad. Se trata, al fin y al cabo, de su historia, su puesta en escena.

7:05 PM. El corazón retumba, cabalga a toda velocidad. En silencio me repito un pensamiento que siempre cruza mi mente a punto de salir a escena: “hay que salir con todo, hay que comerse el escenario, hay que comerse a los espectadores”.

Comienza a entrar el público. Desde el escenario puedo notar que hay afluencia y eso es bueno. Mientras los asistentes se acomodan en las butacas, se escucha un desfile de canciones aleatorias hasta que finalmente entra la tonada que nos da pie para iniciar: “*Playa Libertad*” de Rupatrupa. La preferencia es de ellas, tres chicas y un chico que nos contarán sus respectivas historias de manera entrecruzada, como parte de un mismo tejido escénico.

Con toda la calma, sin apresurarnos, permitimos que se acumule la expectativa del público presente. Dejamos correr la letra completa de “*Playa Libertad*” y, luego de un silencio breve pero contundente, después de un intercambio de miradas con el público, se escuchan los primeros parlamentos en voz de una de las actrices: “—¿Quién soy?”

Construimos una línea muy delgada entre la realidad y la ficción; una línea que poco a poco terminará por desdibujarse hasta desaparecer. Como una marea que baja suave, casi imperceptible, la puesta en escena transita de un teatro de la representación a un teatro de la presentación (o del presentar).²

El único tema musical que yo elegí y que se asoma recurrentemente a lo largo de la obra es “*Canción de Alicia en el País*” de Charly García. Esta deci-

2 En resumen, Jean-Frédéric Chevallier (2011) explica que hay una forma de teatro contemporáneo que ya no se enfoca necesariamente en representar una ficción de manera creíble y realista, sino en presentarla de manera auténtica; algo que sucede aquí y ahora.

sión fue inicialmente intuitiva, pero ahora, en retrospectiva, mientras escribo estas páginas, me doy cuenta de que hay razones de sobra para que encaje tan bien en la propuesta de *Espejismos/Corte A*: se trata de una fábula que acaricia a los espectadores de manera engañosa, pero luego los golpea en la conciencia de manera contundente.

TERMINA LA FUNCIÓN de manera sumamente emotiva, con varios asistentes al borde de las lágrimas; otros, sobre todo familiares, amigos, amigas cercanas que han venido desde Nezahualcóyotl y Chimalhuacán, simplemente no pueden ocultar cuánto han sido afectados por lo que acaban de ver. La recepción del público ha sido muy buena y creo que podemos estar satisfechos.

Vendrán muchas funciones. Como siempre, la puesta es perfectible, pero lo importante es que hemos estrenado. Se augura el inicio de un proyecto que tendrá una larga vida.

LEER ENTRE LÍNEAS: EL TEATRO COMO MANIFESTACIÓN DEL HECHO SOCIAL

El lector, la lectora, seguramente se pregunta cuál es el sentido del relato que he compartido en los párrafos anteriores. Sobre todo si los interesados han tenido alguna experiencia en el ámbito de la creación escénica, el relato podría parecer a primera vista poco novedoso, incluso un lugar común. Sin embargo, estoy convencido de que, si algo comparten un buen texto dramático y un buen texto narrativo es que gran parte de su potencia radica en lo que no se dice explícitamente; aquello que yace en la elipsis, en el intersticio entre dos frases, entre dos situaciones. La seducción, en todo caso, está en esos silencios que se abren paso entre un bosque de palabras.

El relato, si se revisa con atención, devela datos sociológicos interesantes. Por ejemplo, nos habla de un campo de actividad que es relativamente autónomo, es decir, que tiene sus propias reglas en comparación con otros

campos de la vida social (Bourdieu, 1992; 1996). Nos habla de jerarquías, de estatus y de valores compartidos entre los teatreros en el ámbito de la creación independiente. En sus párrafos se asoman temáticas que trascienden al plano meramente individual: se habla de desigualdades sociales, de las dificultades de hacer arte en un país con pocos apoyos gubernamentales y, aunque sea de manera muy sutil, se adivinan algunas formas de violencia que aquejan a la sociedad mexicana.

También se habla de elecciones estéticas que no surgen por mera casualidad, sino que están estrechamente vinculadas a lo político y a lo social. Por ejemplo, citar la obra clásica de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll sugiere la búsqueda de identidades cambiantes; un recorrido a lo largo de las líneas que dividen a la realidad de la ficción. Es hablar de apariencias, efectivamente, de *espejismos*. La canción de Charly García tampoco es casualidad, pues el tema refiere a esos casos en los que una legitimidad torcida permite la dominación de unos sobre otros; la represión por parte de instituciones, formales o informales, que justifican sus actos de manera paternal y condescendiente: “es lo mejor para ti”.³ Nos habla de situaciones en las que el dominado, la víctima, es silenciada y acude, como último recurso, a un código que se manifiesta entre líneas.

Pero más allá de los datos sociológicos que se encuentran encriptados en el relato inicial, seguramente hay otras preguntas que han surgido: ¿Quiénes son estas chicas? ¿Cuál es la historia tan sensible que se aborda en la obra de *Espejismos/Corte A?* ¿Quién es ese misterioso teatrero que llegó unas horas antes de la función a contar su vida y a pedir que le compraran unas flautas para comer, y qué tiene que ver su historia con los antecedentes de la puesta en escena? ¿Quién es ese otro misterioso personaje —el occiso, M. J.— del que se habla con tanta precaución? ¿Por qué es tan importante el compromiso del maestro Trujillo con el resto del elenco? ¿Qué tipo de representación pueden hacer las actrices cuando tienen el cometido de interpretarse a sí mismas?

3 Me viene a la mente el concepto de Guillermo O'Donnell (1986) del estado-burocrático autoritario, el cual justifica sus acciones violentas y represivas como una forma de proteger al pueblo de sí mismo.

Si el texto de inicio —testimonial, autobiográfico— ha ofrecido un lugar para hacer preguntas, más que certezas o hipótesis a verificarse en el centenar de páginas que seguirán a continuación; si el relato sobre ese 21 de marzo de 2023 ha incitado la imaginación de los lectores para atar cabos y especular sobre posibles conexiones, me parece, entonces, que he comenzado con el pie derecho. Pues de manera indirecta he tocado diversas preocupaciones que atañen al tema central de este trabajo: las potencialidades del teatro verbatim como forma de divulgación de la historia oral (o viceversa, la riqueza de la historia oral como fuente de materiales para la creación escénica). El relato inicial sugiere algunas claves para lograr este cometido.

Pero, ¿qué es en pocas palabras el teatro verbatim? A diferencia de otras manifestaciones como el teatro de objetos o el teatro documental, esta forma de trabajo toma como material extractos de entrevistas a profundidad, normalmente historias temáticas de vida, prácticamente sin modificarlos, y los ordena para dotarlos de alguna estructura dramática que facilite la puesta en escena. Un ejemplo paradigmático es *The Laramie Project*, obra que retoma los testimonios de diversos habitantes de Laramie, Wyoming, para entender el contexto en el que se llevó a cabo el asesinato de un joven por razones de homofobia (Summerskill, 2021; también citada en Domínguez, *en prensa*).

Por supuesto, hay veces que los testimonios no se reproducen textualmente. En este volumen hablaremos de algunos ejemplos. Sin embargo, aun cuando este sea el caso, la historia oral puede ofrecer una fuente muy rica de información para la creación escénica. En la práctica, ya sea que partamos de alguna inquietud o pregunta académica para llegar a lo escénico o viceversa, se trata de un proceso bidireccional de investigación-creación que incorpora perspectivas desde ambos hemisferios.

Debo decir, antes de seguir adelante, que este escrito originalmente se vincula con un proyecto financiado por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología de México (CONHACYT), Memoria Reciente del Teatro Comunitario en México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios —El Caso de la Región Centro (PTC-RC). También es menester compartir que uno de los principales resultados esperados era una guía

metodológica que sirviera para hacer teatro verbatim; es decir, la reproducción textual de testimonios orales con fines escénicos.

Sin embargo, como sucede a menudo con este tipo de proyectos de amplio alcance, los objetivos, resultados y productos concretos se ajustan paulatinamente según los desafíos y obstáculos que aparecen en el camino. Esto es normal porque incluso las inquietudes iniciales del investigador se pueden modificar, él mismo se puede ver transformado como parte del recorrido, y esto tiene un efecto sobre el punto de llegada. Es como cualquier viaje que está marcado por nuevos descubrimientos, imprevistos (algunos agradables y otros no tanto); en fin, un viaje atravesado por la serendipia.

Se trata de un efecto normal, sobre todo cuando hablamos de procesos complejos de investigación-creación. Como lo han señalado otros autores, los entendimientos, las experiencias y los supuestos cambian inevitablemente, de tal manera que los procesos auto reflexivos se vuelven vitales (Preissle y DeMarrais, 2019, p. 87). En este tenor, hablar de un manual o una guía metodológica quizá sería interesante, pero hay al menos tres razones por las cuales he decidido cambiar el tono y los alcances del manuscrito prometido.

Primero, a pesar de intentos previos por parte de otros autores, es sumamente difícil delinear un método confiable, una ruta crítica infalible, para traducir los testimonios de historia oral en piezas teatrales.⁴ No hay una fórmula, un conjuro, para transitar mágicamente de un lenguaje a otro. Se trata de dos territorios, cada uno, con una gran riqueza, casi abrumadora.

Aunque el relato presentado en los primeros párrafos de este escrito no es la transcripción de un testimonio oral sino un escrito desde la perspectiva autobiográfica, su forma y su contenido definitivamente nos dan una idea sobre la cantidad de datos que se pueden encontrar en materiales signados por el giro subjetivo, como es justamente el caso de las entrevistas orales.

Con el término “giro subjetivo” me refiero a materiales cuyo centro no son las condiciones objetivas a las que se enfrenta un sujeto en particular, sino más bien, las reflexiones del sujeto sobre sí mismo, sobre su propia his-

⁴ Un ejemplo es el trabajo de Summerskill (2021) citado más arriba.

toria y sobre los cruces de su historia con el contexto en un sentido más amplio. Graciela de Garay (2021, p. 192) nos recuerda que el giro subjetivo en la historia y las ciencias sociales se registra desde la década de los 1970 y lo explica de la siguiente manera:

La centralidad del sujeto en todas las esferas del pensamiento, la cultura, la comunicación y el arte consolidó la presencia del actor social que se sintió con autoridad suficiente para erigirse como agente forjador de su propia historia y, como tal, con derecho a tomar la palabra para decir “yo lo viví”, “yo estuve ahí; lo privado se confundió con lo público”. Fue entonces cuando se registró un vuelco a lo biográfico, y la memoria, sobre la experiencia vivida, modificó los términos y las reglas de la historia entendida como disciplina, biografía, historia oral o historia de vida.

El giro subjetivo nos lleva a lugares de gran riqueza, poblados de mitologías personales, estilos de cada informante para narrar su historia; contradicciones, ambigüedades, puntos de vista y un montón de cosas que deben tomar en cuenta tanto los investigadores como los creadores escénicos y aquellos que se sitúan en el medio. No importa si sus fines son heurísticos-interpretativos o artísticos-escénicos.

Más aún, la práctica de la historia oral es multidisciplinaria e interdisciplinaria por necesidad. El o la valiente que ose trabajar con estos materiales no necesita ser psicólogo, sociólogo o historiador de profesión. Sin embargo, el resultado será mucho más provechoso si cuenta con algunas nociones básicas (y no tanto) de estas tres disciplinas. Al enfocarse en la experiencia subjetiva de los entrevistados, el entrevistador debe ampliar el abanico de sus herramientas investigativas en direcciones insospechadas.

Por ejemplo, cómo iniciar una entrevista, cuál debe ser la primerísima pregunta cuando conversamos por primera vez con nuestro interlocutor, grabadora en mano, es un arte en sí mismo. Una posibilidad puede ser a partir de un objeto que hay en la habitación, de un objeto que se relaciona con la actividad social que queremos estudiar o bien, a partir de preguntas sobre un sueño que el informante nos contó en una entrevista anterior o bien,

off the record. En estos casos, será mucho más provechoso que la subjetividad, pasada por los filtros de lo sociológico y de lo histórico-contextual, sea complementada también con algunas perspectivas desde la psicología.

El otro territorio, marcado por la riqueza de propuestas y perspectivas, es el de la creación-escénica. Una investigación previa sobre el teatro independiente en México nos habla de un universo amplio y complejo de expresiones teatrales:

[...] el teatro documento, el teatro objeto, el cabaret, el clown, el teatro performático, las instalaciones interactivas, el teatro brechtiano que sucede en domicilios particulares, el teatro del oprimido, son tan sólo algunos ejemplos que dan cuenta del crecimiento y la diversidad del teatro independiente en el siglo XXI, en comparación con algunas décadas atrás [...] (Domínguez, 2021, p. 43).

Entonces, de todas estas posibilidades, ¿cuál es la más adecuada para montar un trabajo que retome los testimonios orales? ¿Qué dispositivos (o contradispositivos), qué estructuras dramáticas, qué poéticas resultan más pertinentes? ¿Podríamos realmente resumir en un manual el diálogo entre la historia oral, incluyendo instrucciones de cómo hacerlo y para qué tipo de montaje?

Ante esta plétora de posibilidades, resultaría pretencioso hablar de una sola ruta o lista de pasos para llevar a cabo esta tarea. En todo caso, más que ofrecer respuestas a cada inquietud, como si se tratase de una panacea, es más útil plantear algunas preguntas que constituyan una guía, una especie de brújula, y que, sin embargo, ofrezcan suficientes grados de libertad para que la creación tome su propio curso. Esto no significa que no haya temas en común, linderos en los que ambos campos se tocan. Por ejemplo, ambas actividades coinciden en los debates en torno a la representación, entendida, a grandes rasgos, como el acto de hacer presente aquello que está ausente.

Puesto en pocas palabras, el concepto de “representar” parece sencillo, pero es mucho más complejo de lo que parece. Como lo han planteado diversos autores y autoras en el pasado, “representar” tiene fuertes implicaciones éticas y políticas, pues representar es una forma de darle voz a la otredad,

al o la que no está aquí con nosotros. Parafraseando a Jacques Rancière (2010, p. 78) cuando nos explica por qué el arte es político, hacer arte —representar por medio del arte— es una forma de dirigir la mirada y eso es suficiente para que el arte se considere político. Pero el tema trasciende al campo artístico. No importa si es por medio de una entrevista transcrita y/o por medio de un trabajo escénico, hablamos de formas de representar.⁵

Segundo, como explicaré más adelante con mayor detalle, una de las principales premisas de este trabajo es que los testimonios orales —las transcripciones, para ser más preciso— constituyen dispositivos (o artefactos) culturales.⁶ Es decir, más allá de las anécdotas y las historias individualísimas, las voces recopiladas nos hablan de realidades sociales y culturales más amplias, más complejas. Contienen información sobre el entorno social y dialogan con coordenadas sociohistóricas concretas. Por ello considero que, más allá del acontecimiento escénico, las piezas de teatro verbatim aspiran, idealmente, a reflejar poli-est-éticas muy específicas, vinculadas a los contextos antes citados. Más adelante ahondaremos sobre este punto, pero ahora vale la pena señalar que las poli-est-éticas son triadas, puntos de encuentro, entre tres aspectos que se influyen entre sí: los contenidos y temáticas políticas, las elecciones estéticas y las prácticas éticas (Domínguez, 2021; 2024a).

Tercero, estoy convencido de que la creación escénica está condicionada por un conjunto de procesos sociales, de tal forma que el aprendizaje interdisciplinario se quedaría corto si el escrito se limitara simplemente a ofrecer una lista de pasos a seguir. Me parece que la historia detrás de *Espejismos/Corte A*, en tanto material narrativo, contiene un rango más amplio de lecciones y aportes, además de la traducción de un lenguaje a otro.

5 Además de Jacques Rancière, podríamos mencionar a autores como Susan Sontag, pero un recorrido exhaustivo de los debates en torno a la representación trasciende los objetivos de este trabajo. En todo caso, un buen resumen se puede encontrar en el trabajo de José Antonio Sánchez (2016).

6 Algunos autores que han trabajado los debates sobre historia y memoria usan el término “artefacto” (para un resumen, ver, Erl, 2011). Sin embargo, a lo largo de este texto preferiré usar el término “dispositivo”, el cual remite a debates más filosóficos, como el propuesto por Giorgio Agamben a partir del trabajo de Foucault (2015). La diferencia, desde mi punto de vista es que el concepto de “dispositivo” enfatiza más el carácter estratégico de las entrevistas transcritas en comparación con el de “artefacto”.

Por estas tres razones, más que un manual, el presente escrito da cuenta de un proceso reflexivo en torno al diálogo entre la historia oral y la creación escénica en un sentido más amplio. La puesta en escena de *Espejismos/Corte A* constituye un punto de partida, un pretexto por así decirlo. Sin embargo, como veremos más adelante, se trata de un caso muy potente, con posibilidades de aprendizaje en tres pistas: la práctica de la historia oral en sí misma, la creación escénica en el ámbito del teatro comunitario y el posible puenteo de ambos campos a partir del teatro verbatim.

Pretendo que el escrito ofrezca una descripción densa (Bourdieu y Wacquant, 2012, p. 99), manifiesta en un “montaje discursivo” de tres capas que se entrecruzan: la narrativa personal, las voces y trayectorias de vida de algunos entrevistados en el marco del PTC-RC, y la reflexión teórico-metodológica sobre el teatro verbatim y la historia oral como fuente para la creación escénica en general.

El giro subjetivo que mencionamos anteriormente da pie para vincular ambos campos de trabajo, pues las voces recopiladas y contenidas en un dispositivo cultural específico —la transcripción— contienen la potencia que buscamos en el trabajo escénico. De hecho, hay aspectos subjetivos, contradicciones y paradojas inherentes al discurso de los testimoniantes, cuya potencia escapa a los marcos explicativos de la historia y las ciencias sociales, pero constituyen materia fértil para la presentación más allá de la explicación. Como me dijo alguna vez Fernanda del Monte en un taller que tomé con ella sobre dramaturgias maquinales, el teatro —y el trabajo escénico en general— aspira a mostrar mientras que la labor académica se enfoca en tratar de demostrar. Son dos objetivos que pueden estar conectados y que pueden ser complementarios (como claramente ha sucedido con el PTC-RC), pero no son lo mismo.

¿Cómo construir puentes entre ambos campos? ¿Cómo vincular el “mostrar” y el “demostrar”? Me parece que una clave yace, precisamente, en tomar en cuenta la experiencia subjetiva del investigador-creador (o del creador-investigador según se considere). Después de todo, descubrir formas de vincular la historia oral con el arte teatral no puede ser un proceso lineal. Es un camino con muchos vericuetos y en cada esquina, en cada vuelta de tuerca, encontraremos conocimiento que no habíamos previsto, que

ni siquiera nos hubiésemos imaginado. Mientras intentamos demostrar, vamos también mostrando y viceversa.

Más aún, esto se prolonga hasta la etapa de escritura, hasta este preciso momento, cuando escribo estas líneas. Mientras intento hacerlas inteligibles para el lector, las hago también inteligibles para mí y hago nuevos hallazgos. En contraste con lo que piensan muchos científicos sociales, la escritura y la narración son formas de generar conocimiento (y no sólo instrumentos para transmitirlo, divulgarlo y darlo a conocer). Como lo sugieren Richardson y Adams St. Pierre (2019, pp. 46-47, también citados en Domínguez, 2024a), a menudo concebimos el proceso de escritura como un paso posterior a la investigación. Es decir, como una forma de estructurar y dar a conocer los datos y los hallazgos que se han hecho en campo, pero esto es erróneo.

Cuando hablamos de indagaciones cualitativas en las disciplinas sociales, la escritura en sí misma permite crear conocimiento. En estos casos, quien escribe también es un instrumento de investigación. Más aún, el autor de un texto se convierte en el instrumento principal para que esto suceda. De ahí la importancia de hablar en primera persona, de incursionar en la autoetnografía, porque permite al lector identificar un locus de enunciación, el lugar desde el cual se hacen ciertas aseveraciones. Develar esto es también parte del giro subjetivo.

Si en algunos puntos de este escrito se abandona la primera persona, no es un abandono arbitrario de esa voz narrativa que hemos descrito o falta de consistencia. En todo caso, las intervenciones en plural obedecen a muchísimos aspectos del PTC-RC que se hicieron y se reflexionaron en equipo.

CAPÍTULO 1

LA HISTORIA ORAL Y SUS POSIBILIDADES DE MONTAJE

¿DE QUÉ VA LA HISTORIA ORAL?

Entiendo la historia oral como un enfoque metodológico que se centra en el registro, transcripción y análisis de testimonios orales con fines exegéticos e interpretativos. Además de los historiadores de profesión, hay una diversidad de perfiles que han contribuido a popularizar esta herramienta, desde investigadores en otros campos de las ciencias sociales (antropólogos, politólogos y sociólogos, por ejemplo) hasta periodistas de investigación, historiadores “aficionados” y, por supuesto, artistas de la escena.

Al recopilar las voces de personas a las que tenemos acceso y transcribir dichas entrevistas, lo que hacemos, literalmente, es “construir la fuente”; es decir, generamos un documento que refleja las experiencias y el punto de vista de aquellos que hemos entrevistado. Estas voces quedan plasmadas en un medio escrito que permite estabilizar el discurso y lo hace accesible para que otras personas se acerquen a estudiarlo. El lector o lectora seguramente conoce el caso de algún familiar, amiga o amigo que se ha dado a la tarea de entrevistar a sus padres o abuelos con la finalidad de rescatar la historia y la genealogía familiares. Más allá de los niveles de sofisticación y rigurosidad que estas prácticas caseras puedan tener, estos ejemplos también se sitúan en el ámbito de la historia oral, pues permiten que alguien más acceda a esas voces en el futuro con la finalidad de entender mejor el pasado y el presente.

De hecho, se trata de una práctica que ha crecido exponencialmente en el último siglo, particularmente desde la década de 1970, en gran medida, por la popularización de dispositivos portátiles que permitieron recopilar de manera fácil y accesible los testimonios de un grupo o sujeto de interés (De Garay, 2021, p. 183).⁷ En nuestros días, la ubicuidad de teléfonos inteligentes

7 Graciela De Garay, a su vez, cita a Gianni Bosio, por medio del trabajo de Alessandro Portelli: “[...] los medios de comunicación [...] representan el micrófono de las clases dominantes mientras la grabadora sirve a los sectores marginados como instrumento para hablar, oírse, tomar conciencia de sí y de esta manera probar nuevas alternativas para rebelarse contra la cultura hegemónica [...] Para Bosio, la grabadora fungiría como instrumento de autoconciencia. Algo parecido a lo que ocurrió cuando la escritura permitió que la lengua se utilizara como herramienta de la cultura y autoconciencia [...]”.

que cuentan con funciones para grabar audio y el acceso a programas computacionales que permiten transcribir y analizar las entrevistas a bajo costo, constituyen factores adicionales que han impulsado esta práctica con distintos grados de profesionalismo.

Los usos de la historia oral son muchos y muy variados. En mi caso, por ejemplo, me acerqué a esta práctica hace más de una década, cuando todavía no había incursionado en la creación escénica. Todo comenzó porque fui responsable de un proyecto de investigación que buscaba documentar la experiencia de comunidades que habían sido desplazadas o reubicadas con motivo de la construcción de proyectos de desarrollo planeado (presas, carreteras, aeropuertos, etcétera).⁸ En ese momento, las herramientas de la historia oral me parecían adecuadas porque me permitirían entender de qué manera los sujetos afectados vivían y experimentaban este tipo de situaciones traumáticas. Teníamos la expectativa de que la metodología abriría puertas para identificar qué otros impactos culturales, comunitarios, emocionales y en la salud, en general, se habían registrado, más allá de los aspectos meramente cuantitativos que normalmente son tomados en cuenta por las instituciones y las agencias de cooperación internacional detrás de estos procesos.

A la postre, las voces eran muy potentes y me ofrecieron mucho más de lo que cualquier análisis “neutral y objetivo” podría haberme aportado. Las personas de mayor edad compartían sueños que habían tenido y que denotaban la nostalgia por el pueblo viejo, el lugar donde residían antes de ser reubicados. Las mujeres recordaban la época cuando vivían cerca del río y el valor que éste tenía para la socialización y la construcción de comunidad. Algunos jóvenes, en contraste, les parecía bien que se hubiese dado la reubicación, estaban de acuerdo; tenían la mirada puesta en el futuro, con expectativas materiales que de todas formas sólo se cumplirían migrando a una ciudad más grande, incluso fuera del país.

⁸ El título de dicho proyecto, también financiado por el entonces CONACYT, era *Historias de vida en torno a los procesos de desplazamiento forzado por proyectos de desarrollo en México*.

En este caso, los objetivos del proyecto eran otros, bastante alejados de la creación escénica. El planteamiento era más bien escribir *las historias* en plural y contrastarlas con la historia oficial de estos proyectos de infraestructura; historia que, como es usual, tiende a desbordar grandilocuencia, exagera los beneficios de estas iniciativas y minimiza los impactos negativos.

Ahora pienso que el conjunto de estos testimonios ofrece un material sumamente rico para construir algo en el género del teatro documental. Ahí están los personajes, con su diversidad de perfiles y posibilidades corales (jóvenes, mujeres, hombres, niños y niñas; adultos mayores); ahí está la anécdota (la reubicación por un proyecto de desarrollo impuesto desde afuera); ahí está la tensión dramática: “nuestro pueblo va a desaparecer, ¿qué hacemos?”. Lo que haría falta es identificar los elementos de la estructura dramática (el planteamiento, el desarrollo, el desenlace) y las formas dialógicas que permitan la progresión de acciones, más allá de proveer un montón de información innecesaria, aburrida para los espectadores.

Como me compartía Horacio Trujillo en algún momento, al rememorar la lección de algún maestro en la escuela de teatro, el espectador debería preguntarse ¿qué va a pasar? De ahí la importancia de la tensión dramática. En contraste, si el espectador se pregunta ¿qué está pasando?, estamos en problemas, no entiende y corre el riesgo de aburrirse. Y este riesgo siempre está latente, en cualquier puesta en escena, pero sobre todo cuando hacemos la traducción de la historia oral al texto dramático y luego al montaje escénico. Pero no quiero adelantarme; son temas que veremos en el capítulo 3 y 4 de este trabajo. Lo importante ahora es recalcar la gran riqueza que ofrecen estos materiales.

Regreso a los posibles usos de la historia oral. Esta práctica también puede enfocarse en algún personaje importante, alguien que tiene una mirada privilegiada sobre un campo de actividad en particular o sobre ciertos eventos históricos. En este caso, más que una colección de entrevistas a una variedad de sujetos con perfiles distintos, lo que necesitamos es una serie de entrevistas diacrónicas, que cubran la trayectoria de vida de un individuo a lo largo del tiempo. Puede haber otras entrevistas complementarias con la finalidad de verificar algunos datos, pero en general, el centro es la persona misma y su relación con una escala sociohistórica más am-

plia. Es decir, el esfuerzo consiste en seguir una trayectoria singular, pero siempre subyace la intención de superarla al acentuar el contexto, el medio y la atmósfera en la que evoluciona el sujeto cuya vida queremos documentar (Dosse, 2011, p. 212).

Es importante mencionar que esta modalidad de las historias orales puede ser cercana al género de la biografía, pero en realidad es distinto. Los testimonios orales, una vez transcritos, pueden servir como fuente para escribir un libro biográfico, pero este último requiere mucho más trabajo para conseguir cierta unidad narrativa. Como he explicado en trabajos previos:

[...] las implicaciones epistemológicas que conlleva la renuncia a dicha unidad narrativa, no son menores. Después de todo, para que una biografía consiga una coherencia que cumpla con el objetivo de reflejar el ser y la experiencia de un individuo en particular de forma totalizadora, se requiere de un balance entre ficción y factualidad. De otra manera, el quién, el qué, el cómo y el por qué, lucirían desarticulados en el resultado final. Los documentos escritos u orales, así como los biográfemas que se pueden encontrar en estos últimos, son hilos y botones sueltos cuyas conexiones no siempre son explícitas. Por ello, el trabajo de juntarlos y —estirando un poco la metáfora— tejer una prenda con alguna forma definida, requiere que el biógrafo imagine, especule, deduzca, las conexiones respectivas, lo cual es equivalente a ficcionar a partir de los datos recopilados y que supuestamente se han verificado como verdaderos [...].

En cambio, cuando hablamos de testimonios orales y su transcripción no existe la obligación de hacer ese tejido —o, más bien, el tejido es distinto— porque el malabar entre la factualidad y la ficción está inicialmente en manos del propio entrevistado. Expresiones como “no recuerdo bien cómo sucedió, pero fue algo así más o menos”, “tal persona no me dijo exactamente eso, pero implicaba tal cosa” o “yo creo que esas fueron las razones por las que pasó tal cosa”, son expresiones que denotan la necesidad que sienten los propios informantes de encontrar conexiones

que garanticen la continuidad de su discurso testimonial. Son, en otras palabras, formas de enlazar datos que se consideran verdaderos y que aparecen aislados en la memoria, aunque se perciba que hay alguna conexión o dato faltante (Domínguez, 2022b, pp. 26-27).

La historia oral también puede vincularse con la crónica o el periodismo de investigación. Es decir, hay un suceso extraordinario, tal como un evento meteorológico extremo, el inicio de una guerra o el asesinato de una figura pública. Ante esta situación, el periodista se lanza “tras la nota”. Para ello entrevista a personas que le ofrecen distintos ángulos y puntos de vista sobre lo sucedido. Con todo ello se ve obligado a armar un rompecabezas. Según el formato y profundidad de las entrevistas, los materiales pueden considerarse una fuente de historia oral.

De hecho, como menciona Jacques Lacouture (1995, pp. 331-354), hay veces que el periodismo tiende a converger con la historia, sobre todo la historia inmediata; la historia de esos eventos que recién acaban de suceder. La diferencia es que la historia se hace con más tiempo, con mayores posibilidades de verificar una colección más amplia de datos, mientras que el periodismo se enfrenta siempre a la parquedad de fuentes. El periodista generalmente aborda temas cuyo desenlace no conocemos, mientras que el historiador prefiere abordar aquello que parece cerrado, concluido de alguna manera. En realidad, la línea entre qué es periodismo y qué es documentación histórica puede ser muy delgada.⁹

Historia o no, periodismo o no, la oralidad genera materiales que pueden ser extraordinariamente ricos. Entonces, si algo sucede con este tipo de ejercicios es que las divisiones disciplinares, incluyendo qué herramientas metodológicas y analíticas se usan en un caso u otro, tienden a diluirse fácilmente. En todo caso, más que la forma de abordar una investigación, las mayores diferencias están en los fines: para qué se hace una investigación y qué objetivos busca.

⁹ Por ejemplo, este mismo autor señala que enfocarse en acontecimientos cuyo desenlace ya se conoce también representa un riesgo porque puede hacer que el historiador sobreestime su importancia.

LOS DEBATES EN TORNO A LA HISTORIA DEL TIEMPO PRESENTE¹⁰

Es difícil hablar de historia oral sin referirnos a la historia del tiempo presente. El término surgió después de la Segunda Guerra Mundial y ganó importancia en las siguientes décadas, hasta suscitar debates interesantísimos. Se trata de una propuesta teórico-metodológica cuyas premisas contrastan con algunos supuestos característicos de la disciplina de la Historia: entre ellos, la especialización según periodos de tiempo relativamente fijos; la necesidad de cierta distancia temporal respecto a los hechos que se estudian y el tipo de fuentes que son válidas como parte de los estudios históricos.

Algunos autores argumentan que la división y consecuente especialización de la disciplina histórica en función de periodizaciones aceptadas, tales como historia antigua, historia moderna o historia contemporánea, se deriva del supuesto de que la historicidad de los hechos sociales ha sido percibida de distinta manera en un momento y otro de la humanidad.¹¹ Es decir, los cambios en la forma como se percibe el mundo en su dimensión espaciotemporal constituyen un rasgo que ha cambiado con el tiempo.

Por ejemplo, suponemos que algo pasó durante el Renacimiento y la Ilustración en Europa (s. xv-xvi y s. xvii-xviii, respectivamente) que propició nuevas formas de pensar y de percibir el mundo en comparación con los siglos precedentes (el Medievo o la Antigüedad). Las manifestaciones artísticas (Cervantes, Shakespeare), filosóficas (Descartes), políticas (Federico II de Prusia) y científicas (Newton) registradas durante este periodo fueron codeterminadas por nuevas configuraciones sociopolíticas y económicas, incluyendo la apertura de nuevas rutas comerciales, el ascenso de una nueva clase de mercaderes, la transformación del feudalismo en sistemas proto-capitalistas y otros procesos que modificaron la forma como los sujetos experimentaban el mundo. Las distancias se “achicaron” y el mundo de alguna manera comenzó a percibirse como algo relativamente “más pequeño”.

10 Algunos fragmentos de esta sección fueron publicados con anterioridad por Domínguez (2024). Siempre que ha sido posible identificarlos de manera textual, se ha incluido referencia.

11 Ver Aróstegui (2004) y Fazio (2010).

De manera similar, tanto la revolución política registrada en Francia (1789) como la transformación tecnológica y económica que comenzó en Inglaterra —la llamada “Revolución Industrial” a finales del s. XVIII y principios del XIX— supusieron un conjunto de transformaciones sociales que cambiaron la forma como se percibía el tiempo en el mundo y viceversa, el mundo en el tiempo. En ese contexto crecieron los estudios que se interesaban por el tiempo presente, el cual había sido impactado por los hechos antes mencionados. Surge un sujeto que percibe su lugar en la historia de manera diferente, con una cosmovisión y la idea de un tiempo nuevo (*Zeitgeschichte*) que contrasta con el pasado lejano (Fazio, 2010, p. 131).

Por ejemplo, la máquina de vapor generó la sensación de que el mundo se estaba acelerando, de que esa aceleración formaría parte del día a día y que ello significaba cambios en la manera como se experimentaba el mundo, inaugurando así una nueva época histórica.¹² Este cambio en la forma como los sujetos experimentaban el mundo en sus dimensiones espacio-temporales es de alguna manera lo que propició la necesidad de hablar de un nuevo periodo de la historia (la llamada “historia contemporánea”); de una nueva subdisciplina o área de especialización (Aróstegui, 2004; Fazio, 2010).

Por decirlo de alguna manera, nació el sujeto contemporáneo (en contraste con el sujeto moderno). Y aunque los historiadores decimonónicos se interesaron por estudiar este nuevo presente, la idea de la “historia contemporánea” se sedimenta poco a poco y se convierte en un periodo fijo que comienza con la Revolución Francesa y que, depende del enfoque, puede abarcar hasta la Segunda Guerra Mundial o, incluso, hasta nuestros días.

También vale la pena señalar que una buena parte de la disciplina histórica se enfocó, hasta ese momento, en los “grandes eventos” (como la derrota de Francia en las guerras prusianas o la expansión del Imperio Británico durante el tiempo de la Reina Victoria) o en la biografía de los

12 Esto no significa, en palabras de Koselleck (2018, p. 92) que la sensación de un tiempo que se comprime, sobre todo durante épocas de crisis en las que se registran una gran cantidad de hechos históricos, fuese algo completamente nuevo (Koselleck menciona que incluso podríamos remontarnos a los escritos del propio Tucídides). Sin embargo, la aceleración que resultó de los citados cambios tecnológicos sí representó un giro cualitativo en la experiencia de la historia.

“grandes hombres”. Esto significa que las divisiones en periodos largos de estudio (historia antigua, historia medieval, historia moderna, historia contemporánea), van de la mano con grandes narrativas, a veces de índole teológico (es decir, impregnadas de supuestos sobre la dirección en la cual debe moverse la humanidad en su conjunto o una sociedad en particular).

Sin embargo, los hechos registrados durante las dos guerras mundiales, y sobre todo los descubrimientos atroces a raíz de la Segunda Guerra Mundial, constituyeron un partaguas en la práctica historiográfica. Es a partir de entonces que encontramos, con mayor claridad, la semilla de la llamada historia del tiempo presente. Como sugiere Hugo Aróstegui (2004), esta noción encontró sus orígenes en la inquietud de algunos historiadores que argumentaron la incapacidad de la historia contemporánea para dar cuenta de los hechos registrados durante ese periodo. Es decir, algo sucedió entre 1914 y 1945 que cambió una vez más nuestra percepción de la historia y nuestra experiencia del mundo en general.

Había una sensación de que lo ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial requería un tipo de análisis distinto. Frente a la crudeza del Holocausto, frente a los impactos devastadores de las bombas en Hiroshima y Nagasaki, y frente a otros episodios, como los campos de concentración o la instauración de un gobierno colaboracionista durante la invasión nazi en Francia, era vital rescatar las experiencias de los individuos que habían vivido estos episodios en carne propia y contrastarlas con las metanarrativas que habían sido construidas y promovidas en interés de las élites políticas (y que, por supuesto, permeaban una buena parte de los intereses historiográficos hasta ese momento).

En pocas palabras, se registró un rompimiento epistemológico. Comenzó a reconocerse que no hay una sola narrativa de los hechos históricos, sino que puede haber muchas, múltiples y variadas, dependiendo de la experiencia de los sujetos históricos. Por ejemplo, la historia de las guerras mundiales puede limitarse a describir las grandes batallas entre las potencias al estilo del trabajo que hace Barbara Tuchman en el caso de la Primera Guerra Mundial. Pero la historia, más allá de esos macro eventos, también incluye la experiencia de los sobrevivientes a los campos de concentración nazi o de los ciudadanos soviéticos que experimentaron el régimen de Sta-

lin, cuestión que ha sido documentada por autores como Svetlana Alexiévich, a la cual volveré más adelante.

En este sentido, las divisiones que describen periodos históricos más o menos fijos responden a narrativas muy generales que simplifican demasiado, tanto los procesos sociales como las distintas perspectivas desde las cuales estos pueden ser interpretados. En todo caso, la propuesta de la historia del tiempo presente es que los intereses de investigación son mucho más flexibles, pues dependen en gran medida de las preguntas concretas que nos surgen desde el presente, en distintas escalas y con un enfoque multi e interdisciplinario. En pocas palabras, la historia del tiempo presente, más que sumar a las periodizaciones existentes, constituye un enfoque, una forma de estudiar los sucesos históricos, desde una mirada que se mueve permanentemente.

Esto me lleva a hablar de las fuentes que son válidas para la historia del tiempo presente. Si el archivo ha sido tradicionalmente el principal insumo para el análisis historiográfico, la perspectiva del tiempo presente rompe y pone sobre la mesa la importancia de las fuentes vivas. Se trata de aprovechar la condición de coetaneidad: sujetos que quizá pertenecen a otra generación, pero con los cuales coincidimos en un mismo cronotopo.

Esto implica retos, desafíos, pero al mismo tiempo, muchas oportunidades. Por ejemplo, una de las críticas que se hacen a este tipo de fuentes radica en su carencia de objetividad. Es decir, ¿podemos confiar en la narrativa que nos ofrecen los entrevistados?, ¿aplica el criterio de verdad y de qué manera?

Como he mencionado en otros trabajos, la entrevista es un ritual de enunciación que efectivamente abre la puerta para que el entrevistado construya su propia narrativa y se dé a la tarea de ficcionar a partir de sus recuerdos y memorias (Domínguez, 2024b). Es una ventana para compartirnos su interpretación de los hechos, siempre condicionada por lo que está dispuesto a compartir, pero sobre todo, por lo que prefiere ocultarle al entrevistador. Esto es inevitable, hasta el punto en que la realidad y la ficción siempre terminan entrecruzados.

Sin embargo, este cargo no es imputable exclusivamente a la historia oral (como principal herramienta de la historia del tiempo presente) sino a la historiografía en su conjunto. Incluso si la fuente es un archivo físico, material

y palpable, la historia no es la traducción automática de los datos y de los hechos objetivos con fines comunicativos sino la interpretación por parte del investigador y/o autor en cuestión. En mayor o menor grado, este último siempre se ve en la necesidad de ficcionar para lograr que la narrativa sea más o menos coherente y comunicable. De hecho, en un sentido muy esencial, la palabra “ficción” proviene del latín *fingerere*, el cual significa “dar forma” o “moldear”. En pocas palabras, no hay narrativa, incluso aquella que aspira a dar cuenta de hechos “verdaderos”, que no contenga un poco de ficción.

Por lo tanto, la crítica al testimonio oral es válida, pero en realidad no es exclusiva de este tipo de fuentes. Los archivos incluyen materiales escritos (registros, libros de contabilidad, etcétera) que pueden ser manipulados o estar filtrados por la experiencia subjetiva de sus autores (las cartas privadas, por ejemplo). Y, sin embargo, a pesar de compartir este reto, el testimonio oral, a diferencia de otras fuentes escritas, nos ofrece una enorme ventaja, la cual resuena con la aspiración que hemos planteado desde la historia del tiempo presente: la posibilidad de entrevistar y hablar de primera mano con aquellos que experimentaron la historia en carne propia. Esto es clave para entender su importancia.

Como sugiero a lo largo de este trabajo, la cuestión no es tanto si se puede o no confiar en un testimonio oral determinado sino, más bien, ¿cuáles son los fines y objetivos que perseguimos al recopilarlo, procesarlo, analizarlo y, por supuesto, comunicarlo? En este punto hay varias perspectivas, pero yo resumo la mía de la siguiente manera: la entrevista oral, una vez transcrita, constituye una suerte de dispositivo cultural que, interpretado con cuidado y desde una perspectiva multi e interdisciplinaria, nos ofrece muchísimo más que una historia individual.

Los dispositivos culturales constituyen expresiones y representaciones de la cultura (Feixa, 2018). Cuando un individuo nos comparte su historia personal, de manera implícita, nos puede también dar pistas sobre un conjunto de valores que son característicos de un grupo, de una comunidad o de un campo de actividad en particular (ya sea porque el entrevistado los comparte o, al contrario, porque tiene que luchar contra ellos). Nos da una idea del tipo de trayectorias que individuos similares siguen en determinadas circunstancias, de lógicas situacionales (es decir, cómo se toman ciertas

decisiones a partir de valores culturales internalizados) y del diálogo entre el individuo y la estructura social en su conjunto.

En su composición, la transcripción de la entrevista contiene mucha más información sobre el tiempo presente de la que nos imaginamos, incluyendo la interpretación del pasado desde el aquí y el ahora, así como las expectativas que el entrevistado tiene sobre el futuro. Vista así, en la entrevista hay referencias culturales invaluable que nos pueden ayudar a entender el espíritu de los tiempos (el *Zeitgeist*, como se dice en alemán) o la idiosincrasia de un grupo en particular.

Por ejemplo, cuando llevé a cabo un proyecto de historia oral, de tipo biográfico, sobre un destacado diplomático y funcionario público mexicano, los testimonios se remontaban hasta su infancia y las conversaciones grabadas se dispararon en muchísimas direcciones (Domínguez, 2022b). Hablamos de sus lecturas de niño (Emilio Salgari, Julio Verne), de sus ídolos de la infancia (muchos de ellos boxeadores, como el “Ratón” Macías o el “Huitlacoche” Medel) y de noticias que él recordaba de aquella época. Todo esto, lejos de desviarnos del tema, me dio un material riquísimo para entender su trayectoria de vida. Me familiaricé con el contexto en el que había crecido y esto me ayudó a entender ciertos valores que predominaban en una franja de la clase media que vivió en México en la década de 1950; valores con los que esta persona se desenvolvió en su vida profesional, sin caer en la trampa del lugar común, de que “la infancia es destino”.

En todo caso, la clave para encontrar un balance adecuado entre ficción y realidad, entre lo individual y lo colectivo; entre hechos objetivamente verificados y la experiencia que el sujeto tiene sobre los mismos, dependerá de qué otras fuentes usamos, tanto orales como escritas, además de los testimonios recopilados. De esta manera podemos, por un lado, triangular algunos datos concretos que nos interesan (fechas, nombres, situaciones específicas) y, por otro lado, lograr que ciertos aspectos de corte más cualitativo se cristalicen (Richardson y Adams St. Pierre, 2019, pp. 53-54).¹³

13 A diferencia del concepto de “triangular”, el cual se refiere a la comparación de varias fuentes para tratar de llegar a una sola “verdad”, el concepto de “cristalizar” sugiere que puede haber varias verdades, depende desde el punto de vista que se adopte.

En otro caso me he interesado en un conjunto de individuos que se envuelven en el campo de actividad específico del teatro independiente (Domínguez, 2021), cuyas las anécdotas individuales pueden ser muy útiles, pero lo que nos interesa es llevar a cabo, en palabras de Daniel Bertaux, un análisis prosopográfico. Es decir, lo que nos interesa son los procesos recurrentes, los mecanismos causales, los patrones y valores que aparecen de manera transversal en un conjunto de entrevistas recopiladas y que son compartidos parcial o totalmente entre los sujetos de nuestra muestra.

La perspectiva de Daniel Bertaux está fundada en la etnosociología, pero no es la única manera de abordar los testimonios orales. Como mencioné anteriormente, se trata de un campo fértil para los estudios multidisciplinarios y hay muchas otras herramientas analíticas de las que podemos echar mano. Por ejemplo, dos áreas disciplinares en las que vale la pena adentrarnos, si queremos sacar mayor provecho de las narrativas de nuestros entrevistados, son la psicología y los estudios literarios.

Sobre el primer punto, me viene a la mente toda la información que podría estar contenida, por ejemplo, en los sueños de una persona. ¿Qué nos dicen estos registros oníricos sobre una circunstancia histórica específica? Un caso es el libro de Charlotte Beradt (1985), quien en los años de ascensión del nacionalsocialismo en Alemania se dedicó a recopilar cientos de relatos sobre los sueños que los ciudadanos comunes tenían en aquellos años. El trabajo da cuenta de los contenidos y patrones en común, los cuales no eliminan las circunstancias individuales en las que estos sueños se registraron, pero sugieren un fenómeno social que vale la pena documentar: el miedo colectivo ante una situación de violencia y radicalización política inminente.

Me remito nuevamente a otro proyecto de historia oral que realicé hace algunos años y ya mencioné arriba: el caso de las comunidades desplazadas por la termoeléctrica de Zimapán, en Hidalgo, y que nos compartieron sus sueños sobre “el pueblo viejo” y sobre la importancia del río en el que se reunían para convivir. En estos casos, hay un conjunto de datos meramente subjetivos que se registraron a partir de un conjunto de entrevistas orales, pero que toman un gran valor para interpretar un fenómeno colectivo; un estado de ánimo que es compartido por varias personas y que, al final del día, también forma parte de la historia que se quiere documentar.

En este sentido, los criterios de objetividad y de verdad siguen siendo importantes cuando le entramos a la historia oral, pero ya no figuran en la escala jerárquica más alta. Esto abre la puerta para tomar en cuenta aspectos de la experiencia individual de los entrevistados que, en su conjunto, nos ayudan a entender una situación histórica en particular. Esto es parte de lo que algunos autores llaman “el giro subjetivo”, mencionado anteriormente.

Entonces, a diferencia de otras técnicas de investigación, de otras formas de entrevista, la historia oral ofrece algo más que simples datos cuantitativos o respuestas concretas a preguntas cerradas, ¿cuándo nació, qué edad tiene, a qué se dedica, cuánto tiempo lleva en tal o cual actividad?

Hay mucho más que eso. Si algo he aprendido después de años de trabajar con estas herramientas y de aplicarlas a temáticas muy variadas, es que las historias de vida que recopilamos por medio de la oralidad constituyen una fuente inagotable de información. Insisto en que se trata de un dispositivo cultural que tiene datos sobre valores y mundos sociales; sus estructuras y sus dinámicas de cambio y continuidad. Pero además, hay algo interesante que sucede con las historias de vida y es que la propia narrativa del sujeto entrevistado contiene información valiosa.

Esto me lleva al segundo punto: el diálogo con la narratología, la semiótica y la hermenéutica; en pocas palabras, el diálogo con los estudios literarios. Si el lector o lectora ha tenido la oportunidad de leer la transcripción de una entrevista a profundidad, seguramente notará que el discurso está estructurado de manera muy particular. Entre otras razones, esto se debe a que el lenguaje hablado es muy diferente al lenguaje escrito, de tal manera que no se lee con la misma fluidez con la que sucede el intercambio en una conversación oral.

Incluso después de revisar los materiales y hacer una corrección de estilo, la sensación es diferente a la de otras lecturas. Como sugiere Perla Chinchilla, se trata de un género que es distinto al de la biografía o la autobiografía, con regularidades y patrones discursivos muy particulares, que se han estabilizado y sedimentado poco a poco, conforme se ha multiplicado la práctica de la historia oral en las últimas décadas (Chinchilla 2017, pp. 33-63; también citada en Domínguez, 2024b).

Cuando alguien tiene en sus manos un libro y este libro es catalogado como “novela”, “poesía” o “ensayo”, se forma ciertas expectativas sobre su

forma y su contenido. En el caso de las entrevistas de vida, sabemos que dichas expectativas tienen que ajustarse porque no hay necesariamente una trama (explícita), como en la novela, y aunque el sujeto entrevistado puede acudir al lenguaje metafórico y figurativo, éste no siempre constituye el rasgo definitorio, como en la poesía. Tampoco entra dentro de los géneros de la biografía o de la autobiografía por razones que explicaré más adelante. Pero, entonces, ¿cuáles son los rasgos particulares que supuestamente distancian a la entrevista de vida de otros dispositivos como la biografía, la novela o la poesía? Y, sobre todo, ¿son estos rasgos suficientes para hablar de un género de escritura en sí mismo, como sugiere Chinchilla?

Comienzo con la segunda pregunta y la manera más fácil de contestarla es referirme a un nombre que ya mencioné párrafos más arriba: Svetlana Alexiévich. Podemos estar de acuerdo o no con la manera como la Academia Sueca define a los ganadores del Premio Nobel de Literatura, pero sin duda resulta muy significativo que alguien como Alexiévich, quien prácticamente se ha dedicado a recopilar, editar y dar forma a testimonios de individuos relacionados con distintos aspectos del régimen comunista soviético, haya recibido tal distinción. Se trata de una escritora que ha hecho de la historia oral su principal herramienta de trabajo y que ha desafiado las divisiones tradicionalmente aceptadas entre historia, periodismo, realidad y ficción. En pocas palabras, no tengo la menor duda de que la historia oral, concretamente las historias de vida, constituyen un género de escritura en sí mismo, el cual tiene rasgos distintivos que ya son reconocidos tanto en los ámbitos de la academia como de la literatura (un doble reconocimiento que la hace incluso más interesante).

Sobre los rasgos distintivos, el principal aspecto a destacar es que el discurso es resultado de un esfuerzo colaborativo entre el entrevistado y el entrevistador. Por supuesto, se trata de la historia de vida del entrevistado y como tal, es éste quien tiene el mayor crédito creativo. Sin embargo, consciente o inconscientemente, el entrevistador puede inclinar el discurso en una dirección u otra a partir de las preguntas que plantea. En este sentido, el entrevistador también se convierte en autor del trabajo.

De hecho, aunque la materia prima sea el relato de nuestros informantes, el entrevistador participa de manera más intensa en las distintas etapas del

trabajo, lo cual le concede derechos de autoría de primer orden. Después de todo, captar historias de vida por medios orales se puede resumir en un conjunto de montajes sucesivos en los que los entrevistadores-investigadores juegan un papel protagónico: la elección de preguntas, el orden y la forma como están planteadas, constituye un primer montaje que hay que considerar; luego, la edición y corrección de estilo requiere de paciencia y suspicacia para lograr que la entrevista se lea de manera más fluida, sin perder la esencia del discurso que el entrevistado nos ha ofrecido; la selección de fragmentos con fines comunicativos también constituye otra forma de montaje y, finalmente, la elección del medio para difundirlos (un libro, un artículo académico, un documental o una obra de teatro) atiende a consideraciones creativas y a una ardua labor por parte del editor responsable.

Para ponerlo en términos teatrales, los investigadores que incursionan en la historia oral hacen un trabajo similar al que llevan a cabo los dramaturgos o dramaturgistas, no en el sentido estrecho de aquel que escribe un texto fijo para que sus líneas sean reproducidas por un elenco, una y otra vez, función tras función. Más bien, me refiero al trabajo de dramaturgia, tal como lo entienden autores como Georgelou y compañía (2016): “[...] como un tipo de práctica politizada que pone en movimiento un conjunto de acciones dentro de contextos artísticos, en formas más especulativas que prescriptivas [...] [traducción del autor]”.

En mi experiencia, la labor de recopilar historias de vida se encuentra en los linderos entre el arte, la filosofía y las disciplinas sociales: es, sin duda alguna, un proceso creativo que funciona como cualquier otra dramaturgia. Y aquí es necesario hacer una precisión: que la dramaturgia es un modo de trabajo que cataliza y detona procesos, respuestas, acciones, las cuales no son incontrolables, pero no dejan de ser especulativas. Esto sucede cuando planteamos ciertas preguntas en la entrevista a profundidad y no otras: hemos iniciado un proceso dramático porque a partir de un planteamiento inicial se detonan ciertas respuestas en el entrevistado. Pero volveré sobre este tema más adelante.

Con base en información previa, a partir de hipótesis, lecturas y reflexiones que hayamos hecho previamente, podemos tener una idea de hacia dónde irán las respuestas. Es decir, nosotros podemos dirigir el proceso de

entrevista, podemos darle cierto cauce, según el recorrido propuesto a partir de los temas que nos interesan. Sin embargo, a pesar de esa dirección, siempre nos mantenemos en una zona de indeterminación: no sabemos con precisión lo que va a pasar, el camino que tomarán las respuestas de nuestros entrevistados. No podemos estar totalmente seguros de a qué lugares arribará un proceso creativo. Intuitivamente podemos tener una idea, pero es imposible saberlo con precisión.

De hecho, como sugiere Lepecki (citado en Georgelou et al., 2016, p. 49), hay ocasiones en las que el planteamiento dramático inicial es erróneo y esto, lejos de generar resultados “incorrectos”, permite llegar a posibilidades que de otra manera permanecerían ocultas o que podrían ser descartadas *a priori*, por considerar que no son adecuadas. Lo anterior aplica tanto a la creación escénica como a la investigación en el campo de la historia oral. En la entrevista de vida aplica lo que este mismo autor dice sobre otros procesos dramáticos: “[...] un estado de no saber a dónde vamos a continuación y, sin embargo, seguir yendo [...] hasta que algo más, otra perspectiva; algo que es totalmente diferente de lo que concebimos originalmente comienza a aparecer, hasta que nuestros propios clichés comienzan a desaparecer y [permitimos que] algo más suceda [...] [traducción del autor]” (Georgelou et al., p. 50).

Esta indeterminación colaborativa, que se acota a ciertos temas de interés, pero no es totalmente controlable, constituye uno de los rasgos distintivos de las historias de vida. De aquí que el resultado en términos discursivos sea tan particular y que su lectura, una vez que las entrevistas han sido transcritas, tenga una textura muy distinta a la de otros géneros de escritura que hemos mencionado anteriormente.

En las historias de vida se manifiesta una tensión entre, por un lado, las aspiraciones de los entrevistados a que sus relatos tengan cierto orden lógico, incluso si hay contradicciones o saltos temporales entre el presente, el pasado y el futuro; y, por otro, la forma casual, aparentemente desordenada, a veces entrecortada, característica del discurso hablado.

Esto es normal, pues, como sugiere Alessandro Portelli (1998, p. 24; también citado en Domínguez, 2024b), es muy probable que el entrevistado relate hechos que nunca habían sido narrados de esa manera. Es posible que en

otras ocasiones haya dado cuenta, en privado, de algunas anécdotas o pasajes, pero la intención de componer un relato más o menos coherente para una audiencia especializada (en este caso el entrevistador) lo obliga a abreviar de la cultura popular, del folclor, de los lugares comunes y de fórmulas conocidas. Sobre la marcha, es inevitable que los intentos de alcanzar cierta coherencia deriven en tropiezos, muletillas, repeticiones y silencios abruptos.

Otro rasgo distintivo de las historias de vida es el criterio de verdad. Como he argumentado en otros escritos, la historia de vida, al menos en el contexto de la práctica académica, aspira a lograr cierta correspondencia con lo que realmente pasó (es decir, la novela puede ser completamente ficticia, puede hablar de cosas que nunca pasaron; la historia de vida, no). Pero entonces, ¿qué cuenta como válido al interior de la historia de vida? Un relato falso, ficcionado o mitologizado tal vez no sea válido como fuente para verificar ciertos datos “duros” (por ello triangulamos con otras fuentes de información), ¿pero acaso los mitos y contenidos ficticios eliminan por completo el valor del relato de vida como fuente de información para entender determinado mundo social, para dar cuenta de cómo se construyen las identidades individuales y colectivas, incluso para identificar ciertos procesos y mecanismos causales?

Las posibilidades mitopoyéticas son inherentes a la historia de vida, pero me parece que esto no elimina su valor como fuente de información sobre un mundo social determinado porque “la verdad personal puede coincidir con la imaginación colectiva” (Portelli, 1984, p. 23; también citado en Domínguez, 2024b) y entonces, el hallazgo de una estructura dramática recurrente en los testimonios individuales, incluso cuando presenta características mitopoyéticas, nos dice algo sobre la idiosincrasia que prevalece en el campo de actividad cultural en su conjunto.

Por ejemplo, en trabajos previos sobre los creadores escénicos en el ámbito del teatro independiente de México, encontré que casi todas las historias de vida que habían sido recopiladas, mostraban, en mayor o menor medida, una estructura dramática similar a la historia del héroe (Domínguez, 2024b). Esto no debe sorprendernos por dos razones: primero, la historia del héroe es una de las estructuras más comunes en diversas manifestaciones de la cultura popular, como el cine o el teatro. Y segundo,

la historia del héroe constituye un ingrediente esencial en la formación de los profesionales en el ámbito teatral, ya sea como parte de su formación actoral o bien, en el ámbito del análisis dramático. Por lo tanto, no sorprende que las y los teatreros, al contar sus historias de vida, acudan a este tipo de referencias para dotar de cierta lógica a sus relatos personales.

Más adelante ahondaré sobre el contexto particular de dichas investigaciones. Por ahora, vale la pena mencionar que este tipo de hallazgos, más en la línea con los estudios literarios, nos confirman que los testimonios orales están articulados por ciertos mitos y estructuras dramáticas que forman parte de la memoria cultural, esa sombrilla que entiende las referencias históricas al pasado como parte de fenómenos culturales más amplios. Se trata de artefactos y dispositivos que vale la pena documentar porque “[...] son historias que uno se cuenta para orientarse en el mundo; son verdades que pertenecen a un orden superior, el cual no sólo es cierto sino que reclama una autoridad normativa y posee un poder formativo [...]” (Erl, 2011, p. 45, también citado en Domínguez, 2024b, p. 436). Son parte indispensable de la experiencia subjetiva que nos interesa documentar.

Entonces, en resumen, las características que hemos mencionado, tanto de forma, como de procedimiento, nos hablan de un género de escritura muy particular, el cual merece ser estudiado desde distintos ángulos. Este resulta de la colaboración entre el entrevistado y el entrevistador, pero sobre todo demanda un gran esfuerzo por parte de este último, pues es éste el responsable de una sucesión de montajes y decisiones con características dramatúrgicas que permiten pasar de la oralidad a la forma escrita: la selección inicial de preguntas, los ajustes en el transcurso de la entrevista, la versión editada de la misma y, finalmente, la selección de los medios y dispositivos para comunicar y divulgar los resultados.

Los testimonios pueden ser usados para distintos fines. Por ejemplo, desde una perspectiva histórica y sociológica, los materiales recabados por medios orales pueden servir para formular hipótesis o para entender mejor la configuración de un mundo social, los valores que prevalecen en un grupo, una comunidad o una actividad en particular. Al transcribirlos, hacer una corrección de estilo y editarlos, construimos una fuente histórica, la cual puede ser usada en el futuro para distintos fines analíticos.

Por ejemplo, cuando hace algunos años, en conjunto con colegas de diversas instituciones y perfiles disciplinarios recabamos testimonios de teatras y teatreros que se reconocían a sí mismos como “independientes”, generamos una fuente de información que estará disponible para cualquiera que desee consultarlos en el futuro. En mi caso, decidí abordar el conjunto de estas entrevistas desde la perspectiva de la sociología de la cultura, con un diálogo entre dichos materiales y la sociología de distintos autores como Pierre Bourdieu o Howard Becker. Pero otros colegas decidieron enmarcar su análisis en una perspectiva diacrónica, para entender de qué manera las prácticas teatrales contemporáneas se relacionan con el quehacer escénico en décadas anteriores. Otros más decidieron hacer una selección más pequeña y poner a prueba conceptos y teorías que provienen de otras disciplinas. El concepto de liminalidad (proveniente de la antropología), de dispositivo y contradispositivo (de la filosofía crítica), la fenomenología o la teoría *queer*, etcétera, son tan sólo algunos ejemplos (Domínguez, López y Salcido, 2022).

Las posibilidades de interpretación son múltiples y muy diversas. Se trata de un material maleable, listo para dar forma a esculturas muy variadas, dependiendo de los intereses de investigación. Por ejemplo, los objetivos del PTC-RC se centraron en preservar la memoria del teatro comunitario en México, así como en analizar estos materiales desde el punto de vista sociológico para entender sus implicaciones sociales y los obstáculos que deben superarse para maximizar sus impactos. Esto delimita las posibles respuestas de los entrevistados a ciertos campos de interés y moldea el campo de lo posible, pero no deja de ofrecer caminos para el análisis multidisciplinario (incluso más allá de la sociología) y para la producción de distintos montajes escénicos (también más allá de la memoria del teatro comunitario).

LA HISTORIA ORAL, EL TEATRO VERBATIM Y OTRAS POSIBILIDADES DE MONTAJE

Como sugerí en la sección anterior, la historia oral contribuye al análisis historiográfico en general. Se trata de una herramienta estrechamente vinculada a la historia del tiempo presente, pues aprovecha la condición de

coetaneidad que compartimos con los entrevistados para completar el panorama de los hechos registrados, al incorporar la experiencia y las voces de sujetos que normalmente no son consultados como parte de las grandes narrativas sociohistóricas.

En este punto, vale la pena mencionar dos aspectos. Primero, que la historia oral no es dominio exclusivo de los historiadores de profesión. Si bien es cierto que hay ciertos parámetros y buenas prácticas que se han discutido intensamente en el seno de esta disciplina, se trata de una práctica que se ha popularizado en otros campos académicos. Y, más aún, se trata de una práctica que desborda cualquier intento de control que se pretenda ejercer desde las torres de marfil de la academia. Como mencioné anteriormente, cualquiera que se lanza a recabar historias de vida de sus familiares y allegados con la finalidad de conservar y difundir la memoria de un grupo o suceso en particular, *de facto* ha incursionado en la historia oral.

Segundo, recopilar, construir la fuente y ponerla a disposición en un archivo que sólo es consultado por especialistas no es suficiente para generar nuevos conocimientos. Los materiales archivados de esta manera seguramente cumplen con un conjunto de requisitos de forma y contenido, lo cual ayuda a su eventual sistematización. Sin embargo, el número de personas dispuestas a consultar dichos archivos es en realidad muy limitado, lo que acota las posibilidades de estudio y reflexión.

Por eso vale la pena tomar en cuenta que hay otros dispositivos culturales —más allá de la entrevista en sí misma, transcrita y archivada— que se pueden usar para difundir los resultados de este tipo de investigaciones. Ejemplos típicos son los trabajos del antropólogo Oscar Lewis, quien acompañó durante varios años a una familia que migró de Morelos a una vecindad de la Ciudad de México en la década de 1950. Durante este tiempo, Lewis tuvo la oportunidad de recabar muchísimos testimonios (de cerca de 170 familias) para documentar las adaptaciones culturales que sucedían a nivel individual y colectivo, consecuencia de su migración a un ambiente urbano desde distintas partes del país, la llamada “cultura de la pobreza” (Feixa, 2018, pp. 27-31).

Uno de esos trabajos es el libro *Los hijos de Sánchez*, publicado en castellano en 1965. Para darnos una idea de su estructura y contenido, vale la pena rescatar el siguiente resumen de Carlos Feixa (2018, p. 31):

[...] la aportación metodológica más relevante de Lewis es la llamada *autobiografía cruzada*. En ella, el relato no se centra en la vida de un único individuo, sino en la historia de una familia. El mismo *montaje* del material autobiográfico resalta esta opción: después de una introducción del autor —donde se explicitan los antecedentes de la investigación, y el contexto geográfico, histórico y social de los protagonistas—, la parte central del libro [...] se compone de distintos monólogos del padre y los hijos, que narran los mismos hechos y dialogan implícitamente entre ellos [...] En todos estos pasajes no se evitan los aspectos conflictivos, pues cada cual narra a su manera los hechos más relevantes de la vida familiar, lo que contribuye a crear la sensación de que más que monólogos, nos encontramos delante de un *retablo polifónico* [...] [énfasis del autor].

El trabajo de Lewis es un ejemplo de montaje textual. Es decir, se trata de una labor de selección y edición específica de fragmentos de entrevistas que fueron reproducidos por medio de un dispositivo cultural —en este caso, un libro cuya estructura y contenido se encuentra en los linderos entre la etnografía y la novela de ficción. Elegir una forma de montaje y un dispositivo cultural que sea adecuado para la divulgación, es indispensable si queremos dar a conocer un trabajo de historia oral más allá de los círculos especializados que suelen visitar los archivos en lo más recóndito de una biblioteca.

En mi experiencia, después de coordinar varios proyectos en la materia, las posibilidades de montaje son muchas y dependerán en gran medida de los objetivos que queramos conseguir. Pero podemos pensar en tres grandes posibilidades como punto de partida:

- *La parábola del elefante y los siete sabios*. Es posible recabar testimonios y elegir fragmentos de varias entrevistas que abordan un mismo tema desde perspectivas coincidentes o contrastantes. Un ejemplo es cuando queremos documentar la experiencia de distintos integrantes de una comunidad frente a una problemática que les atañe a todos, como la escasez de agua o el reasentamiento involuntario.

También aplica cuando hay un evento sobre el cual nos interesa conocer distintas versiones.¹⁴

- *Análisis prosopográfico*. En este caso, buscamos recopilar y reproducir fragmentos extensos de varios testimonios con la finalidad de comparar trayectorias de vida. Esto es útil para llevar a cabo un análisis que nos permita identificar la configuración de mundos sociales y las lógicas situacionales que comparten los sujetos entrevistados (Bertaux, 2005, p. 19). Un ejemplo es el libro *Autonomía y resistencia* citado más arriba.
- *Enfoque biográfico*. Otra posibilidad es recabar y reproducir largos pasajes, de varios episodios de vida de una sola persona. Esto es útil cuando nos interesa la trayectoria de un individuo cuyo actuar a lo largo del tiempo y cuya mirada subjetiva (pero privilegiada), aporta a nuestra comprensión de hechos históricos en una escala mucho más amplia.

Si lo reflexionamos detenidamente, el montaje comienza desde la elección de las preguntas que les planteamos a las personas entrevistadas. Luego, una vez que tenemos los testimonios, tanto la transcripción como la corrección de estilo añadirán detalles que también pueden influir sobre las posibles lecturas que se hagan del trabajo en su conjunto. Aunque es una cuestión de estilo y de perspectivas en el campo de la historia oral, no es lo mismo reproducir un texto sin ninguna nota sobre el tono, las pausas y las elocuciones de las personas entrevistadas, que reproducirlo de manera más neutral sin ninguna referencia a este tipo de matices. Estas elecciones, sin duda, contribuyen a que el montaje textual vaya tomando forma poco a poco.

Finalmente, si las entrevistas van a ser usadas con fines de comunicación (Bertaux 2005, pp. 51-52), definir qué fragmentos seleccionamos y

14 La parábola describe a un grupo de sabios, todos ellos ciegos, que están reunidos alrededor de un elefante. Cada uno está tocando una parte diferente y está tratando de definir de qué animal se trata. El que toca la cola sugiere que se trata de un ratón; el que toca la trompa, sugiere que se trata de una serpiente; el que toca la barriga, sugiere que se trata de un rinoceronte y así sucesivamente. La parábola es usada para describir lo relativa que puede ser la "verdad" y la necesidad de respetar distintas perspectivas.

cómo los presentamos a un público más amplio, constituye un paso más en el montaje de los materiales orales. En esta última etapa es donde las tres posibilidades planteadas anteriormente o alguna combinación de las tres (la metáfora del elefante, el análisis prosopográfico o el enfoque biográfico) se reflejan más claramente.

Preparar los relatos para que sean accesibles a un público relativamente amplio, más allá de los círculos académicos, es mitad ciencia, mitad arte. La tarea requiere un balance muy delicado entre, por un lado, lograr que los testimonios sean suficientemente legibles (recordemos que la palabra hablada puede ser mucho más torpe y mucho menos logocéntrica que la palabra escrita) y respetar las voces originales para que suceda la representación en su sentido más estricto (hacer presente aquello que está ausente; hacer presentes aquellas voces que nos compartieron sus palabras).

Es una tarea tan sofisticada que algunos autores sugieren la aparición de un nuevo género literario en sí mismo, así como nos referimos a la poesía, al cuento, la novela o el ensayo (Chinchilla, 2017, pp. 33-63; también citada en Domínguez, 2024b). Como he mencionado páginas arriba, no es sorpresa que una autora como Svetlana Alexiévich haya sido acreedora al Premio Nobel de Literatura por obras que básicamente caen dentro del ámbito de la historia oral. Tres de sus trabajos más importantes, *El fin del "Homo sovieticus"*, *La guerra no tiene rostro de mujer* y *Voces de Chernóbil* son ejemplos de montajes que aparentemente no tienen orden o sistematización alguna, pero una mirada más detenida nos muestra que en realidad podrían considerarse ejemplos de la metáfora del elefante.

A pesar de la cantidad y la densidad de los testimonios, hay sucesos y episodios específicos en torno a los cuales giran las voces incluidas en dichos trabajos: la constitución, desarrollo y declive de la Unión Soviética en el primer caso; el papel de las mujeres durante la Segunda Guerra Mundial en el segundo; y la vida diaria de los ciudadanos afectados por el accidente nuclear que sucedió en Chernóbil en 1986. En los tres trabajos, Alexiévich llevó a cabo una labor titánica para recopilar, seleccionar y dar forma a testimonios que son contrastantes entre sí. El resultado, similar a lo que hemos dicho sobre el trabajo de Lewis, es una muestra de cómo la historia oral, una vez que ha sido montada en dis-

positivos culturales específicos (en este caso de índole literario), remite a un rompecabezas narrativo que se sitúa en los linderos del periodismo, la etnografía y la novela documental.

Ahora bien, no todos los dispositivos culturales con los que podemos trabajar en el campo de la historia oral son de índole literaria. Los testimonios orales pueden servir para producir videos documentales, instalaciones o puestas en escena, sólo por mencionar algunos ejemplos. A su vez, con cada uno de estos dispositivos podemos encontrar montajes que retoman el enfoque biográfico, el análisis prosopográfico y la metáfora del elefante. El *Proyecto Laramie* (puesta en escena), mencionado anteriormente, constituye un ejemplo de la metáfora del elefante. La obra *Pantone* (puesta en escena), dirigida por Mario Espinosa y presentada en el marco de la 43 Muestra Nacional de Teatro, constituye una especie de análisis prosopográfico.¹⁵

En nuestro caso, cuando elaboramos la propuesta del proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en la Región Centro, en el marco de una convocatoria que además enfatizaba las posibilidades de reflexión colectiva entre las poblaciones objetivo, así como la divulgación de los resultados entre un público más amplio, nos enfrentamos a la imperiosa necesidad de buscar formatos de divulgación que aprovecharan el hecho teatral como principal medio de salida. Pero, ¿cómo lograr esto?

La clave la encontramos en el concepto de *teatro verbatim*. En pocas palabras, éste se refiere a producciones dramáticas basadas en experiencias que las personas comparten por medio de la oralidad, en el contexto de entrevistas que han sido aplicadas para documentar un hecho o tema en particular. En este sentido, podríamos decir que el teatro verbatim constituye un tipo de teatro documental. Este último es creado a partir de diversos materiales: fragmentos de video, fotografías, artículos de periódico, cartas, estadísticas y, por supuesto, diversas formas de entrevista (Summerskill, 2021, pp. 8-9).

15 La obra *Pantone* presenta un conjunto de opiniones sobre el racismo y la discriminación en México. Incluye breves testimonios y opiniones de figuras públicas, incluyendo a varias figuras del ámbito teatral.

Algunos trabajos, sobre todo en la tradición europea, plantean que una característica adicional del teatro documental es su carácter de “no ficticio”. Sin embargo, yo no estoy completamente de acuerdo con esta característica como rasgo distintivo. A partir de la experiencia con distintos proyectos de investigación, considero que es imposible hablar de una división tajante entre realidad y ficción porque el ritual mismo de la entrevista orilla al sujeto que ofrece su testimonio a construir una narrativa más o menos lógica. Los entrevistados, entonces, se ven en la necesidad de construir puentes entre distintos episodios, como si hubiesen guardado una relación de contigüidad, lo cual no siempre es el caso. Esta es una de las razones por las cuales es inevitable que los relatos contengan una buena dosis de ficción.

Ahora bien, dentro de la gran categoría del teatro documental, el teatro verbatim enfatiza la reproducción textual de los testimonios como estrategia de representación escénica. Entonces, ¿qué mejor manera de divulgar los resultados de un proyecto de historia oral que por medio del teatro verbatim?

La tarea suena fácil a primera vista y, efectivamente, el entusiasmo no se hizo esperar entre mis colegas cuando les planteé la propuesta de producir obras de teatro verbatim como parte de nuestra iniciativa de investigación. ¡Sonaba magnífico, qué bien, caray, es la forma lógica de hacerlo! Pero no es tan fácil. Si bien hubo argumentos a favor de esta propuesta, también hubo desafíos importantes.

Del lado optimista, podemos mencionar al menos dos. Por un lado, el teatro verbatim, como posibilidad de creación escénica, tiene sus orígenes en diversas reflexiones en torno a la crisis de representación en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, lo cual coincide de alguna manera con las discusiones originales en torno a la historia del tiempo presente. De hecho, se trata de la misma crisis de representación: en el primer caso se manifiesta en los discursos teatrales, mientras que en el segundo caso se registra en los discursos políticos, ideológicos e históricos, incluyendo la práctica historiográfica en sí misma.

Las inquietudes de un lado y del otro son equivalentes, lo cual sugiere que no es tan descabellado pensar en una herramienta metodológica, la historia oral, que puede ser útil para replantear las formas de representación, tanto en lo escénico como en lo político. De hecho, uno de los primeros referentes en el

campo del teatro verbatim apela a ambos aspectos. Se trata de *La indagación*, obra de teatro creada en 1965 por Peter Weiss. En dicho trabajo se reproducían transcripciones de los juicios de Auschwitz para proveer contenido dramático. Como lo sugiere Clare Summerskill, Weiss consideró que esta vía era una alternativa más adecuada que la mera ficción para dar una idea de aquellos hechos. Además, consideraba que la reproducción de algunos fragmentos textuales podía usarse con fines educativos (Summerskill, 2021, p. 13).

Por otra parte, autores como Sanchis Sinisterra (2013) nos recuerdan el potencial dramático que existe en textos no dramáticos: en las noticias, en los discursos políticos, en los artículos periodísticos, en otros géneros literarios como la novela o la poesía. A veces es difícil imaginar que algo como un artículo académico o un panfleto pueda aportar material para escribir un texto teatral y crear algo escénicamente, pero lo cierto es que las posibilidades son infinitas.

Quizá una de las trabas radica en la expectativa de que el lenguaje dramático debe cumplir con las cualidades de belleza y orden lógico. Sin embargo, como sugería Jaime Chabaud en alguno de los talleres de dramaturgia que tomé con él (haciendo eco de Sanchis Sinisterra), las posibilidades dramáticas no dependen de la belleza del texto. A veces ni siquiera dependen de lo que se dice explícitamente, sino de lo que no se dice o se dice entre líneas. Hay posibilidades dramáticas que se derivan de los vacíos, del subtexto, de los malentendidos o de todo aquello de lo que no quieren hablar los personajes, entre otros síntomas que son opuestos al lenguaje logocéntrico.

Estos síntomas los encontramos también en los relatos que recabamos como parte de nuestra práctica en el ámbito de la historia oral. El entrevistado va a dar vueltas y rodeos para evitar temas sensibles. Sus silencios deben interpretarse con sumo cuidado, pues más que un lapsus en la sucesión lógica de sus ideas, nos sugieren abismos que quiere evitar, quizá porque no recuerda los hechos con precisión, quizá porque está pensando en segundo plano formas para que ese episodio en particular sea coherente en el contexto de toda su narración, o simplemente, porque no quiere hablar de ello, porque le intimida la grabadora o no tiene todavía suficiente confianza con el entrevistador.

Por ejemplo, al trabajar en el proyecto biográfico sobre el embajador Cassio Luiselli, le pregunté varias veces sobre su madre. Aunque sus relatos

la describían con gran cariño y ternura, había un vacío, una especie de hoyo negro que el embajador trataba de evitar a toda costa. ¿Qué había ahí, qué era aquello que resultaba tan difícil de abordar a pesar de la confianza entre nosotros (nuestra amistad se remontaba al menos dos décadas atrás)?

Tuvieron que pasar meses del proyecto y varias entrevistas, para darme cuenta de que la muerte de su madre cuando apenas era un niño constituía un acontecimiento que lo había marcado de manera importante. Parecía increíble, pero la trayectoria personal y profesional de un personaje tan connotado a lo largo de cinco décadas, no podía explicarse sin entender ese episodio de la infancia. Eventualmente hablamos al respecto, con mucho tacto y solamente cuando él estuvo listo para compartir mayores detalles sobre dicho episodio; pero esto no hubiera sucedido si yo no hubiese estado atento a los silencios y a los vacíos que a menudo pululan entre las palabras que ofrecen nuestros interlocutores.

Ahora bien, aunque el discurso hablado durante la entrevista de vida contenga un gran potencial dramático, esto no significa que no haya retos y desafíos que sortear cuando incursionamos en el teatro verbatim. A pesar de algunas similitudes discursivas, se trata de dos lenguajes distintos. Pasar de una o varias entrevistas de vida a un texto dramático requiere traducir de un lenguaje a otro.

En este sentido, hay al menos cuatro retos: la correspondencia temática entre la etapa de investigación y las etapas de estructuración dramática y el montaje teatral nunca es perfecta; la tensión que existe entre la palabra dramática (y dialógica) y la palabra narrativa; el hecho de que el texto de teatro verbatim no es la única decisión de montaje que se requiere en este tipo de proyectos; y, finalmente, las implicaciones éticas en términos de la forma de representación.

SOBRE LA CORRESPONDENCIA TEMÁTICA

Los testimonios orales, aunque respondan a cierta temática en particular, normalmente no ofrecen una trama que pueda ser traspuesta al texto dramático y a la puesta en escena directamente. En nuestro caso, por ejemplo, las entrevistas estaban alineadas con los siguientes objetivos:

1. Recopilar testimonios orales de los participantes en las iniciativas de teatro comunitario, los gestores culturales, familiares, maestros y otros integrantes de las comunidades involucradas, con la finalidad de preservar y difundir la memoria del teatro comunitario en México.
2. Llevar a cabo un análisis prosopográfico y entender desde un punto de vista sociológico los mecanismos causales y las dinámicas implícitas en el ámbito del teatro comunitario, con énfasis en los obstáculos que deben superarse para potenciar su impacto positivo.

Durante la etapa inicial recopilamos una veintena de testimonios, lo cual nos permitió arribar a varias conclusiones analíticas, parte esencial del proceso de investigación y reflexión. Concluimos, por ejemplo, que el teatro comunitario en México incluye distintas intensidades (e intencionalidades) de participación comunitaria, las cuales abarcan al menos tres posibilidades (Chávez, 2021): el teatro por la comunidad, el teatro con la comunidad, y el teatro para la comunidad, que es la modalidad más observada en el oriente de la Ciudad de México y en otras partes de la región centro del país.

Desde etapas muy tempranas del proyecto observamos que la actividad escénica independiente, con fuertes orientaciones comunitarias, constituye una forma de resignificación del espacio urbano, de las condiciones de marginación y violencia, y del cuerpo, en tanto depositario del habitus y de las prácticas socioculturales (Bourdieu, 1992). En la narrativa de las entrevistadas y de los entrevistados identificamos la referencia a la actividad teatral como una forma de “escape”, de no conformidad con las condiciones que prevalecen en sus barrios, incluso como una forma de emancipación (Cabrera, 2024).

El teatro comunitario amplía el horizonte de posibilidades de los jóvenes y adolescentes participantes, independientemente de que dicha actividad conlleve o no aspiraciones de profesionalización. Las entrevistas de aquellos que han participado en talleres de teatro dejan constancia de que la actividad artística y cultural, en general, constituye una vía de entrada a otros espacios, a otras oportunidades de educación formal y a otras opciones en general, incluyendo la identificación de caminos y trayectorias que contrastan con la norma social establecida. Se trata de una vía para que los participantes se identifiquen a sí mismos como agentes con capacidad de

creación (y, por lo tanto, de impactar sobre las condiciones sociales en las que se desenvuelven).

Podemos decir que las narrativas sobre el teatro comunitario que fueron recabadas como parte de nuestro proyecto dialogan con el concepto de “acontecimiento”, no sólo en un sentido filosófico (Tavera, 2020) o como es entendido por teóricos de los estudios teatrales (Dubatti, 2012; 2024). El acontecimiento también sucede porque los procesos de producción escénica impactan sobre trayectorias individuales, modificando la manera como los creadores escénicos atribuyen sentido al mundo (Domínguez y Tamariz, 2023).

Todas estas conclusiones están en línea con los dos objetivos planteados párrafos más arriba y pueden ser relevantes para sociólogos, historiadores y teóricos en general. Pero ninguna de estas líneas argumentativas ofrece material en sí mismo útil para escribir y escenificar un texto dramático, incluso en la modalidad de teatro verbatim. Hay un gran potencial para reflexionar sobre las condiciones de producción del teatro comunitario y generar un diálogo interdisciplinario, pero esto es muy diferente a contar con un material que funcione teatralmente.

Como lo plantea Clare Summerskill (2021), es cierto que las entrevistas pueden diseñarse con la finalidad explícita de generar material para una obra de teatro verbatim, pero esto no elimina todas las dificultades. Aunque las preguntas se plantearan con la puesta en escena en mente, la narrativa de los sujetos entrevistados puede irse en muchas direcciones y el entrevistador solamente puede ejercer cierto grado de control. En cualquier caso, lo más común es que las entrevistas que usamos como referencia hayan sido aplicadas para cumplir con otros fines y no de manera exclusiva para producir un trabajo escénico. De hecho, trabajos clásicos como *La investigación* de Peter Weiss no hubiesen sido posibles si el teatro verbatim se hiciera con testimonios recopilados exclusivamente con fines teatrales.

Si hay una lección de todo este proceso es que la traducción de un lenguaje a otro no sucede de manera automática. ¿Por qué? Me viene a la mente aquello que platicué con Fernanda del Monte, reconocida dramaturga y académica mexicana: la ciencia pretende *demostrar* (una hipótesis, la coherencia en un sistema de ideas o la lógica de un silogismo), mientras que las artes, incluyendo el teatro, aspiran más bien a *mostrar* algo, a dirigir la mirada

(Rancière, 2010) y a “hacer ver” aspectos de la realidad que están normalizados, que damos por hecho o simplemente no notamos a primera vista.¹⁶

Pero entonces, ¿cómo pasar de la “demostración” con fines académicos al acto de “mostrar” y de hacer ver con fines artísticos? ¿Cómo dar el salto mortal para pasar de lo investigativo a lo teatral sin morir en el intento? Como explicaré más adelante, hay algunas estrategias que aprendí y que podrían ser útiles en otros procesos de teatro verbatim y de teatro documental en general. Por ahora vale la pena plantearlas de manera muy general:

- *Pensar en las entrevistas transcritas como dispositivos culturales.* En párrafos anteriores hemos mencionado que las distintas formas de salida para la divulgación, como el video documental, la novela o una obra de teatro, son dispositivos culturales. Pero incluso antes de llegar a estos formatos, las transcripciones se convierten en dispositivos una vez que están editadas y preparadas para ser consultadas en la biblioteca o en archivos especializados. En todo caso, la única diferencia es que las transcripciones en esta forma —un poco más “bruta”— son menos accesibles para un público amplio, pero esto no cambia su calidad como dispositivos. Recordemos que las entrevistas no sólo contienen palabras sino datos sobre valores, comportamientos, ideas y referencias culturales. En su conjunto, nos ayudan a identificar posibilidades poli-est-éticas.
- *Considerar la necesidad de contrapuntos.* Otra estrategia es que el montaje teatral requiere contrapuntos que ayuden a contrastar (y resaltar) las voces de los sujetos entrevistados; aquellos que potencialmente figurarán como protagonistas en la puesta en escena. Un ejemplo es *Salitre*, obra de teatro que se escribió a partir de testimonios de vida de teatros que trabajan en el oriente de la Ciudad de México. Como explicaré en el Capítulo 3, los textos en sí mismos no funcionaban dramáticamente, así que se crearon tres personajes ficticios que representaban el uso

16 De hecho, como he planteado en trabajos previos (citando a otros autores como Martin Puchner, 2006, pp. 54-55), los conceptos de “teoría” y “teatro” tienen raíces etimológicas similares y ambas se refieren a formas de ver u observar.

de la fuerza policial, la burocracia del gobierno y la conformidad social ante un panorama sociohistórico sumamente desolador. Las voces de estos personajes, entre satíricas y absurdas, generan un contraste y contribuyen a resaltar la congruencia en el discurso de los creadores escénicos, sus ideales y su estilo de vida vinculado a las artes.

- *Pensar que la frontera entre ficción y realidad es muy porosa.* También es útil recordar que la línea que divide la realidad de la ficción es muy delgada. Esto nos hará sentir menos atados de manos y con mayor libertad para montar los testimonios en estructuras ficticias, incluso en el orden de lo fantástico, que faciliten la acción dramática.¹⁷ En el caso de *Espejismos/Corte A* se hayan ecos de *Alicia en el país de las maravillas*; *Salitre* abreva del estilo y la poética de *Muerte accidental de un anarquista*; y en el caso de *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi*, se trabajó con la fábula de *El laberinto del fauno* como punto de partida. Más adelante ilustraré con algunos ejemplos concretos.

LA PALABRA DRAMÁTICA (Y DIALÓGICA) VS. LA PALABRA NARRATIVA

Es muy raro que el texto de una transcripción, sobre todo fragmentos largos en los que el entrevistado nos relata un episodio de su vida, pueda incorporarse al texto dramático de manera íntegra. Para que una entrevista de historia oral funcione tenemos que ganar la confianza del entrevistado y lograr que, sin divagar y sin desviarse demasiado, se extienda sobre cierto tema que nos interesa, con detalles, descripciones, sentimientos e impresiones que forman parte de su experiencia subjetiva. En este sentido, aunque la extensión de un relato puede jugar a favor de la investigación, su forma narrativa puede dificultar su traducción en algo dramático.

¹⁷ Como sugería Jaime Chabaud en sus talleres de dramaturgia, la forma dramática no describe la realidad sino que la modifica.

Pero iré por pasos y me detendré un momento para explicar la parte narrativa de las entrevistas a profundidad. Después de trabajar en diversos proyectos de historia oral y de supervisar otros tantos, me he encontrado con que este aspecto —el detonar que los entrevistados se abran para compartir sus experiencias— constituye un verdadero reto. Se requiere de mucha experiencia, pruebas y errores, para desarrollar la sensibilidad y encontrar las estrategias más adecuadas que detonen la narración de los entrevistados en la dirección prevista, logrando un punto medio entre profundidad y amplitud de los temas cubiertos. Si las preguntas son muy ambiguas o generales, el relato puede dispararse en muchas direcciones que no necesariamente son útiles para nuestro tema de investigación. Por el contrario, uno de los errores más frecuentes es hacer preguntas cerradas que propicien respuestas cortas, muy concretas.

Por ejemplo, si le preguntamos a nuestro interlocutor en qué año inició sus estudios universitarios, la respuesta será muy breve: “en 1994”. El dato puede ser relevante, pero con este tipo de interrogantes, estamos coartando nosotros mismos las posibilidades de la narración. Por el contrario, si preguntamos qué recuerda con más cariño de sus años universitarios, cómo se sintió cuando se enteró que fue aceptado en tal o cual institución, o si recuerda las razones por las cuales estudió tal o cual carrera, obtendremos una versión mucho más extensa, con detalles contextuales, motivaciones personales, referencias a ideas y valores más complejos, así como procesos identitarios. No olvidemos que, más allá de los datos factuales, nos interesa documentar la experiencia subjetiva de quien relata.

Una forma que he encontrado y que resulta sumamente efectiva consiste en iniciar la mayoría de las entrevistas con la siguiente pregunta: ¿quién es...? Es decir: ¿quién es Roberto Vázquez?, ¿quién es Joshua Escalante?, ¿quién es Gustavo Cortés?, ¿quién es Jennifer Cruz? Como he explicado en trabajos previos, esto invita a nuestro interlocutor o interlocutora a iniciar una reflexión desde su propia experiencia subjetiva. Le permite remontarse en el tiempo de manera lógica, hasta donde él o ella consideren pertinente para poder explicar la posición que ocupan en un grupo social, el momento que viven actualmente (aproximación sincrónica) o la trayectoria que siguieron para llegar hasta aquí (enfoque diacrónico); para explicar el

mundo social en el que habitan o su perspectiva muy personal sobre sus actividades profesionales y/o sobre el campo cultural en el que se desenvuelven (Domínguez, 2021, p. 26).

Algunos testimoniantes preferirán definirse en términos de su profesión; otros nos hablarán de su trayectoria o de su familia. En otras ocasiones plantearán su identidad en términos más cualitativos, al compartir valores, ideas o características que desde su punto de vista son definitorios. Las respuestas serán distintas con cada persona y en cada caso. De hecho, si la pregunta se repite un par de veces, al inicio de distintas entrevistas, es posible que la respuesta no sea exactamente igual. Lejos de preocuparnos, estas variaciones constituyen datos a tomar en cuenta porque nos hablan de personalidades y circunstancias que son distintas.

Partir de la misma pregunta con un conjunto de entrevistados, también supone una ventaja metodológica, sobre todo cuando nos interesa un análisis prosopográfico; es decir, cuando queremos encontrar patrones de comportamiento, procesos sociales y mecanismos causales que son recurrentes en un campo determinado. Permite lograr cierta consistencia en las respuestas de las distintas entrevistas, sin coartar las posibilidades para que los interlocutores enfatizen lo que consideran más importante.

Por ejemplo, si queremos entender por qué alguien decidió dedicarse profesionalmente al teatro y tenemos la intención de que esto figure en un trabajo escénico, podemos partir de una sola narrativa individual, pero también es posible armar el texto dramático a partir de varias experiencias. En este último caso, la consistencia en el tipo de preguntas que hacemos toma particular relevancia. Partir de una misma pregunta, como “¿quién es...?”, se convierte en una especie de faro que orienta y facilita la estructuración de un discurso cuya lógica inmanente responde a cierta lógica en la sucesión de las acciones; como si fuese la boya que orienta al nadador de aguas abiertas en medio del océano. Es decir, el que haya una conclusión (quién soy) sugiere también que hay una dirección orientadora en el relato (Ricoeur, 2000, p. 252).

Pero voy al punto que nos interesa: lo narrativo puede generar una tensión entre el material testimonial y las posibilidades dramáticas del teatro verbatim. El primero funciona cuando logramos que nuestros interlocutores hablen de manera extensa sobre cuestiones concretas. En el segundo

caso, aspiramos a cierto nivel de síntesis, cualidad deseable de cualquier texto dramático. Mientras más detallado sea el material testimonial, menos margen existe para el suspenso y la expectación.

El texto dramático funciona de manera diferente: son los vacíos y las brechas en el discurso de los interlocutores las que pueden despertar en el espectador la capacidad de fabular, de imaginar escenarios posibles. Como sugería Jaime Chabaud de sus talleres, el texto dramático funciona cuando instalamos el principio de incertidumbre, lo cual contribuye a mantener al espectador en vilo, al filo de la butaca, por decirlo coloquialmente.¹⁸

Parafraseando a Esslin (1976), toda construcción dramática se sustenta en la creación de interés y suspenso en su más amplio sentido. Debe despertar expectativas. Sin embargo, cuando los textos que usamos en una obra de teatro verbatim contienen narraciones largas, corremos el riesgo de perder la atención del espectador. Estas pueden aportar muchos datos, muchos detalles, pero no necesariamente tienen el potencial de construir expectativas.

Para lograrlo es necesario que los fragmentos testimoniales despierten nuestra imaginación en torno a una pregunta concreta: ¿qué va a pasar? Deben “sembrar futuro”, darnos una idea de que hay distintos escenarios posibles, los cuales, cada uno, están asociados a un desenlace diferente. No hay nada peor —me refiero de nuevo a las lecciones de Chabaud— que generar la sensación de que la acción seguirá de manera indefinida. En palabras de Jaime, “el cerebro humano se cansa ante lo infinito y lo amorfo”.¹⁹

Por ello es necesario instalar el principio de incertidumbre en conjunto con el principio de finitud: puede ser que el espectador no sepa qué va a pasar exactamente, pero hay señales de que la progresión de acciones tendrá un desenlace y no seguirá de manera indeterminada. Si esto no se logra, la pregunta que se instalará en la mente del espectador es otra: ¿a qué hora va a terminar todo esto?

18 Si la memoria no me falla, fue en alguno de los talleres que impartió sobre la estructura dramática en 2021 (en línea).

19 Taller con Jaime Chabaud, 6 de febrero de 2021 (en línea).

Esto no sucede necesariamente con los relatos orales. En este caso, aunque nuestro interlocutor intente narrar de manera coherente, no está pensando en formas de generar suspenso o de plantear preguntas que serán respondidas más tarde en su relato. En el marco de un ritual específico de enunciación, los entrevistados buscan formas de cumplir con las expectativas de su entrevistador sin vulnerarse o exponerse demasiado y, si tenemos suerte, lo hará atendiendo a un pacto implícito entre ambos.²⁰ Todo esto puede ser demasiado para los testimoniantes si consideramos que las preguntas a menudo se plantean sobre la marcha.

Otra razón por la que existen tensiones entre los testimonios recopilados y los textos dramáticos radica en las posibilidades que ofrece la palabra para *performar*, es decir, para plantear acciones que deriven en peripecias, que a su vez permitan la progresión de la trama y den lugar a un conjunto de transformaciones en los personajes. Para lograr esto, los textos dramáticos se recargan en el uso de verbos activos, pero las narraciones orales suelen mezclar distintas temporalidades, con distintos niveles de consistencia: el pasado que existe porque ha dejado huellas en la memoria; el presente, que es el tiempo en el que estoy narrando; y el futuro que existe también en la mente como anticipación.²¹

Cuando, en preparación de un texto dramático, escribimos una escalera de acciones, los verbos normalmente los conjugamos en presente porque así suceden las acciones en escena. No importa si la obra tiene saltos en el tiempo, escenas de corte onírico, *flashbacks*, o si presenta distintas tempo-

20 Todo ejercicio de historia oral conlleva un pacto implícito entre el entrevistador y el entrevistado. El primero se compromete a indagar lo más objetiva y críticamente posible, con la finalidad de que el testimonio pueda convertirse en un dato sociohistórico que sea útil para los fines de la investigación, sin que ello vulnere o distorsione la identidad, la reputación; en fin, el ser y el estar del entrevistado. El segundo asume un compromiso, aunque sólo sea tácito, de hablar con la verdad, incluso cuando ésta se construya desde la propia experiencia subjetiva. En pocas palabras, como lo estipula Dosse (2011, p. 71) al hablar de los proyectos biográficos —pero también aplicable a los relatos temáticos de vida—, dicho pacto establece desde dónde se va a hablar, por qué interesa [que se relaten las experiencias del] sujeto en cuestión e incluso, cuáles son las preguntas y motivaciones iniciales [...]. (Ver Domínguez, 2021).

21 De hecho, así expuestas, estas temporalidades se refieren al triple presente de San Agustín (ver Domínguez, 2021, pp. 27-28). Pero no hay garantía de que el entrevistado los plantee en verbos activos que contribuyan a formas dramáticas más adecuadas.

ralidades que se cruzan entre sí, la acción se registra en el momento expectatorial, es parte del hecho teatral. De ahí que los verbos activos sean indispensables para describir lo que proyectamos escénicamente.

Finalmente, no debemos olvidar que el texto dramático es dialógico por naturaleza. Aunque las acotaciones o didascalias describen acciones que el espectador verá en escena, son las palabras y los diálogos entre los distintos personajes los que contribuyen a revelar su carácter, a revelar (u ocultar) sus intenciones; en fin, son los intercambios verbales los que contribuyen en gran medida a que la acción progrese hasta llegar a un desenlace.

Por el contrario, los testimonios transcritos tienden a reflejar una sola voz. Incluso cuando nuestros informantes rememoran los diálogos que sostuvieron con alguien más, estos se enmarcan en formas estrictamente narrativas. Cuando esto sucede, la transcripción se vuelve más complicada y las aspiraciones del entrevistado de ofrecernos un testimonio polifónico normalmente no se cumplen, simplemente porque el lenguaje hablado es muy distinto al escrito.

OTRAS DECISIONES DE MONTAJE

Pasar de las transcripciones al texto dramático conlleva, implícitamente, hacer un ejercicio de imaginación sobre el tipo de montaje que podría producirse (ya sea que nos encarguemos nosotros o alguien más): qué género (drama, comedia, etcétera), para qué audiencias (jóvenes, adultos, todo público), con qué elementos de la acción dramática (escenografía, vestuario, iluminación, música), en qué tono, con qué formato, sólo por mencionar algunos aspectos importantes.

El universo de posibilidades es enorme, pero hay tres lecciones que se derivan de los procesos de investigación-creación que formaron parte del proyecto PTC-RC que vale la pena mencionar. Primero, la tentación de construir algo que refleje las preferencias poli-est-éticas del investigador-creador y no de los sujetos entrevistados es muy grande. Aunque es inevitable que uno imprima su propio sello, ya sea desde el trabajo de dramaturgización y/o desde la dirección escénica, no es de-

seable, ni ética, ni escénicamente, que eclipse las preferencias de las y los entrevistados. Hay que estar alertas.

Segundo (y en respuesta a lo anterior), las voces de los entrevistados contienen muchas pistas sobre las distintas opciones para que la poética del montaje dialogue con sus experiencias subjetivas. Solamente hay que recordar que las transcripciones contienen más que palabras y narraciones. Aunque parezca redundante, son dispositivos que contienen información sobre valores y referencias culturales a partir de los cuales se puede trabajar para lograr una mayor resonancia entre el testimonio, el contexto sociogenético y el montaje resultante.

En tercer lugar, sería un error pensar que el teatro verbatim, al ser una forma de teatro documental, debe siempre presentarse en formatos y estructuras dramáticas de corte realista. Esto no necesariamente es el caso. Las experiencias subjetivas reflejan imaginarios, emociones, referencias, miedos, deseos, sueños y pesadillas que pueden funcionar muy bien en el ámbito tanto de lo realista como de lo fantástico, con todos sus posibles puntos medios. En los capítulos 2 y 3 ahondaremos con más detalle sobre estas cuestiones.

IMPLICACIONES ÉTICAS

Esto me lleva al cuarto tema: la ética en la representación. Después de todo, si entendemos el representar como una forma de hacer presente aquello que está ausente, esto implica tomar decisiones sobre cómo queremos plasmar la voz de las personas entrevistadas en escena. El debate es muy amplio y supera los alcances de este escrito (para una revisión más amplia recomiendo revisar el trabajo de José Antonio Sánchez, 2016), pero vale la pena mencionar algunas aristas y algunas preguntas que deberíamos plantearnos al momento de trabajar en nuestras producciones de teatro verbatim. Una de ellas es: ¿hasta qué punto utilizamos la puesta en escena para estetizar experiencias de otras personas, sobre todo cuando son traumáticas, y hasta qué punto es válido instrumentalizar sus experiencias, con fines que le son ajenos a los sujetos representados?

Me parece que no hay una respuesta fácil, pero con base en la propia experiencia y diferentes lecturas, diría que hay tres aspectos que son relevantes y que vale la pena detenerse a reflexionar: primero, la disposición a que el proceso artístico nos transforme; segundo, tener cuidado de no instrumentalizar y de no distorsionar las voces y los cuerpos que son representados en escena; tercero, la aspiración a contribuir, de alguna manera, al bien común.

Por ejemplo, en un escrito previo en coautoría con Cristina Tamariz, discutimos sobre la obra *Ánima sola*, escrita por el dramaturgo Alex Román y escenificada por muchos años bajo la dirección de Guillermo Navarro (Domínguez y Tamariz, 2023). El caso de *Ánima sola* es muy particular desde la perspectiva ética porque es un texto que se construyó a partir de tres historias verdaderas, de tres feminicidios que sucedieron en México en distintas geografías y circunstancias, pero con un común denominador: las terribles vejaciones que sufrieron las víctimas. En este caso, como en todas las puestas en escena que abordan la violencia feminicida en México (y cualquier tipo de violencia), la pregunta ética para las actrices y para todo los creativos involucrados era obligada: ¿cómo representar ese nivel de violencia en formas que sean éticas? Es decir, ¿cómo hacer que la representación escénica suceda sin estetizar la violencia, volviéndola “bella”? ¿cómo lograr el acontecimiento escénico sin instrumentalizar las historias de estas tres víctimas?, ¿cómo hacer para que el virtuosismo de las actrices no eclipse el contenido y la sustancia de las historias reales que se escenifican en *Ánima sola*?

En dicho escrito concluimos que “[...] no es posible hablar de ética en la representación si el acontecimiento se circunscribe a la escena; en pocas palabras, no es posible hablar de ética en la representación si no se registra una modificación en la experiencia fenomenológica del propio intérprete, del creador escénico en general [...]” (Domínguez y Tamariz, 2023, p. 182).

Esto significa, en pocas palabras, un compromiso por parte de las intérpretes, del dramaturgo, del director, del investigador-creador (en el caso del teatro verbatim); una disposición a poner el cuerpo, a dejarse transformar por la experiencia creativa. Si no nos dejamos transformar, significa que solamente asumimos las preocupaciones de los sujetos representados para subir a escena, pero que somos capaces de dejarlas ahí, sin mayor consecuencia, una vez que termina el espectáculo. Es decir, aquello que estamos representando

realmente no nos preocupa, solamente lo estamos instrumentalizando para lograr que el público se entretenga.

Pero además de dejarse transformar de manera responsable, el artista debe estar atento a las formas en las que el hecho escénico puede distorsionar las voces y los cuerpos de los sujetos representados. En la medida de lo posible, sobre todo cuando hablamos de testimonios de personas reales que nos han confiado sus historias y puntos de vista, tendríamos que respetar el discurso de los entrevistados; de otra manera, los estaríamos usando como pretexto para decir lo que queremos, aunque no corresponda con sus intereses y preocupaciones.

Además de estos dos requisitos —no instrumentalizar y no distorsionar— tendríamos que preguntarnos si el acto de representar se orienta hacia el bien común o hacia intereses particulares. Es decir, la representación toma formas que son más éticas cuando producimos una puesta en escena con la finalidad de concientizar sobre cierto tema; de abrir el debate y la reflexión intersubjetiva, de exponer y hacer visibles algunas injusticias. Esto no significa que los montajes caigan en el didactismo obvio, pero por lo menos deberíamos plantear preguntas que sean relevantes para nuestros tiempos.

Por el contrario, cuando la representación tiene el único objetivo de atraer público y mostrar nuestro talento y virtuosismo, se vuelve más discutible desde el punto de vista ético. Por supuesto, los dilemas éticos no pueden eliminarse por completo. Como explica José Antonio Sánchez en su libro *Ética y representación*, si el arte fuese completamente inocuo, entonces dejaría de ser arte. Nunca hay respuestas fáciles cuando hablamos de ética y representación. Sin embargo, cualquiera que sea la salida elegida, tendríamos por lo menos que plantearnos las cuestiones mencionadas anteriormente: cómo hacer para no distorsionar, para no instrumentalizar y para contribuir al bien común, o al menos para tener dicha aspiración en mente.

Aunque no pertenece a la creación escénica sino al ámbito literario, hay un ejemplo que me gusta citar y que me parece muy ilustrativo: *2666*, la novela póstuma de Roberto Bolaño. En dicho trabajo, el escritor chileno no escatima líneas, párrafos y páginas enteras para describir, con detalles policíacos y términos forenses, las formas atroces en las que cientos de víctimas de feminicidio fueron ultimadas en Ciudad Juárez. Llama la atención que

el espacio dedicado a este carnaval dantesco contrasta con lo absurdo de la trama principal.²² Pero las razones de Bolaño, lejos de apelar al morbo del lector, parecen ser de corte ético. Como lo sugiere el propio José Antonio Sánchez en el libro citado, Bolaño pudo haber escrito la novela perfecta y, sin embargo, prefirió la imperfección literaria con tal de incluir un pequeño monumento a cada una de las víctimas que, al ser parte de la cotidianidad de Ciudad Juárez, también eran parte del paisaje ficticio de la novela. Podemos estar de acuerdo o no con la solución de Roberto Bolaño, pero sin duda hay una reflexión sobre las implicaciones éticas.

La respuesta parece estar en línea con los temas que hemos planteado párrafos más arriba. Bolaño “pone el cuerpo” al tomarse la molestia de escribir todas las descripciones antes citadas (cosa que seguramente no fue agradable). Luego, en lugar de instrumentalizar para conseguir un efecto estético, hace lo opuesto: arriesga la integridad estética de su novela con tal de incorporar en su narrativa a las víctimas de feminicidio en Ciudad Juárez. Finalmente, la solución de incluir esas descripciones con cierta fidelidad a los reportes forenses, permite completar el paisaje de dicha ciudad de manera muy cruda. Si Bolaño no hubiese incluido esas descripciones, la trama absurda de la novela hubiera sucedido en un Juárez incompleto y poco realista.

Esta anécdota literaria me sirve para enfatizar la importancia de tomar en cuenta estas interrogantes, incluso cuando las posibles respuestas sean controvertidas o no siempre sean completamente satisfactorias. Esto aplica al caso del teatro verbatim con mayor razón porque hablamos de testimoniantes que nos han compartido sus historias y que de alguna manera nos han confiado un pedacito de sus identidades. Pero en este caso hay una particularidad, una pregunta adicional que debemos tomar en cuenta: ¿qué es más importante, ser fiel a todas y cada una de las palabras de los entrevistados o, más bien, ser fiel a sus valores y referencias socioculturales; a la poética implícita en su relato de vida?

22 Roberto Bolaño plantea una historia detectivesca sobre cuatro académicos que están obsesionados con la figura de Beno von Archimboldi, misterioso escritor alemán al que nadie conoce físicamente y de cuya obra son especialistas. En algún momento de la trama, las pistas nos transportan hasta Ciudad Juárez donde los intentos por descubrir la verdadera identidad de Archimboldi se entrecruzan con los numerosos feminicidios que ahí se registran.

Desde mi punto de vista, la respuesta se divide en dos. Por un lado, lo que ya hemos dicho: que las entrevistas deben verse como dispositivos culturales que contienen mucho más que palabras. Entonces, efectivamente, entre las dos posibilidades, pienso que es más importante ser fiel a los valores y a las referencias socioculturales en su conjunto que a las palabras en un sentido literal, mucho más estrecho. Pero la segunda parte de la respuesta tiene que ver con entender que los testimonios orales son resultado de una construcción conjunta entre entrevistado y entrevistador, de la misma manera que los textos dramáticos tendrían que contar con un acuerdo mínimo entre todos los involucrados.

CAPÍTULO 2

ESPEJISMOS: CUANDO LA HISTORIA NO ES LO QUE TE CUENTAN

NO TODOS LOS HÉROES VAN AL CIELO

En los últimos años, incluso antes de comenzar o siquiera concebir la iniciativa PTC-RTC, con ayuda de un amplio equipo de investigación recabé muchísimas entrevistas a profundidad con creadores de la escena teatral independiente, sobre todo de la Ciudad de México (no necesariamente en el ámbito del teatro comunitario). Documentamos sus trayectorias por medio de la historia oral y logramos compilar un primer libro con fragmentos de esas historias que, por medio de un análisis prosopográfico, daban cuenta de las razones por las que alguien decide dedicarse a esta actividad, la reacción y las relaciones del círculo social inmediato, los retos, desafíos y las estrategias para sobrevivir (y a veces prosperar) en este campo de producción cultural (Domínguez y López, 2021).

Cuando llegó el momento de presentar el citado volumen, hubo un colega, de hecho uno de los entrevistados, que me hizo un comentario muy acertado: me dijo, palabras más palabras menos, que no podíamos hacer la presentación de un libro de esta naturaleza, sobre teatro, con un panel de presentadores que dieran su opinión detrás de una mesa, al estilo académico, sumamente aburrido. Era vital pensar en formas menos acartonadas y más teatrales para presentar el material; era ideal pensar en algún tipo de lectura dramatizada o ejercicio escénico.

Como expuse en una publicación anterior, en la que también retomo esta anécdota:

[...] Su insistencia rindió frutos [y me di a la tarea] de buscar alguna estructura dramática que permitiera dar el salto y pasar de los testimonios orales a un texto que tuviese coherencia y progresión desde un punto de vista dramático. Cuando hablamos de teatro verbatim, este es quizá el salto más difícil. Si los relatos de vida son difíciles de editar para hacerlos leíbles y para dotarlos de cierta fluidez sin sacrificar la voz de los entrevistados, la tarea de construir algo que además sea interesante desde la perspectiva escénica, conlleva un reto doble.

Y, sin embargo, el ejercicio no fue tan complicado después de todo. De hecho, el punto a resaltar [...] es que varias de las entrevistas [...]

muestran un patrón que es muy fácil de identificar. Esto quizá no sea tan evidente para cualquier historiador oral, pero el académico que además cuenta con alguna experiencia en el ámbito escénico y dramaturgico puede ver, si pone un poco de atención, que el patrón está a la vista y es muy claro: *se trata del viaje (o historia) del héroe*.²³ Buenas noticias para el teatro verbatim y el espectáculo escénico, pero ¿qué reflexiones podemos sacar para la práctica de la historia oral en el ámbito estrictamente académico?

Efectivamente, la pregunta es importante: ¿qué reflexiones podemos hacer cuando, de pronto, “sorpresivamente”, surge un patrón en común —la historia del héroe— entre testimonios que a primera vista son tan disímolos? Para empezar, la anécdota nos recuerda que la entrevista es un ritual de enunciación y es muy probable que el entrevistado se represente a sí mismo con la finalidad de cumplir con las expectativas del entrevistador. Si retomamos la lógica del interaccionismo simbólico (Goffman, 1974), los testimoniados buscarán construirse y presentarse frente al otro tomando en cuenta tres cosas: la percepción que tienen de sí mismos, la percepción que tienen del entrevistador y la percepción que tienen de lo que éste está pensando sobre ellos o ellas. Y aunque siempre hay, supuestamente, un pacto entre ambos —se supone que el primero dirá la verdad y el segundo lo tomará en serio—, este pacto también es un pacto de la representación, simi-

23 Como lo sugiere Joseph Campbell, el viaje del héroe presenta una estructura narrativa que caracteriza a varios mitos antiguos. Dicha estructura no es exclusiva de la mitología occidental sino que está también presente en otras culturas asiáticas, africanas y latinoamericanas. Más aún, la potencia característica de este mito lo ha convertido en una especie de canon narrativo que ha sido traspuesto en muchas de las creaciones de la cultura popular más exitosas en la época contemporánea (sobre todo cinematográficas y teatrales), lo que ha garantizado que perdure y que siga presente hasta nuestros días con algunas variaciones.

En pocas palabras, el viaje del héroe habla de una larga travesía que se compone de una serie de episodios más o menos definidos: la situación inicial de un personaje que es relegado o marginado socialmente y que recibe un llamado, una señal con tintes metafísicos o sobrenaturales; la duda: ¿debe seguir o no el llamado?; la travesía y los primeros obstáculos; la necesidad de confrontarse a sí mismo ante las adversidades que encuentra en el camino; el cruce del umbral; el regreso a casa; y la posibilidad de compartir la sabiduría adquirida con la comunidad en su conjunto, lo cual le confiere la categoría de “héroe”. Para mayores detalles ver Campbell (2017), también citado en Domínguez (2024).

lar a cuando suspendemos nuestra incredulidad frente a un trabajo escénico: el intérprete hará *como que sucede* y el espectador hará *como que cree* lo que sucede.

Ahora bien, este ritual de enunciación obliga a nuestros interlocutores a narrar eventos y aspectos de su vida de manera coherente, como si se tratara de episodios que son contiguos en el tiempo, aunque en realidad no lo sean. Este ejercicio diegético necesariamente nos lleva a territorios ambiguos, un tanto pantanosos, porque las fronteras entre ficción y realidad comienzan a diluirse. Como se expresó en otro volumen anterior:

[...] Esto nos obliga a analizar el testimonio oral con suma precaución, tomando en cuenta que el relato del entrevistado nunca es equivalente a la historia en sí misma, que la narración es producto de un ejercicio intersubjetivo, que el testimonio individual demanda la comparación con un conjunto de testimonios antes de precipitarnos a conclusiones más generales y que la labor del historiador o científico social también incluye un esfuerzo de triangulación con otras fuentes (hemerográficas, archivísticas, estadísticas, etc.) [...] (Domínguez, 2024b).

Le pedimos al entrevistado que arme su relato sobre la marcha, conforme avanza la entrevista; en pocas palabras, que nos hable de eventos y aspectos de su vida sobre los cuales quizá nunca había reflexionado o cuya ilación y coherencia quizá nunca había imaginado. Pero la tarea de organizar y seleccionar sus recuerdos en una trama es en sí misma una forma de aprendizaje, una oportunidad para que él mismo comprenda lo vivido (De Garay, 2021, p. 198).

Ante esta situación, y dadas las primeras dos reflexiones, el entrevistado se ve en la necesidad de usar herramientas y de buscar referencias culturales que le permitan armar su narración para compartirla con el investigador interesado en recabar sus palabras. En esta labor confluyen dos niveles: el nivel psicogenético (los miedos, expectativas y roles internalizados individualmente) y el nivel sociogenético (los valores y las estructuras socioculturales que condicionan el comportamiento individual). En línea con autores como Norbert Elías (2015), ambos se complementan entre sí.

Una de esas referencias es la historia del héroe propuesta por Joseph Campbell (2017); meta estructura mitopoyética cuya potencia característica la ha convertido en una especie de canon narrativo que ha sido traspuesto en muchas de las creaciones más exitosas en la época contemporánea, sobre todo cinematográficas, literarias y teatrales. Al ser tan común en la cultura popular, la temática del personaje que en sus inicios es indeseado y excluido, una especie de paria, pero que luego emprende un viaje para adquirir nueva sabiduría y regresar como un héroe, ha sido absorbida psicológicamente y sociológicamente, contribuyendo a que perdure y siga presente hasta nuestros días, aunque haya variantes argumentativas y espaciotemporales.

Más aún, el viaje del héroe y otros recursos, como la estructura aristotélica en general, constituyen recursos simbólicamente generalizados; divisas de aceptación común en el mundo social de los teatreros, en su campo de producción cultural. Por ello, no es sorprendente que permeen y estén contenidos en los testimonios y en las transcripciones, en tanto dispositivos culturales que guardan mucho más que las voces individuales de nuestros testimoniantes.

Pero, epistemológicamente hablando, ¿qué significa que nuestros informantes se presenten a sí mismos como héroes y heroínas? ¿Esto los pone en el plano de lo fantástico? ¿Debemos dudar o creer a pies juntillas todo lo que nos dicen? ¿Las estructuras míticas que a menudo son plasmadas en sus relatos de manera inconsciente, son de hecho una señal de que nuestros interlocutores nos están mintiendo?

La principal lección, me parece, es que no podemos fiarnos de la construcción que nos ofrece el entrevistado. Aunque haya una aspiración logocentrista por parte de quienes nos comparten sus experiencias, esto no garantiza que las narraciones sean totalmente fieles a lo que verdaderamente sucedió; de hecho, a veces sucede todo lo contrario, pues los testimoniantes pueden verse forzados a torcer lo relatado con tal de acomodarlo de manera más o menos coherente. En otras ocasiones, como ejemplifico más adelante, la narración puede estar distorsionada de manera consciente, con la finalidad de ocultar algo o para reforzar una idea que sirva de cortina de humo para que algún hecho desdeñable no salga a la luz pública.

Por ello es vital adentrarnos en los ámbitos de la multi y la interdisciplina. Puede ser que no seamos psicólogos o hermeneutas expertos, pero sin

duda ayudará a nuestra labor como historiadores orales el saber un poco más sobre estas disciplinas. En este punto es importante recordar que los mitos y los contenidos ficticios no eliminan por completo el valor del relato de vida como fuente de información para entender determinado mundo social. Como sugiere Graciela de Garay (2021, p. 195), las fuentes orales dicen menos del suceso en un sentido fáctico, que de su significado. De hecho, las estructuras mitopoyéticas que articulan una historia de vida nos ofrecen claves para entender cómo se construyen las identidades individuales y colectivas, incluso para identificar ciertos procesos y mecanismos causales (Domínguez, 2024b).

Ahora bien, estar atentos a lo que no se menciona explícitamente durante la entrevista conlleva el reto de identificar modelos narrativos, pero también de leer el lenguaje no hablado. Es vital identificar los silencios, los gestos, el ritmo, los matices y las inflexiones de la voz, incluso las posturas corporales mientras se lleva a cabo la entrevista. Desafortunadamente, como sugiere Anne Karpf (2014, pp. 50-51), mucho de esto se ha perdido debido al prejuicio que existe en algunos círculos de la investigación social de que la fuente escrita es más fiable que la oral. Esto ha ocasionado que muchos de estos “detalles” se queden fuera o se consideren poco importantes al momento de transcribir los testimonios recopilados. Pareciera como si la prisa por transcribir respondiera a la necesidad del investigador de entrar a un campo en el que se sienta más a salvo.

Un ejemplo es la risa, la cual a veces se pasa por alto al momento de llevar a cabo las transcripciones correspondientes. Sin embargo, como sugiere Kate Moore:

[...] la risa es un recurso interactivo que los entrevistados usan para compensar o justificar problemas o dificultades con respecto a las memorias de sus experiencias, los recuerdos traumáticos, las preguntas incómodas que evaden responder o sus propias contradicciones con respecto a los estereotipos de género, identidad de artista, político, etcétera [...] (citada por De Garay, 2021, p. 201).

Y claro, más allá de los prejuicios, la historia oral es una práctica que se va perfeccionando y se vuelve más rigurosa conforme el investigador

acumula experiencias, lecturas, proyectos de investigación, éxitos y fracasos. Hay una curva de aprendizaje importante y se necesitan muchas horas de vuelo, por así decirlo, antes de llegar al punto en el que el investigador es capaz de integrar tantas herramientas al mismo tiempo. Pero es posible.

El mensaje, en todo caso, es que el investigador debe estar muy atento al lenguaje no hablado. Se necesita una escucha profunda, reminiscente de las palabras de Freud cuando decía que “[...] el analista debe dirigir su propio inconsciente como un órgano receptivo hacia el inconsciente transmisor del paciente [...]”, como si se escuchara con un tercer oído (De Garay, p. 54). Al igual que sucede con el lenguaje dramático, los datos pueden estar ocultos, pero vale la pena escarbar porque siempre hay mucho más de lo dicho en la superficie.

En este punto, como investigador y dramaturgo, me es inevitable pensar en el trabajo de Harold Pinter y en el análisis que José Sanchis Sinisterra hace sobre su trabajo. Al respecto, el autor valenciano nos recuerda que es erróneo pensar que los personajes de una obra de teatro son perfectamente transparentes, veraces y confiables en sus palabras. La revolución pinteriana consistió justamente en esto, en poner en duda nuestra omnisciencia sobre nuestros propios personajes. Nos dice Sanchis Sinisterra (2013, pp. 115-116) en su exposición sobre Pinter:

[...] ¿qué realidad puede atribuirse un teatro que pretende poseer todas las claves del comportamiento de sus personajes? [...] Entre mi falta de información biográfica respecto a ellos —dice Pinter— y la ambigüedad de lo que me dicen, se extiende un territorio que no sólo es digno de ser explorado, sino que es obligatorio explorar. Ustedes y yo, como los personajes que crecen sobre el papel, somos casi siempre poco explícitos, reticentes, poco fiables, esquivos, evasivos, cerrados y poco disponibles. Pero a partir de estas características nace un lenguaje. *Un lenguaje en el que, por debajo de lo que se dice, se expresa otra cosa* [...] [Énfasis del autor].

[...] esa otra cosa es siempre incierta y, efectivamente, en la obra de Pinter abundan la opacidad, el enigma, lo inverificable [...] De esta doble incertidumbre —sobre el “ser” del personaje y sobre la verdad de

la palabra— nace una poética escénica que hoy podemos, por fin, apreciar como superación y radicalización del concepto de realismo [...].

Lo mismo sucede cuando incursionamos en el campo de la historia oral. Aunque haya un pacto implícito entre entrevistado y entrevistador, ¿por qué creer que el primero siempre es transparente, fiable o carente de ambigüedades? Más aún, ¿por qué creer que conocemos todos sus detalles biográficos, su psicología, sus miedos y motivaciones? Al contrario, todos estos son aspectos que intentamos explorar, aprender (y aprehender) por medio del ejercicio dialógico de la entrevista.

Si hay una diferencia entre el personaje real que es entrevistado por el investigador y el personaje ficticio que es construido por el dramaturgo, esta radica en que el primero muy a menudo se sentirá presionado para que sus relatos estén revestidos con cierta lógica y coherencia en el marco de un ritual específico de enunciación: la entrevista. En contraste, si el segundo es perfectamente articulado y transparente, es porque su logocentrismo es impuesto, forzado desde afuera, impuesto por la pluma del autor, cosa que no sucede en el caso de la dramaturgia pinteriana.

YO CONOCÍ A DOS DE LAS CHICAS y a uno de los chicos que forman parte del elenco de *Espejismos/Corte A* durante la primera etapa del proyecto de investigación sobre teatro comunitario, por allá de 2022. En ese momento, mi principal referencia sobre esta expresión escénica en la zona de Nezahualcóyotl era el trabajo de colegas, creadores y creadoras escénicas, que yo había conocido en festivales y en concursos de teatro, como el Rally de Teatro Independiente que es organizado por El Centro Cultural El Foco cada año en el Ciudad de México.

Había coincidido con algunos de esos maestros y directores de teatro desde el año 2018, cuando fui invitado por primera vez a fungir como jurado en este certamen, pero nunca había platicado con los integrantes de sus elencos hasta años después, cuando se dio la oportunidad de llevar a cabo investigaciones interdisciplinarias que rescataran la memoria de actividades culturales marginales, de corte subalterno, como es el caso del teatro popular y comunitario.

Julio César López, investigador del CITRU me había también compartido algo del contexto y algunas de las referencias históricas que eran indispensables para entender a los grupos del oriente de la ciudad. Una de esas referencias era el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA).

Pero en realidad no tuve mayor acercamiento hasta mediados del 2022. Sólo entonces, una vez que la propuesta de investigación fue seleccionada en el marco de la convocatoria pertinente y que las autoridades de CONAHCYT dieron luz verde, fue que pude platicar y conocerlos más de cerca. En compañía de un equipo interinstitucional e interdisciplinario iniciamos visitas de campo y entrevistas, sobre todo en los municipios de Nezahualcóyotl y Chimalhuacán. Los recorridos para conocer escuelas, foros y otros sitios de interés para el proyecto fueron organizados en gran medida con ayuda de un maestro cuyo nombre omitiré y al que prefiero referirme con las iniciativas “M. J.”

Este personaje parecía clave para entender la actividad escénica en la zona, no sólo por su propia biografía (estructurada por supuesto en torno al mito del héroe) sino por la labor que realizaba con grupos de jóvenes y adolescentes en la zona. Otros directores, colegas del gremio (incluso más allá de la zona oriente) y otros sujetos de interés, como familiares, autoridades escolares y sus propios alumnos (sobre todo alumnas) hablaban maravillas de su trabajo. Por ejemplo, algunos y algunas integrantes del elenco de *Espejismos/Corte A* habían tenido su primer contacto con esta expresión artística en diversos talleres que M. J. había impartido de manera independiente o por invitación en algunas escuelas de organización, como es el caso de una escuela secundaria que está localizada en un lugar conocido como “El Cerrito”, en el municipio de Chimalhuacán.

En su momento, yo no pude hacer la entrevista presencial a M. J. porque desafortunadamente coincidió con una infección que tuve por COVID, pero estuve presente en todos los recorridos que se organizaron con el equipo de investigación y pude ver el video y leer la transcripción de la entrevista que le hizo Cristina Tamariz en mi ausencia. El tipo se mostraba con cierta seguridad y era muy articulado. Respondía a todas las preguntas y compartía un discurso muy consistente, lleno de detalles, sobre cómo había llegado al teatro y cómo había ayudado a que otras chicas y chicos incursionaran en esta actividad. Con mirada fija y penetrante, el entrevistado se notaba alerta, pero tranquilo, listo para

compartir algunos episodios de su vida e integrarlos a un arco narrativo más o menos coherente.

Cuando coincidí con él en algunos eventos como festivales y develaciones de placas, o cuando nos reunimos para solicitarle apoyo y darle continuidad a nuestro proyecto de investigación, el tipo siempre se mostró amable, incluso obsequioso. Las chicas que colaboraban con él también eran muy accesibles. Si no estaban en escena, se encargaban de cuestiones logísticas, como recibir al público para las funciones, pero en general ni yo ni los otros integrantes de nuestro equipo de investigación notamos nada raro.

No tomamos su testimonio a pie juntillas, pero en ese momento, sin mayores antecedentes, era difícil imaginarse lo que yacía por debajo de la superficie. Había algunos detalles que llamaban la atención, como por ejemplo, el énfasis excesivo en las competencias que se organizan cada año a nivel estatal y en la importancia de ganar con sus grupos de jóvenes teatreros. Pero en todo caso, en el marco de los conceptos sociológicos con los que nos aproximamos al caso, asumimos que se trataba de una forma de conseguir mayor legitimidad y de acumular capital simbólico frente a sujetos sociales que normalmente pueden ser muy escépticos, como los propios padres y otros familiares para quienes dedicarse al teatro no constituye una trayectoria profesional válida.

De hecho, en un primer momento, después de entrevistar a M. J., a otros creadores escénicos de la zona y a las chicas y chicos de sus distintos grupos (al menos tres), el equipo de investigación llegó a conclusiones que parecían muy poderosas para la sociología de la cultura y los estudios sobre el desarrollo. Nos parecía que los testimonios recopilados ilustraban las dificultades y las limitaciones que enfrentan jóvenes y adolescentes en diversas zonas del oriente de la Ciudad de México, caracterizadas por ciclos de violencia y marginación, y las formas en las que la actividad escénica podía contribuir a romperlos.

Era patente la persistencia de estructuras sociales y estructuras mentales (“estructuras estructuradoras”, pensando en Bourdieu) que contribuyen a reproducir los roles establecidos (incluyendo roles de género muy acotados) y que limitan las expectativas y los horizontes de posibilidad. Si algo hacía ahí el teatro era generar una especie de “liberación cognitiva” que expandía la imaginación y el horizonte de posibilidades de estas chicas y chicos.

Como he señalado en un texto anterior, al describir algunos de nuestros primeros hallazgos:

[...] las opciones, literalmente, son engrosar las filas de la delincuencia organizada en el caso de ellos y la prostitución y/o los embarazos adolescentes en el caso de ellas. No fue raro, como parte del trabajo de campo que se llevó a cabo para esta investigación, encontrarnos con historias sobre tráfico de drogas, feminicidios, la vigilancia de halcones o barrios que lucen abandonados y negocios que permanecen cerrados a plena luz del día. Se trata de un paisaje gris, literal y metafóricamente [...]

Ante este panorama, hay pocas alternativas que permitan adquirir e incrementar diversos capitales.²⁴ Por ejemplo, sobre el capital cultural, en concreto sobre la educación formal, la oferta de educación pública se encuentra muy alejada geográficamente (la UNAEMEX, la Universidad Autónoma de Chapingo y la UNAM), en algunos casos a más de dos horas de camino. Lo mismo sucede en el caso de la educación informal. Por ejemplo, las opciones de formación artística a nivel medio y superior son extremadamente limitadas, pues la mayor parte de las opciones (escuelas de iniciación artística, centros de educación artística o cedarts, CUT, ENAT, entre otros) están en zonas alejadas de los municipios conurbados del Estado de México [...]

No es raro escuchar que [estas chicas] [...] nunca habían ido al teatro o que las experiencias culturales a la mano habían sido muy escasas antes de involucrarse en esta actividad (un malabarista en un semáforo o las opciones de entretenimiento que ofrecía la televisión). En algunos casos [...] forman parte de la primera generación de la familia en ir alguna vez al teatro [...]

Es decir, los elementos estructurales a partir de los cuales el individuo se construye y le atribuye sentido al mundo social; el campo, el ha-

²⁴ Nos referimos a la sociología de Bourdieu (1992).

bitus, la dotación de capitales, todo en su conjunto, parece conjugarse en el oriente de la Ciudad de México para acotar el horizonte de posibilidades al que se enfrentan los sujetos entrevistados. Esto no es menor. Aunque hay eventos en la vida de una persona que representan momentos de “liberación cognitiva”, estos suelen ser muy escasos porque las experiencias originarias (es decir, la infancia, la juventud, los primeros años formativos) suelen tener un peso desproporcionado cada vez que el sujeto se enfrenta a la disyuntiva entre inclinarse por prácticas sociales cercanas al habitus predominante u optar por prácticas que intenten desprenderse del mismo [...] (Domínguez, 2024a).

CORTE A. Terminamos la primera etapa del proyecto y quedamos satisfechos con la mayoría de las conclusiones planteadas. Tendrían que pasar algunos meses antes de que el CONAHCYT publicara la convocatoria para darle continuidad a esta iniciativa, lo cual sucedió en el primer trimestre del 2023. Al leer los términos de referencia, nuestra mayor sorpresa fue el énfasis en la divulgación del conocimiento como un componente que debía acompañar al proceso de investigación en su conjunto.

La convocatoria no especificaba las formas y los dispositivos específicos para llevar a cabo dicha divulgación, pero recordé la anécdota que compartí más arriba, cuando un amigo teatrero me dijo, refiriéndose al volumen de *Autonomía y resistencia*, que un libro sobre teatro no podía presentarse de manera convencional y que, en aras de la congruencia, se necesitaba alguna forma de escenificación o lectura dramatizada para difundirlo. Me pareció que este proyecto de investigación nos planteaba un dilema similar. Compartí la inquietud con Cristina y con otros colaboradores del proyecto, y en conjunto acordamos que la mejor manera de dar a conocer los hallazgos (o por lo menos una parte significativa) sería por medio de montajes de teatro verbatim.

Articulamos la propuesta técnica en torno a esta idea, además de otras formas de divulgación como un video documental, un libro colectivo y el manuscrito que el lector tiene en este momento frente a sus ojos. Pasaron los meses y como sucede con este tipo de convocatorias, la decisión de apoyar nuestro

proyecto se publicó casi mes y medio después de la fecha estipulada originalmente; principios de agosto en lugar de junio.

La primera ministración del recurso no llegaría antes de octubre, también por los vericuetos administrativos cuyos detalles desconozco, pero estos retrasos no modificarían el cronograma original, lo cual significaba que las primeras actividades y los primeros productos tendrían un horizonte de tiempo demasiado estrecho para ser completados. Por ejemplo, una primera versión del primer montaje de teatro verbatim debía estar lista a más tardar en diciembre de 2023. Afortunadamente, la experiencia previa con este tipo de iniciativas me había enseñado que las actividades deben seguir adelante lo más posible, independientemente de si los recursos ya entraron o no a las arcas institucionales.

Cuando uno lleva a cabo una iniciativa tan compleja de investigación-creación es necesario actuar rápido y adelantarse lo más posible a todas las posibles dificultades. Entonces, incluso antes de recibir parte del presupuesto, decidimos gestionar entrevistas adicionales y prevenir a algunos aliados del proyecto en la zona de interés sobre el trabajo que se nos vendría encima. Fue en el contexto de estas dificultades administrativas que sucedió mi último encuentro con el personaje en cuestión, y cuyo nombre prefiero omitir (M. J.).

Le pedí que nos reuniéramos para platicarle de esta nueva etapa del proyecto y, a diferencia de su trato en otras ocasiones, su respuesta fue mucho más fría e indiferente. No quiso encontrarme en mi oficina, prefirió que la cita fuese en un nuevo foro en el que estaba trabajando con sus grupos, cosa que era inusual en comparación con nuestras reuniones previas. Ya no estaba en la zona oriente, en las periferias del Estado de México, sino en la colonia Obrera, en la Ciudad de México. Y tampoco en la colonia San Rafael, en el Foro Off Spring, donde a veces se presentaba.

El encuentro con M. J. me llamó la atención porque prácticamente no me prestó atención mientras le exponía algo que a todas luces era de su interés: la posibilidad de hacer montajes de teatro verbatim a partir de las entrevistas que les habíamos hecho tanto a él como a sus elencos y a otros creadores escénicos que trabajaban en el ámbito del teatro comunitario y popular en el oriente de la ciudad. Se notaba más nervioso de lo normal. De manera muy somera me dijo que estaba de acuerdo; en realidad parecía estar más interesa-

do en seguir dirigiendo a dos actrices que en ese momento trabajaban en una versión de *Las preciosas ridículas* de Molière.

Aquella reunión me dejó un mal sabor de boca. Había algo que ya no cuadraba o por lo menos, así me lo advertía mi Casandra interna.²⁵ De hecho, debido a ese encuentro, casi inmediatamente me di a la tarea de plantearles la misma propuesta, de hacer montajes de teatro verbatim, a otros creadores escénicos de la zona. Era una mera previsión en caso de que las cosas con M. J. no salieran conforme a lo planeado.

Estaba yo en lo cierto. Efectivamente, mi Casandra interna había tratado de advertirme de algo y por fortuna, contrario a lo que sucede con el mito griego, yo sí le había hecho caso. Pasaron apenas unas semanas cuando se destaparon las cosas: varias de las alumnas de este personaje se habían organizado para denunciarlo por una serie de abusos que habían sucedido sistemáticamente en los últimos años. El caso abrió la puerta para que otras voces también se expresaran en el mismo sentido. Resultó que había muchísimas averiguaciones previas ya iniciadas y que este sujeto tenía un lado oscuro que muchos no conocían, ni siquiera algunos de sus mentores más cercanos.

Tan sólo pasaron unos días más, si acaso una semana, cuando nos enteramos de que M. J. se había quitado la vida ante el temor de enfrentarse a la justicia. Si algo quedaba claro, además de los desafíos que dicha situación planteaba para el proyecto de investigación, era que no todos los héroes van al cielo.

25 Se dice que Casandra hizo un pacto con Apolo y recibió el don de la clarividencia a cambio de un intercambio carnal. Sin embargo, al rechazar el amor de éste, también fue castigada, pues nadie creería ninguna de sus visiones. El mito se usa comúnmente para describir cuando no hacemos caso de nuestra propia voz interna.

LOS RETOS DE LA REPRESENTACIÓN: HACER VER AQUELLO QUE ESTÁ AUSENTE

Lo acontecido fue como un balde de agua fría para todo el equipo de investigación. El episodio nos planteó un montón de predicamentos sobre la práctica de la historia oral, pero también sobre el teatro verbatim y sobre las implicaciones éticas de la representación en su expresión más básica: el acto de hacer presente aquello que está ausente. No está de más recordar, como lo he planteado en escritos previos (haciendo eco del trabajo de autores como Antonio Prieto Stambaugh), que teatro y teoría tienen raíces griegas que son similares: ambas prácticas constituyen formas de hacer ver (Domínguez, 2022a). Pero, ¿qué queremos hacer ver por medio de la historia oral? ¿Y qué queremos hacer ver por medio del montaje escénico?

Sobre este tema, es importante recordar que el giro subjetivo constituye uno de los rasgos fundamentales de la historia oral (y de la historia del tiempo presente en su conjunto). Esta perspectiva no significa que se desechen los datos duros y los hechos “objetivos”, verificables materialmente, pero sobre todo queremos comprender la experiencia subjetiva de los actores sociales: sus sentimientos, sus autorreferencias, las formas como dotan de sentido al mundo, atribuyen significados y construyen sus identidades. Queremos *hacer ver* la forma como los sujetos en contextos sociohistóricos específicos *experimentan* y conocen el mundo. Para ello invitamos a los entrevistados a rememorar a partir del ejercicio dialógico de la entrevista. De hecho, por eso decimos que la historia oral es intersubjetiva, porque nos permite construir conocimiento en conjunto con nuestros interlocutores y no “encontrarlo” simplemente, como si se extrajera de lo más profundo de una mina.

Ahora bien, la experiencia individual está vinculada estrechamente a lo social. Como nos recuerda Graciela de Garay (2024, p. 194):

[...] la memoria supone un acto, y este acto, aunque estrictamente individual [...] es también social por dos razones. Primero, porque nuestros recuerdos se construyen en realidades sociales pasadas, se desprenden de vivencias compartidas con nuestros contemporáneos de

esos tiempos, sin que esto suponga renunciar a la identidad; y segundo nuestros recuerdos responden a las inquietudes sociales presentes [...].

Al respecto, Alessandro Portelli (citado también por De Garay, 2024, p. 195) considera que, aunque los testimonios recopilados por esta vía no son, estrictamente, ni falsos ni verdaderos, esto no les resta validez como fuentes históricas. Pero, ¿hasta qué punto podemos fundamentar nuestro trabajo con base en el giro subjetivo? ¿Debemos creerle todo a nuestros entrevistados? Y más allá de la investigación social, ¿es válido replicar estos patrones en el ámbito de la creación escénica?

Cuando sucedió el episodio de M. J., equipo de investigación se reunió y llegamos a la conclusión de que la premisa básica era proteger a las víctimas. En este sentido, lo más fácil era desechar la investigación en torno a sus historias de vida, dejar pasar algo de tiempo y permitir que las aguas se calmaran un poco. Entre otras cosas, eso implicaba que el proyecto se retrasara o incumpliera con algunos de los productos prometidos, lo que evidentemente resultaba de menor importancia frente al imperativo de salvaguardar la integridad física y psicológica de las chicas.

Pero también había otro camino. Si más allá de la narrativa que M. J. había construido sobre su papel como maestro “salvador”, era cierto que estas chicas habían abierto sus horizontes de posibilidad a partir de la actividad teatral, quizá podíamos explorar otras opciones. Quizá valía la pena ofrecerles la oportunidad de que uno de los montajes de teatro verbatim retomara, precisamente, sus experiencias en torno al abuso sufrido, reivindicándolas frente a la historia del héroe que M. J. nos había ofrecido (a nosotros y a buena parte del gremio teatral, al menos en el oriente de la ciudad).

Así fue como, por medio de Cristina Tamariz, nos acercamos a ellas y les planteamos la propuesta. Era importante que fuese Cristina, no sólo por ser mujer sino porque ella misma es originaria de la zona, de tal manera que está más familiarizada con los códigos y los valores socioculturales de estas chicas. Accedieron inmediatamente y así comenzó la aventura de escribir y montar *Espejismos/Corte A*.

Todo este preámbulo es importante para entender que ni la investigación académica ni la creación escénica son ámbitos que suceden siem-

pre en ambientes limpios, transparentes, perfectamente controlables, mucho menos si hablamos de casos en los que ambas prácticas se combinan. Al contrario, al ser emprendimientos que involucran a muchos sujetos sociales, con caminos, valores y formas de pensar muy distintas, los procesos de investigación-creación pueden ser sumamente tortuosos, casi laberínticos.

En este sentido, resulta muy inocente pensar que existe una receta o un conjunto de pasos infalibles para pasar de las entrevistas a profundidad a los textos dramáticos y luego a los montajes escénicos. En algunas ocasiones es necesario dar pasos atrás, jugar con referencias culturales que no aparecen tan fácilmente en la superficie de los testimonios, hacer ma-labares dramatúrgicos y conseguir un balance delicado entre los textos que son reproducidos al pie de la letra y los textos con mayores posibilidades dramáticas.

Por ejemplo, como parte de esta iniciativa, una cuestión que planteamos a las chicas afectadas por el caso de M. J. era la necesidad de volver a entrevistarlas con la finalidad de conocer su perspectiva de la situación, ahora que la figura opresora del susodicho ya no estaba presente (al menos no en vida). También se planteó como requisito imperativo que ellas estuviesen en contacto con especialistas que les ayudarán a sobrellevar una situación tan traumática y, sobre todo, que siempre se sintieran con la libertad de abandonar el montaje o el proyecto en cualquier momento que ya no estuviesen cómodas.

Sobre las entrevistas que hicimos en una segunda ronda (en realidad a cargo de Cristina), antes de iniciar la estructuración dramática de la obra, nos topamos con una gran sorpresa. Al abordar de nuevo sus primeros años de actividad teatral, las dos chicas y el chico que entrevistamos nos confirmaron muchas cosas que ya nos habían dicho con anterioridad: que su acercamiento al mundo del teatro se debía en gran medida al trabajo de M. J. y que reconocían su labor como maestro porque, efectivamente, había hecho mucho para impulsarlos.

Sin embargo, a diferencia de las primeras pláticas, casi año y medio antes de la muerte de M. J., añadieron episodios que nosotros desconocíamos hasta ese momento. Había situaciones de abuso sistemático, en algunos ca-

sos de índole sexual, así como chantajes y otras estrategias de manipulación para que se sintieran culpables o para que simplemente no consideraran la posibilidad de denunciarlo. Al pensar en estos contrastes, entre la historia “color de rosa”, según la cual todo iba bien y no había ningún problema, y la “historia negra”, una vez que se revelaron las verdades incómodas, fue que pensé en el título de *Espejismos/Corte A*.

Al armar el texto dramático a partir de las entrevistas e imaginarme las posibilidades de montaje, llegué a la conclusión de que eso era lo que queríamos hacer ver: el ocultamiento de la verdad, en el marco no sólo de una entrevista de historia oral sino del día a día, a tal grado que muchos colegas cercanos tampoco se habían dado cuenta de lo que sucedía “tras bambalinas”. Era importante mostrar lo fácil que puede ser para el entrevistado construir una especie de mitología sobre sí mismo y lo fácil que puede ser para el entrevistador creerlo, incluso justificarlo con conceptos rimbombantes como el llamado “giro subjetivo”.

Se trataba de un lance doble. Por un lado, dramáticamente era necesario aplicar una estrategia pinteriana: lograr que aquello que no se dice de manera explícita fuese incluso más potente que aquello que está a la vista, muy en la superficie. Por otro lado, en el ámbito de la investigación académica se trataba de lograr un viaje de ida y vuelta, al estilo de los conceptos viajeros de Mieke Bal (2002), los cuales se trasladan de una disciplina a otra, pero luego regresan para cuestionar a la disciplina original desde la cual iniciaron su viaje.

LAS ESTRATEGIAS DRAMÁTICAS DE *ESPEJISMOS/CORTE A*

Entonces, ¿cómo proceder?

Para lograr el lance doble mencionado en la sección anterior se aplicaron cuatro estrategias: 1) fragmentar y reagrupar textos; 2) buscar referencias culturales que “amueblaran” el universo dramático que diseñamos; 3) elegir una estructura dramática (real o ficticia, incluso fantástica) que despertara el interés del espectador; y finalmente, 4) diseñar contrapuntos que contribuyeran a la tensión dramática.

FRAGMENTAR Y REAGRUPAR

La estrategia consiste en dividir párrafos largos que están en forma narrativa o descriptiva, en parlamentos cortos que semejan una forma dialógica. Al respecto, es importante mencionar que el diálogo puede no ser del todo coherente; de hecho, puede ser circular, redundante y aparentemente sin sentido, como si se tratara de un texto beckettiano o pinteriano.

Este ejercicio permitió alcanzar varios objetivos que eran importantes en el caso de *Espejismos/Corte A*. Entre ellos, la necesidad de dotar a las voces de los testimoniantes con un aura de confidencialidad por medio de diálogos que son más impersonales, difíciles de atribuir a personas específicas, identificables en la vida real.²⁶

Otro objetivo era lograr que el texto fuese lo más dinámico posible, *ad hoc* con el conjunto de voces jóvenes que caracterizan a la mayoría de los testimonios recabados y *ad hoc* con la edad del elenco con el que previsiblemente íbamos a trabajar. Si los textos seleccionados hubiesen sido demasiado largos y narrativos, existía el riesgo de que el montaje se volviera lento y aburrido, lo que no sucedió.

Ahora bien, la fragmentación de algunos textos, en conjunto con otras estrategias que describiré a continuación, también contribuyó a construir una poética onírica, alejada del realismo, lo cual era muy importante para captar la atención del público. Al menos en el caso de *Espejismos/Corte A*, los diálogos cortos, a partir de ideas que parecen repetitivas, funcionaron como estructura para perfilar poco a poco la historia de estas chicas y chicos que a partir del teatro habían encontrado nuevas formas de ver la vida, de reconocerse como sujetos creativos (aunque a la larga se toparan también con claroscuros, como sucede en cualquier actividad profesional).

En la Tabla 1 comparto un ejemplo de lo que se hizo con este tipo de ejercicios. Se trata, justamente, de las primeras líneas con las que inicia *Espejismos/Corte A* (columna derecha) y de fragmentos de algunas entrevistas que se utilizaron como punto de partida (columna izquierda).

26 Por supuesto, de materializarse esta idea, el público eventualmente sabría que los propios testimoniantes eran parte del elenco y que estaban encarnando sus historias personales en escena. Y, sin embargo, la fragmentación del texto sí hace una diferencia en términos de confidencialidad porque algunas experiencias pueden atribuirse a una especie de coro griego y no a una voz individual en concreto.



Función inaugural de *Espejismos/Corte A* en el Centro de Arte Dramático, CADAC, A. C., jueves 21 de marzo de 2024. Foto: Rafael Gallegos Parra.

Es importante notar que las líneas utilizadas para construir la versión final de los parlamentos individuales y del diálogo en su conjunto pueden provenir de un solo fragmento de entrevista, de varios fragmentos o incluso de varios testimonios, como se muestra en el ejemplo. Hacer este tipo de combinaciones, no sólo ayuda a diluir la identidad específica de quien está hablando sino también genera el efecto de que las voces pertenecen al coro, a una especie de *Fuenteovejuna*.

En realidad, *Espejismos/Corte A* no tiene protagonistas que se puedan identificar con nombre y apellido. O, al menos, no son tan visibles durante un buen trecho, hasta la última escena cuando se ha logrado transitar del teatro de la representación al teatro de la presentación (Chevallier, 2011). En todo caso, lo que sí es evidente es la presencia de un antagonista (el “Maestro”) que sí aparece de manera muy visible desde el principio. A este personaje lo abordaremos más adelante, cuando se toque el tema de los contrapuntos.

TABLA 1

Fragmentos de entrevista

ENTREVISTADOR@.- Bueno, vamos a iniciar preguntándote lo que... Lo que hemos preguntado ya otras veces, ¿Quién es "M"?

TESTIMONIANTE 1.- "M" es... Soy yo, no suelo hablar en tercera persona, pero creo que es una chica que se vio... Beneficiada con la llegada del maestro M. J. Eh, actualmente estoy estudiando Ciencias Políticas y Administración Pública. Estoy en tercer semestre de la Universidad de la UAEM en Texcoco, y que hace teatro desde hace cuatro años.

ENTREVISTADOR@.- ¿Y quién es "J"?

TESTIMONIANTE 2.- Pues yo creo que... Es una persona muy soñadora y que además le gusta cumplir algunos de sus sueños, ¿no? Me gusta, me gusta todo lo que tiene que ver con el teatro, con el circo, no sé tanto de circo, pero en algún momento estudié gimnasia y yo quería pues ser acróbata en un circo y es por eso que decido entrar a teatro. Para quitarme la pena, ya una vez entrando, dentro, digo "no, sí me gusta mucho el teatro" y ahora quiero ser actriz. Entonces, pues me propuse ser actriz y no creí que fuera tan pronto. Después dije, "yo quiero tener mi propio teatro" y pues aquí está el "Foro M", que es un lugar pequeño, pero realmente espero que en algún momento no sea mi casa, sino otro espacio y, y pues que se siga conociendo como M. Entonces yo creo que soy, es alguien que, que le gusta además ponerse retos...

ENTREVISTADOR@.- ¿Cómo es que empiezas tu contacto con el teatro, cómo inicias?

Fragmento del texto dramático de *Espejismos/Corte A*

J.- ¿Quién soy?

R.- Soy una persona muy soñadora y que además le gusta cumplir algunos de sus sueños...

C.- Me gusta todo lo que tiene que ver con el teatro, con el circo.

J.- Soy una chica que se vio... beneficiada con la llegada de él ... del maestro. Actualmente estudio ciencias políticas y administración pública. Hago teatro desde hace cuatro años.

R.- ¿Y yo? ¿Qué puedo decir que soy? Soy un joven de allá del Cerro de La Joya que un día conoció a un maestro...prefiero no decir su nombre...un maestro que me mostró lo que es el teatro y ahora me dedico a eso.

C.- Antes no tenía idea de lo que era el teatro. Para mí eso de la actuación era ver la Rosa de Guadalupe.

J.- Ahora estoy estudiando en la escuela de iniciación artística.

R.- Decidí entrar a teatro para quitarme la pena.

TESTIMONIANTE 3.- Con el teatro. En la preparatoria que está por allá, yo no tenía ni idea de lo que era el teatro, ni nada. Antes de eso, la actuación era sólo ver la Rosa de Guadalupe, pero fue cuando llegó esta persona allá. Precisamente fue mi primer maestro de teatro y con el que conocí un poquito más de esta dinámica, y al ver cómo era [...] lo que se sentía subir al escenario y todas estas cuestiones, pues ya dije no, pues yo me quiero dedicar a esto.

Ahora bien, en la Tabla 2 se reproduce de nuevo uno de los textos que funcionaron para construir la escena de apertura, pero se compara con otro fragmento que aparece como parte del texto dramático, algunas viñetas más adelante.²⁷ Como se puede apreciar, el texto dramático nos propone la repetición de dos frases, con muy pocas variaciones (la segunda viñeta en la columna derecha). Estas frases se extrajeron del texto de la entrevista original (columna izquierda) y se utilizaron para generar la sensación de un (mal) sueño que se repite una y otra vez.

TABLA 2

Fragmentos de entrevista

**Fragmento del texto dramático de
*Espejismos/Corte A***

TESTIMONIANTE 2.- Pues yo creo que... Es una persona muy soñadora y que además le gusta cumplir algunos de sus sueños, ¿no? Me

*
C.- Conmigo fue diferente. Yo realmente no tenía idea de lo que era el teatro. Más bien que-

²⁷ *Espejismos/Corte A* no está dividido en escenas. Solamente tiene dos partes, cada una dividida en varios cuadros o viñetas que pueden fusionarse o considerarse por separado, según las decisiones que se tomen desde la dirección escénica. La primera parte está pensada mucho más en la línea del teatro de la representación y la segunda parte es más testimonial, mucho más en la línea con el teatro de la presentación (Chevallier, 2011). Pero incluso esto último dependerá de cada director y no está planteado de manera explícita desde el propio texto dramático.

gusta, me gusta todo lo que tiene que ver con el teatro, con el circo, no sé tanto de circo, pero en algún momento estudié gimnasia y yo quería pues ser acróbata en un circo y es por eso que decido entrar a teatro. Para quitarme la pena, ya una vez entrando, dentro, digo “no, sí me gusta mucho el teatro” y ahora quiero ser actriz. Entonces, pues me propuse ser actriz y no creí que fuera tan pronto. Después dije, “yo quiero tener mi propio teatro” y pues aquí está el “Foro M”, que es un lugar pequeño, pero realmente espero que en algún momento no sea mi casa, sino otro espacio y, y pues que se siga conociendo como M. Entonces yo creo que soy, es alguien que, que le gusta además ponerse retos...

ría acabar la prepa y ponerme a trabajar de lo que sea y realmente es la idea que tienen muchos de mis compañeros.

J.- Mi mamá tomaba clases de teatro cuando era joven y me dijo: “deberíamos meter te a un taller para que se te quite la pena”. Y yo: “pues sí”.

R.- Estuvimos investigando por aquí y había un taller que se impartía en el Centro Universal de Arte Libre, que está aquí en Neza. Ahí daba clases este maestro...

*

C.- Era nada más para quitarme la pena.

J.- Pero ya una vez adentro dije: “sí me gusta mucho el teatro y ahora quiero ser actriz”.

R.- Era nada más para quitarme la pena.

C.- Pero ya una vez adentro dije: “sí me gusta mucho el teatro y ahora quiero ser actor”.

J.- Era nada más para quitarme la pena.

R.- Pero ya una vez adentro dije: “sí me gusta mucho el teatro y ahora quiero ser actriz”.

BUSCAR REFERENCIAS CULTURALES

Algunos investigadores y creadores escénicos podrían considerar que estos ejercicios de fragmentación y reagrupación rompen con la ortodoxia del teatro verbatim, basado en la reproducción de los textos de entrevista *al pie de la letra*. Sin embargo, como mencioné en el Capítulo 1, la perspectiva que se adoptó al elaborar *Espejismos/Corte A*, así como los otros textos dramáticos generados en el marco del PTC-RC (las obras *Salitre*; *Bully*, *el toro que se quería vestir de gallina*; y *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi* ver **ANEXOS**), es que las entrevistas constituyen dispositivos culturales que contienen mucho más que palabras.

La frase “cada vez más absorbente” u otras similares que se incluyen en la versión final del texto dramático hacen sentido, no tanto porque provengan de una o varias de las entrevistas sino porque nos hablan sobre la experiencia subjetiva de los testimoniantes ante una situación de agobio,

cansancio y miedo. Dicha situación fue mencionada varias veces por los entrevistados, aunque usaran distintas palabras para describirla. En tal sentido, el texto dramático modifica un poco lo dicho en las entrevistas. Tal vez no es completamente fiel a las palabras, pero sin duda es fiel a algo mucho más sustancioso: la situación que vivieron los chicos y las chicas que formaron parte de los talleres de teatro y trabajaron con M. J.

No está de más insistir en que las entrevistas transcritas constituyen dispositivos culturales por varias razones. Como lo ilustra el ejemplo anterior, hay aspectos de la experiencia subjetiva de los testimoniantes que no están plasmados al pie de la letra, pero que se hacen visibles a partir de un ejercicio interpretativo que escarba más allá de la superficie. Pero además, al hacer memoria y describir distintas situaciones, los entrevistados mencionan referencias culturales que pueden servir para elegir la forma dramática que tomará la obra de teatro, incluyendo su poética y su textura.

Aunque las referencias culturales no se agotan en las entrevistas, estas últimas constituyen un buen punto de partida para identificar algunos elementos que podrían integrarse en el texto mismo o incluso durante el montaje. Esto abarca aspectos creativos que van desde la música, el vestuario y los complementos audiovisuales, hasta detalles más sutiles, como el ritmo, el enfoque actoral y las convenciones que se establecen con el público.

Por ejemplo, en el caso de *Espejismos/Corte A* podemos mencionar tres aspectos que fueron rescatados de las entrevistas, en tanto dispositivos culturales, y que se reflejan tanto en el texto dramático como en la versión del montaje que se preparó en el marco del PTC-RC: la mención de *Alicia en el País de las Maravillas*; las referencias a la periferia urbana, sus sonidos y los larguísimos desplazamientos que estos jóvenes deben hacer para ensayar o para continuar con sus estudios en la universidad; y finalmente, un descubrimiento incómodo: que el teatro puede entretener al público y darle sentido a la vida de alguien, pero también puede ser una forma de engaño; verdad y mentira, dos caras de la misma moneda.

En la Tabla 3 se presentan los extractos de las entrevistas que contienen algunas de estas referencias y su traducción al texto dramático. Como se puede apreciar, en este caso también se fragmentaron los textos de las entrevistas para darles una forma más cercana a lo dialógico (columna derecha).

TABLA 3

Fragmentos de entrevista

J.- Hay una obra que se llama “Se fue tras el conejo”, y que nosotras hacíamos, y antes se me hacía muy bonita porque justamente habla... Bueno, es muy triste, hace como una analogía entre *Alicia en el País de las Maravillas* y tres casos de feminicidios en el Estado de México, que es una chica que fue al café internet y que ahí la violaron y la mataron. Es ella. Es sobre un caníbal de Ecatepec que se comían sus víctimas y sobre otra chica que tenía calcetitas rojas. Entonces él hace una analogía y está muy bonito el texto, y nosotros lo llegamos a presentar en muchos lugares, donde estaban manifestándose: en el Zócalo, en muchos lugares. Y la gente se rompía, era un texto muy fuerte y yo wow, qué bonito.

Entonces apenas lo estaba relejendo y yo decía, por qué salen los personajes, sale además la persona que es malvada. Y claro, por qué este personaje está tan bien hecho, o sea, todo lo que hacía tenía que ver con lo que hacía M. J. Su forma de expresarse y todo, era muy raro y creo que eso es muy fácil. Creo que el teatro a veces permite engañar a la gente y creo que eso es lo que yo no quiero hacer. Yo creo que el tipo de teatro que quiero hacer es algo que se asimile a la verdad de lo que yo creo y en las cosas en las que yo pienso.

**Fragmento del texto dramático de
*Espejismos/Corte A***

*

D.- Hay una obra que se llama...la verdad no me acuerdo cómo se llama...

R.- Nosotras hacíamos esa obra.

J.- Es muy triste, hace una analogía entre *Alicia en el País de las Maravillas* y tres casos de feminicidios en el Estado de México...

C.- Es sobre una chica que fue a un café internet...

D.- Ahí la violaron y la mataron.

PAUSA INCÓMODA. TODOS SE VOLTEAN A VER

R.- Es ella.

J.- Es sobre un caníbal de Ecatepec que se comía a sus víctimas y sobre otra chica que tenía calcetitas rojas.

C.- ¿Ella?

D.- Ella tenía calcetitas rojas.

R.- Es una analogía y está muy bonito el texto.

J.- Antes se me hacía muy bonita.

C.- ¿Quién?

D.- La obra de *Alicia en el País de las Maravillas*.

PAUSA INCÓMODA. TODOS SE VOLTEAN A VER

Las referencias culturales que son mencionadas en las entrevistas se pueden incluir desde el texto, como es el caso de *Alicia en el País de las Maravillas*, pero es recomendable potenciarlas por medio de otros elementos

del montaje y con indicaciones precisas desde la dirección de escena. Por ejemplo, en diálogo y consulta estrecha con el resto del equipo, se acordó que el vestuario haría referencia a *Alicia en el País de las Maravillas* y que los actores y las actrices se lo irían quitando poco a poco en el transcurso de la obra hasta quedar con su ropa de diario.

Este cambio de vestuario a la vista del público lleva una intención doble. En primer lugar, mostrar que el teatro puede engañar y que detrás de las apariencias hay gente tanto buena como mala. En segundo lugar, y muy en línea con lo dicho anteriormente, el cambio sirve para acompañar la transición actoral del teatro de la representación al teatro de la presentación. El elenco pasa de *representar* a personajes indefinidos que parecen salir de la novela de Lewis Carroll a *presentarse* a sí mismos de manera más transparente, sin máscaras ni elementos que los oculten.

Además de aportar ideas para el vestuario, la referencia a *Alicia en el País de las Maravillas* se convirtió en un *leitmotiv* que permea otros aspectos de la obra. Un ejemplo es parte de la música, la cual retoma el tema “Canción de Alicia en el País”, compuesta por Serú Girán e interpretada por el cantante argentino, Charly García. En distintos momentos de *Espejismos/Corte A* escuchamos acordes del tema musical y hacia el final, una de las actrices canta el siguiente fragmento:

Quien sabe, Alicia este país
No estuvo hecho porque sí
Te vas a ir, vas a salir
Pero te quedas

¿Dónde más vas a ir?
Y es que aquí sabes

El trabalenguas, trabalenguas
El asesino te asesina
Y es mucho es para ti
Se acabó ese juego que te hacía feliz
Uh-uh-uh

No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño se acabó
Ya no hay morsas
Ni tortugas
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie
Juegan cricket
Bajo la Luna

Estamos en la tierra de nadie
Pero es mía
“Los inocentes son los culpables”
Dice su Señoría, el Rey de Espadas

Incluir esta canción conlleva un ejercicio de resignificación. La canción originalmente fue compuesta para hablar de manera muy metafórica sobre la cruenta dictadura que gobernó en Argentina durante la década de los 1970. Sin embargo, como puede apreciarse, el texto puede fácilmente ser interpretado de manera distinta, muy en línea con lo que se plantea en *Espejismos/Corte A*: las apariencias, el ocultamiento de la verdad, la situación de represión y abusos de poder que experimenta un grupo desprotegido ante la figura de autoridad, en este caso el “Maestro”. Y luego, darse cuenta de la cruda realidad: el fin de algo que parecía ser un juego inocente.

Las referencias culturales deben funcionar de manera dialógica, como parte de un ir y venir entre la vida y el quehacer teatral. Por ejemplo, cuando los chicos y las chicas del elenco leyeron el texto propuesto para contar con su aprobación, me confesaron que no conocían la canción mencionada (su rango de edad va de los veintitantos a los treinta y cachito), pero que al escucharla les había hecho sentido integrarla como parte de *Espejismos/Corte A*. Es decir, la referencia de *Alicia en el País de las Maravillas* se propuso desde los testimonios recabados (cuando en las entrevistadas me compartieron información sobre una de las obras que había escrito M.J.) y eso me llevó a otra referencia política, la canción de Serú Girán, que a su vez fue apropiada y resignificada por el elenco.

En este sentido, el consenso entre el elenco y el dramaturgo/director es importante como parte del ejercicio de teatro verbatim. Después de todo, buscamos que los entrevistados-intérpretes se sientan cómodos con la representación escénica. Por ello hay que abrir la puerta y ser receptivos ante la posibilidad de que los participantes propongan otras referencias culturales, adicionales a las contenidas en las transcripciones de las entrevistas originales. Por ejemplo, durante la etapa de montaje, incluso durante el trabajo de mesa, los integrantes propusieron otras dos canciones: “Playa Libertad” de Rupatrupa, y “I Can’t Give You Anything But Love, Baby” de Charlie Christian.

Aunque a primera vista pareciera que estas canciones no empatan con la poética y el argumento de *Espejismos/Corte A*, en retrospectiva valió la pena tomar estas sugerencias muy en serio y analizar de qué manera podían encajar en la puesta en escena. El resultado fue muy interesante para la progresión dramática.

La canción de Charlie Christian es un tema de jazz, un tanto lúdico, con acordes de saxofón que generan una atmósfera de sensualidad, por decirlo de alguna manera. Insertado hacia la mitad de la obra, el tema sirve para construir una escena ficticia en la que el personaje del “Maestro” flirtea con varias de sus alumnas, lo cual nos permite confirmar el lado oscuro de este personaje. La escena contrasta con los diálogos desarticulados e impersonales, preponderantes durante la primera mitad de la obra, y genera una disonancia, casi irritante, entre el tono de la canción y lo que sabemos que en realidad está sucediendo en escena.

En la Tabla 4 se presentan pasajes de la entrevista, los cuales inspiraron la escena mencionada (columna izquierda) y el texto dramático (columna derecha), incluyendo la didascalia que hace referencia al tema de Charlie Christian. En la columna derecha también se reproduce el texto dramático de la viñeta inmediatamente posterior para resaltar el contraste entre ambos pasajes; el primero está en línea con el teatro de la representación y el segundo es más testimonial, cercano al teatro de la presentación.

TABLA 4

Fragmentos de entrevista

FRAGMENTO 1:

...A mí eso se me hacía súper incómoda y yo le pedí que no me volviera a llevar. A la vez siguiente volvió a suceder con esa misma chica. Entonces yo le dije, sabes que ya no la traigas o le voy a decir a sus papás, o ya no me traigas a mí. Él me dijo, no, ¿cómo crees? No pasa nada con ella. Y ya después a la semana siguiente fue cuando esa chica se fue del taller. Según se fue en buenos términos, pero ya después nos enteramos de que sí se había puesto una denuncia.

Entonces, él siempre decía que sus alumnas eran las que estaban enamoradas de él, así desde pequeñas y eso pasaba con ella. "Y por qué la traes", le decía, "es que ella quiere estar conmigo, no ves que está como enamorada de mí". Yo decía, es una niña, no está enamorada de ti. Digo, te admira, a lo mejor, que es diferente. Pero él siempre decía que estaban enamoradas sus alumnas.

FRAGMENTO 2:

... Además, las chicas con las que yo convivía, todas, cuando yo entro a teatro yo era la más pequeña y yo las veía, y pues yo veía que eran muy buenas actrices. Y yo decía. Bueno, pues creo que tengo que ser como ellas, porque yo quiero ser buena actriz. Y creo que eso me fue afectando mucho, porque después de un tiempo, lo que pasaba, yo donde convivía, en la compañía en la que estaba, por alguna razón mi maestro siempre escribía textos donde las mujeres se odiaban, se tenían envidia. Él iba diciendo que entre no-

Fragmento del texto dramático de *Espejismos/Corte A*

*

**ESCENA ROMÁNTICA. VEMOS AL CONEJO HARVEY CON DOS ALUMNAS.
EN EL FONDO DE ESCUCHA "I CAN'T GIVE YOU ANYTHING BUT LOVE, BABY" DE CHARLIE CHRISTIAN**

R.- ¿Por qué la traes aquí?

H.- ¿A quién?

R.- A ella...

H.- Porque está enamorada de mí y quiere estar conmigo, ¿no te das cuenta?

R.- ¿Y a ella?

H.- También...

R.- ¿Y a ella?

H.- Porque está enamorada de mí y quiere estar conmigo, ¿no te das cuenta?

R.- Cómo puede estar enamorada de ti. Es una niña. Quizá te admira, pero eso es diferente.

H.- Estás celosa.

R.- No la vuelvas a traer o me voy del grupo de teatro.

H.- ¡No! ¿Cómo crees? No hagas eso. No pasa nada con ella.

R.- Me voy.

H [Cambia su voz muy rápido y ahora está al borde del llanto].- Por favor vuelve, prometo escribirte una nueva obra para ti solita.

*

J.- Él iba diciendo que entre nosotras existía envidia.

C.- No lo entendía.

D.- Eso nos iba separando y aislando, así que parecía que era un mundo aparte.

R.- Eso se volvió muy cotidiano.

J.- De repente todos los ejercicios trataban de eso, sobre nuestros miedos, y pues para mí era muy feo.

sotras existía envidia, y a mí se me hacía muy feo porque yo decía pues yo no le tengo envidia a nadie. No lo entendía. Creo que eso nos iba separando y aislando, así que parecía que era un mundo aparte y a mí no me gustaba cómo sucedían esas situaciones.

C.- Los ejercicios eran así, en un espacio de abuso. Además iban aumentando, eran cada vez más agresivos.

D.- Cuando yo me negaba, pues me decían que yo no estaba lista para actuar, que yo no quería, que no me estaba tomando el teatro en serio o que iba a venir alguien mejor que yo.

Por otra parte, la canción de “Playa Libertad” fue sugerida por una de las actrices participantes sin ninguna precisión sobre cómo o dónde se podía usar. Sin embargo, conforme avanzó el laboratorio para aterrizar el montaje, definimos que podía funcionar muy bien como tema de fondo mientras entraba el público al teatro. Vale la pena mencionar que el elenco ya está presente en el escenario cuando esto sucede y no se dan llamadas. De hecho, la señal para comenzar la obra es justamente cuando termina el tema de Rupatrupa.

En algunas funciones había incluso un integrante del elenco que se desprendía de entre el público, se subía al escenario y se ponía el vestuario a vista de todos. Esto genera una atmósfera juguetona que invita al espectador a entrar en la convención: todos somos actores y actrices, la vida es como un cuento fantástico, lo cual también nos previene: hay espejismos y las cosas no siempre son lo que aparentan.

Estos ejemplos ilustran por qué, en el escenario ideal, la traducción de las entrevistas a los textos dramáticos requiere de un diálogo continuo con los sujetos implicados. Podemos decir que estas obras siempre están en construcción y que la tarea no se termina con las primeras versiones del texto, sobre todo cuando son los propios testimoniantes los que formarán parte del elenco. Siempre habrá nuevos elementos que se incorporen durante la etapa de montaje, no sólo porque habrá hallazgos sobre la poética que se quiere transmitir sino porque en estas circunstancias los procesos de ensayo abren la puerta para que los testimoniantes continúen sus reflexiones en torno a las experiencias que nos han compartido.

ELEGIR ESTRUCTURAS Y SITUACIONES META TESTIMONIALES

No debemos perder de vista que los textos de las entrevistas transcritas reflejan un ejercicio intersubjetivo en el marco de un ritual específico de enunciación: la entrevista. En tal sentido, aunque hayamos advertido a los entrevistados que algunos fragmentos de sus relatos podrían usarse para darlos a conocer por medio de otros dispositivos, como una obra de teatro o un documental, nuestros testimoniados no necesariamente articularon sus relatos de forma que funcionaran teatralmente. Su intencionalidad durante la entrevista fue distinta, muy particular (la de ser escuchado por alguien que considera que su historia es importante) y no se modificaron, ni por completo ni tan fácilmente.

Como ya expliqué en el Capítulo 1 al contrastar la palabra dramática y la palabra narrativa, los entrevistados intentarán articular relatos que sean más o menos lógicos, pero esta coherencia no implica que sus testimonios incluyan verbos activos en presente, que las acciones progresen en forma dramática o que de manera automática se instalen los principios de incertidumbre (¿qué va a pasar?) y de finitud (no sé qué va a pasar, pero sé que en algún momento habrá algún tipo de desenlace). Estos tres elementos son indispensables para pasar de lo testimonial a lo teatral.

Para dar este salto mortal requerimos pensar en situaciones y estructuras meta testimoniales. Por ejemplo, en el caso de *Espejismos/Corte A*, la referencia a *Alicia en el País de las Maravillas* sirvió para definir algunos aspectos del montaje como el vestuario y parte de la música, pero hay mucho más que eso. El trabajo de Carroll aporta otros elementos, incluso más importantes: 1) es una obra romántica que explora la fragilidad de nuestra identidad individual y sus tensiones con la alteridad; y 2) como lo han señalado varios autores (Roth, Carl Jung o Lacan), los personajes son representativos de muchas patologías del ser humano, incluyendo la pedofilia y la efebofilia.

Sobre el primer punto, la exploración de la identidad resuena mucho con el trabajo realizado en el marco del PTC-RC. Como ya mencioné en el Capítulo 1, una estrategia consistió en iniciar la mayoría de los testimonios con la pregunta “¿quién es...?” y esto a la postre también se convirtió en una herramienta para construir el texto dramático de *Espejismos/Corte A*.

De hecho, la obra de teatro comienza precisamente con esa pregunta, pero es uno de los personajes femeninos quien se la plantea a sí misma: “¿quién soy?” (ver Tabla 1).

Esta exploración sobre la identidad también está presente en varios pasajes de *Alicia*, lo que permite imaginar formas de vincular ambos trabajos. Por ejemplo, si recordamos la conversación de Alicia con la Oruga, al inicio del Capítulo 5 de la novela, el diálogo casi parece el inicio de una entrevista de vida como las que hemos descrito:

[...] La Oruga y Alicia se miraron por un rato en silencio: por fin la Oruga se quitó la pipa de la boca y se dirigió a ella con voz lánguida y adormilada.

— ¿Quién eres tú? —dijo la Oruga.

Esta no era una forma muy estimulante para iniciar una conversación. Alicia respondió tímidamente:

— Yo, yo apenas y sé, señor, lo que soy en este momento... Por lo menos sí sé quién era cuando me levanté esta mañana, pero creo que he estado cambiando varias veces desde entonces.

— ¿Qué quieres decir con eso? —preguntó la Oruga inflexible— ¡Explícate!

— Me temo que no puedo explicarme a mí misma, señor —dijo Alicia—, porque yo, no soy yo misma, ¿ve?

— No veo —reprochó la Oruga.

— Me temo que no me es posible explicarlo con más claridad, porque para empezar ni siquiera puedo entenderlo yo misma, estar cambiando tantas veces de estatura en un solo día es demasiado confuso [...] (Carroll, 2016, pp. 63-64).

Sobre el segundo punto, el tema de la identidad en *Espejismos/Corte A* se aborda a partir de personajes indefinidos que intentan encontrarse a sí mismos en un mundo cuyas fronteras entre lo real y lo ficticio parecen diluirse. Esta situación los hace vulnerables frente a personajes turbios, como un conejo vanidoso y narcisista; un narrador que nos advierte sobre el túnel oscuro en el que se ha adentrado Alicia; y otras voces que parecen provenir

de personajes fantásticos, pero que en realidad fueron contruidos con fragmentos de otros testimonios de teatreros que trabajan en el oriente de la Ciudad de México y que en su momento conocieron al tal M. J.

Al trasponer algunas referencias del universo propuesto por Lewis Carroll, la metáfora de *Alicia* sirve para plantear el tema del abuso patológico; de forma velada durante la primera parte de la obra y de forma mucho más explícita a partir de la segunda mitad. Ya desde las primeras viñetas de *Espejismos/Corte A* se anuncia que la situación a escenificar es mucho más oscura de lo que podrían sugerir los vestuarios, la música, incluso algunos textos o algunos rompimientos que son bastante lúdicos. Por ejemplo, hay un momento en el que todo el elenco se pone a jugar a “las traes”, sin ningún orden aparente, abandonando cualquier ceremonialidad teatral; la situación es de hecho muy divertida, pero la principal intención es que el caos contraste con el discurso narcisista, aparentemente muy articulado, que nos ofrece el personaje del “Maestro”.

La sugerencia de que hay algo más allá de lo que se dice en la superficie viene, precisamente, al intercalar un fragmento de *Alicia en el País de las Maravillas* entre los pasajes testimoniales. Esto sucede justo después del pasaje que reprodujimos anteriormente, en la Tabla 3, cuando se habla del carníbal de Ecatepec. Me refiero, concretamente, a la voz del narrador:

R.- Es ella... ¿O soy yo?

J.- ¿O somos todos?

Rompimiento: se escuchan acordes iniciales de “Canción de Alicia en el País” de Charly García.

Entran personajes de Alicia en el país de las maravillas.

NARRADOR.- Al principio, la madriguera del conejo se extendía en línea recta como un túnel, y después torció bruscamente hacia abajo, tan bruscamente que Alicia no tuvo siquiera tiempo de pensar en detenerse y se encontró cayendo por lo que parecía un pozo profundo.

O el pozo era en verdad profundo, o ella caía muy despacio, porque Alicia, mientras descendía, tuvo tiempo sobrado de mirar a su al-

rededor y para preguntarse qué iba a suceder después. Primero, intentó mirar hacia abajo y ver a dónde iba a parar, pero estaba demasiado oscuro para distinguir nada...

J.- ¡Después de una caída como esta, rodar por las escaleras me parecerá algo sin importancia!

C.- ¡Qué valiente me encontrarán todos!

D.- ¡Ni siquiera lloraría, aunque me cayera del tejado.

H.- [*Con voz de conejo, pero no el de Alicia... más bien de Harvey, el otro conejo...*].- Haces bien, Alicia. Necesito que me digas tu mayor miedo y que confíes totalmente en mí...

Se escucha ruido estridente, como un rechinado.

Hay una pausa, cambio de atmósfera.

Entonces, llamo “meta testimonial” a todo aquello que no necesariamente es parte de las entrevistas —o que no está desarrollado por completo en las mismas— y que, sin embargo, tiene el potencial de funcionar como un andamio para apoyarse y construir un edificio a partir de los testimonios recopilados. Identificar estas posibilidades facilitará las tres tareas expuestas más arriba: encontrar verbos activos en presente (los personajes caen como si fuesen Alicia); identificar una progresión (los personajes no saben quiénes son, pero lo descubrirán conforme transcurre la obra); e instalar los dos principios que nos interesan: el de incertidumbre (no sabemos qué camino tomarán para encontrarse a sí mismos) y el de finitud (si la obra hace referencia a *Alicia en el País de las Maravillas* es porque tiene un final más o menos definido).

Los ingredientes meta testimoniales son muy útiles para lograr el salto mortal que nos interesa: el paso a una forma más dramática y, eventualmente, a algún tipo de montaje de teatro verbatim. Podemos elegir caminos distintos, hay muchas opciones, pero en mi experiencia siempre ayuda que el montaje de lo dramático suceda con ayuda de estructuras y situaciones meta testimoniales, no importa si son reales o ficticias, incluso fantásticas, como el caso de *Alicia*.

Por supuesto, la estrategia expuesta anteriormente no constituye la única opción que tenemos a la mano. Hay ejemplos, como el de *Pantone*, obra

dirigida por Mario Espinosa y que tuve oportunidad de presenciar en la 43 Muestra Nacional de Teatro en Guadalajara, la cual retoma fragmentos de entrevistas a figuras públicas (muchos de ellos teatreros) en torno a una temática en particular: las actitudes frente al racismo y la discriminación en México. En este caso no hay referencias meta testimoniales (o por lo menos no son muy visibles) y hay muy pocas modificaciones en los testimonios, pues se presentan como un festival de opiniones, una tras otra. En este caso, el interés del público se mantiene gracias a la interpretación de los integrantes del elenco mientras escuchan las grabaciones en tiempo real (como ya mencionamos anteriormente, se trata de la forma más purista de hacer teatro verbatim).

Pantone constituye un claro ejemplo de cómo puede haber teatralidad en cualquier situación social y en cualquier tipo de texto, muy en línea con lo que sugiere Sanchis Sinisterra (2013). Sin embargo, no es la única manera de usar las fuentes orales como punto de partida para producir un trabajo en el ámbito de lo teatral. Otra vía es la adoptada en *Espejismos/Corte A*, la cual incorpora referencias culturales, elementos meta testimoniales y otros aspectos que describo a continuación.

DISEÑAR CONTRAPUNTOS

Las historias de vida tienen contenidos y formas mitopoyéticas, entre otras razones, porque los testimoniados aspiran a contestar a las siguientes tres preguntas (muy a grandes rasgos): ¿Quiénes son? ¿De dónde vienen? ¿Hacia dónde van? Es decir, estas tres interrogantes coinciden, justamente, con tres de las funciones que caracterizan a muchos mitos y que se complementan entre sí: identitaria, fundacional y teleológica. De esta manera, hay una tendencia, a veces muy inconsciente, de nuestros interlocutores a construir un mito sobre sí mismos, como si fuesen héroes y heroínas que participan en una historia épica.

Por ejemplo, como mencioné en el Capítulo 1, las investigaciones que habíamos hecho previamente sobre teatro independiente en la Ciudad de México nos confirmaron que muchos de los y las creadoras escénicas que entrevistamos usaron el viaje del héroe como modelo narrativo. Esto no debería de sorprendernos: cuando trabajamos en el campo de la historia

oral, implícitamente abrimos la puerta para que nuestros interlocutores construyan un mito sobre sí mismos.

En este tenor, algunos interlocutores compartirán sus experiencias subjetivas como si fuesen gestas heroicas, llenas de obstáculos y desafíos (parte crucial en el viaje del héroe), aunque en esencia sean cuestiones mucho más coloquiales. Entre otros temas, hablarán de los prejuicios de la familia, el rechazo de algunos amigos, las dificultades técnicas del oficio, la falta de apoyo financiero, la burocracia, el autoritarismo y la verticalidad en algunas instituciones, las pocas oportunidades para prosperar, la incertidumbre, las tretas del destino, sólo por mencionar algunos ejemplos.

Muchas de estas anécdotas y muchos de estos vericuetos son resultado de un ejercicio intersubjetivo (la entrevista) y, como he insistido, no necesariamente están pensados para expresarse dramáticamente. Por ello, una estrategia útil para pasar de los testimonios a los textos de teatro verbatim es pensar en figuras y arquetipos que podrían servir para que las fuerzas y las resistencias que han irrumpido en las trayectorias de vida de nuestros entrevistados tomen formas que, escénicamente, sean más palpables para el espectador.

Para lograr esto vale la pena construir personajes que, al ser representativos de las dificultades mencionadas, funcionen como antagonistas; es decir, aunque sea un lugar común, que hagan las veces de villanos. En pocas palabras, necesitamos pensar en personajes que le den forma al conflicto, entendido como “[...] la principal oposición, obstáculo o complicación que los personajes deben navegar con tal de que la historia llegue a su conclusión [...]” (Summerskill, 2021, p. 123).

En el caso de *Espejismos/Corte A* no fue difícil construir un personaje que cumpliera con esta función. El “Maestro” que figura en la puesta en escena, personaje que retoma la voz y los defectos del abusador en la vida real, está inspirado en el arquetipo del bufón brabucón, vanidoso y narcisista. Para integrarlo en la poética de *Alicia en el País de las Maravillas* se me ocurrió que debía ser un enorme conejo, cuya identidad estuviese permeada por la ambigüedad; una combinación entre los personajes de *Alicia* y el conejo Harvey que aparece en varias películas norteamericanas (y cuyas referencias, al menos en mi caso, se remontan a la película noventera *Donnie Darko*).



Función de *Espejismos/Corte A* en el Centro de Arte Dramático, CADAC, A. C., domingo 19 de mayo de 2024. Foto: Liliana Salinas González.

El objetivo de conseguir un personaje antagonista que contraste con las voces dispersas de los chicos que nos cuentan sus historias desde ese lugar liminal, ese sitio donde es imposible distinguir la realidad de la ficción, se logra desde el texto dramático. En algunas ocasiones, el “Maestro” nos ofrece largas peroratas sobre todo lo que ha hecho para apoyar la trayectoria teatral de sus alumnas y alumnos. En otros momentos, sus líneas funcionan justamente como un contrapunto que detona las confesiones de las víctimas (ver Tabla 5). Y más allá de la labor dramaturgica, es justo reconocer y dar el crédito correspondiente a Horacio Trujillo, actor que participó en el proceso de montaje y que le ha dado vida durante muchísimas funciones (incluso hasta el momento de escribir estas líneas) a este personaje, entre farsico y siniestro.

Entonces, en resumen, una lección importante consiste en elegir bien los contrapuntos y hacer que funcionen tanto en el texto como en la escenificación. Esto puede hacer la diferencia entre una producción de teatro verbatim que es interesante y otra que no.

TABLA 5

Fragmentos de entrevista

FRAGMENTO 1:

ENTREVISTADORA.- En lo personal, ¿tú has pasado por alguna situación que se vincule a este abuso de poder?

TESTIMONIANTE 1.- Sí, lamentablemente estuve con un director, el cual este también frenaba el crecimiento. De cierto modo me estancó como actriz y a la hora de que yo quería estar en otro proyecto, se me atacó con críticas, que a mí no me importaba ya el proyecto, que yo prefería sumar a otro colectivo que al mío. Sí, que yo ya no quería aprender como actriz, que ya no quería ser actriz. Aparte sí, es abuso psicológico y todo eso me provocó inseguridades, de que no puedo hacer nada. Y pues sí, se topa uno con esas personas.

FRAGMENTO 2:

ENTREVISTADORA.- Veías algo que no encajaba...

TESTIMONIANTE.- Sí, efectivamente, ahí había algo raro. Pero también estaba concentrado en esto y en otras cosas que traía por fuera, por lo que estaba un poco disperso de esta manera. Pero sí.

**Fragmento del texto dramático de
*Espejismos/Corte A***

*

R.- ¿Cómo era él?

J.- ¿Insistes en saber? Cuando quise estar en otro proyecto, se me atacó con críticas.

H.- [Voz del conejo Harvey].- Ya no te importa el proyecto. Prefieres sumar a otro colectivo que seguir trabajando con nosotros.

C.- Frenaba mi crecimiento. De cierto modo me estancó como actor.

H.- [Voz del conejo Harvey].- Ya no quieres aprender como actor.

D.- Hubo abuso psicológico y todo eso me provocó inseguridades.

H.- [Voz del conejo Harvey].- Ya no puedes hacer nada.

R.- Uno se topa con esas personas.

*

J.- Yo también tenía ciertas dudas sobre todo lo que estaría pasando por detrás. Pero yo estaba concentrado en esto y en otras cosas que tenía por fuera.

C.- Como que algo no encajaba, ¿no?

D.- Había algo raro.

R.- Me enteré antes de que todo saliera a la luz, tal cual. Una compañera me lo contó todo. Le dije que se alejara, por su propio bien.

J.- Fue una mezcla de muchas emociones negativas, por decirlo así.

C.- Me entró un coraje, una desesperación. A la vez un autorreproche.

D.- En el grupo de teatro solamente quedábamos ella y yo. No podía dejarla sola.

R.- El grupo de teatro es como tu familia y tal cual, nos tendríamos que estar apoyando unos a otros.

J.- Lo contrario de lo que se vivía ahí.

C.- Se puede aprender hasta del peor maestro.

-
- D.- Era raro.
R.- Cada vez más absorbente.
J.- Era raro.
C.- Se puede aprender hasta del peor maestro.
D.- Raro, ¿no?
R.- Hasta del peor maestro.
J.- Se sentía frío.
-

NO TENER MIEDO A IMAGINAR Y ESCRIBIR ESCENAS

Otra estrategia para que progresen las acciones planteadas en un texto de teatro verbatim es retomar algunas anécdotas que fueron narradas por los entrevistados e imaginarlas como si sucedieran de manera dialógica y en tiempo presente. La escena de celos que he compartido en la Tabla 4 constituye un ejemplo. Nótese que la anécdota específica no sucedió de esta manera. Ninguna de las entrevistadas se refirió como tal a un baile o a una escena similar; de hecho, todo sucedió en un lugar y en un contexto muy diferentes (en un auto, mientras M. J. y dos de las actrices se dirigían a un programa de radio). Sin embargo, una vez que los fragmentos de entrevista se han ordenado de manera dialógica y se ha integrado el tema musical de Charlie Christian, los intercambios entre los posibles personajes cuadran muy bien en la situación planteada: una escena de celos que sucede en una fiesta, baile o algo similar.

Es entendible que haya ciertas reservas para imaginar y escribir este tipo de escenas cuando trabajamos textos de teatro verbatim, entre otras razones, por el temor a distorsionar los testimonios recopilados (con todas sus implicaciones éticas, como mencionamos en el Capítulo 1). Sin embargo, como dramaturgos (o dramaturgistas) debemos tomar en cuenta que una puesta en escena, a diferencia de un artículo o un libro académico sobre historia oral, debe cumplir con otros parámetros, como el de captar la atención del público y entretenerlo de alguna manera.²⁸ Después de todo, como sugiere Summerskill en su manual sobre teatro verbatim

28 Nótese que entretenimiento no significa divertimento. El primero puede llevar a la reflexión crítica, mientras que el segundo no tiene otra intención más que la de lograr que el público pase un buen rato.

(2021, p. 123), más allá de los objetivos sociales, políticos o divulgativos que queramos alcanzar con este tipo de proyectos, es recomendable buscar estrategias para crear tensión, conflicto y humor. ¿Cómo lograr ambos objetivos? ¿Cómo lograr, por un lado, ser fieles a los testimonios y a las palabras recopiladas, y por otro lado, que el texto de teatro verbatim cumpla con ciertos requisitos mínimos en términos dramáticos? Ambos objetivos son muy difíciles de conseguir si nos empeñamos en escenificar los testimonios de manera textual, sin ninguna modificación (parte de las razones ya las expuse en el Capítulo 1, cuando contrasté la palabra dramática con la palabra narrada).

La propuesta, a partir de mi experiencia en el PTC-RC es que el límite de lo que podemos hacer; qué tanto podemos modificar y jugar con los testimonios está dictado por dos cuestiones. Primero, lo que ya he argumentado a lo largo de este volumen, que la entrevista transcrita constituye un dispositivo cultural que contiene mucho más que palabras. Si recordamos esto, entonces es válido imaginar y ficcionalizar escenas, porque lo importante es asegurarnos que estén en línea con la esencia de lo que los entrevistados quisieron decirnos (y no tanto el que sean reproducidas al pie de la letra, todo el tiempo, de principio a fin). Y segundo, siempre es recomendable mantener la comunicación con los testimoniados, incluso después de hacer las entrevistas, mientras desarrollamos el texto dramático y, de ser el caso, durante la etapa del montaje. Esto permite que el ejercicio intersubjetivo de construcción del conocimiento se enriquezca más allá de la entrevista en sí misma.

Incluso puede haber nuevas referencias que no están en las transcripciones, pero que fueron halladas posteriormente, de manera conjunta. Un ejemplo es la canción de Serú Girán que mencionamos más arriba. En su momento era una pieza desconocida para varios integrantes del elenco de *Espejismos/Corte A*, pero luego de conversar sobre sus significados metafóricos, terminaron también por apropiársela.

Entonces, en resumen, una lección que obtuve del proceso de escritura y montaje de esta puesta en escena es que vale la pena imaginar personajes que ofrezcan contrapuntos, pero también vale la pena imaginar situaciones y escenas completas. Esto debe hacerse dentro de ciertos lími-

tes y, sobre todo, con mucha conciencia sobre las implicaciones éticas que tenemos como investigadores y creadores en el ámbito de la representación escénica (ver discusión en el Capítulo 1).

En la Tabla 6 presentamos un ejemplo. En la columna izquierda se presentan fragmentos de entrevista que sirvieron de inspiración para crear la escena que se reproduce en la columna derecha. Como se puede apreciar, la escena no sucedió exactamente de esa manera y en la resolución dramática hay sin duda una licencia poética, pero lo relevante es que se respeta la esencia de la situación y se refleja el sentir de las personas afectadas sin revictimizarlas.

TABLA 6

Fragmentos de entrevista

TESTIMONIANTE.- Y una de ellas estaba muy enamorada y tenía también 16 años. De hecho, estaba embarazada de M. J. Entonces, yo le dije, es que tenemos que irnos y lo tienes que denunciar. Y ella me dice, pero es que cómo lo voy a denunciar. Y yo, porque lo que te hizo está mal, porque además le pegaba, o sea, era violento con ella. Y ella sí, pero es que sí lo quiero. Yo, ya sé que lo quieres, pero tenemos que irnos, no está bien lo que nos está haciendo porque, así como está contigo, está con más niñas. No es como que seas su novia, así como que “ay, se enamoró de ti siendo muy joven y ya eres la única persona en el mundo que quiere”. Y le digo, no, está teniendo relaciones con muchas otras niñas y las está maltratando igual.

Fragmento del texto dramático de *Espejismos/Corte A*

*

ROMPIMIENTO, CAMBIO DE ATMÓSFERA

J.- Tenemos que irnos y lo tienes que denunciar.

R.- ¿Cómo lo voy a denunciar? Estoy muy enamorada de él y además...estoy embarazada.

D.- Es muy violento contigo.

R.- Pero es que sí lo quiero.

J.- Ya sé que lo quieres, pero tenemos que irnos. No está bien lo que nos está haciendo.

R.- Pero es que sí lo quiero.

D.- Así como está contigo, está con más niñas. No es que seas su novia. Está teniendo relaciones con muchas otras niñas y las está maltratando igual.

Más allá de las acotaciones originales que se incluyeron en el texto, la ejecución como parte del montaje tiene otros elementos que ayudaron a

construir la escena en su conjunto. Uno de ellos es que el personaje de la chica que es interpelada por sus compañeras se encuentra en el parque tocando la guitarra cuando ellas llegan y aunque trata de escabullirse, no lo logra. La chica deja la guitarra a un lado y entonces viene el diálogo planteado anteriormente. Esto ayuda a generar la ilusión de un espacio-tiempo que es distinto, mucho más realista y casual en comparación con las escenas iniciales de *Espejismos/Corte A*. Esto se puede apreciar mejor en la imagen a continuación.



Función de *Espejismos/Corte A* en Teatro Casa de la Paz, Universidad Autónoma Metropolitana, domingo 19 de mayo de 2024 **Foto:** Liliana Salinas González.

RECUERDO PERFECTAMENTE cómo me enteré de las acusaciones en contra de M. J., la hora aproximada y el lugar. También recuerdo el momento exacto en el que, unas semanas después, un colega, creador escénico de la zona de Nezahualcóyotl, me informó que el susodicho se había suicidado. De hecho, recibí varios mensajes, casi simultáneos, incluyendo la comunicación de una actriz, muy conocida en el ámbito del teatro independiente, que había pasado su adolescencia en Pantitlán y que conocía a M. J. desde sus inicios. Me pidió hablar por teléfono, pero yo me rehusé. No tenía humor.

Poco a poco, conforme pasaron los días, nos enteramos de más y más acusaciones y denuncias, no sólo en el Estado de México, sino también en la Ciudad de México y en Morelos. Había un gran revuelo entre todas las personas que habíamos convivido con él y que apenas nos estábamos enterando de tremendo escándalo. Una amiga abogada había hecho una búsqueda en la plataforma de Búho Legal y me dijo que las acusaciones eran ciertas.

Como mencioné al inicio de este escrito, la noticia fue como un balde de agua fría y me costó mucho trabajo procesarla. Más allá de la indignación por los hechos, que sin duda son condenables, aquel episodio me cimbró en un nivel profesional; me hizo cuestionarme sobre la facilidad con la que los investigadores nos dejamos llevar por la narrativa de nuestros informantes.

Si hay un aspecto que me parece fascinante de la historia oral es su énfasis en la experiencia de los sujetos históricos, no importa su nivel o su papel en los procesos sociales (el mentado giro subjetivo). Me parece importantísimo abrir espacios y dejar registro de las voces que normalmente no tienen otros espacios para ser escuchadas; recopilar y compartir perspectivas que a menudo son contrastantes con las macro narrativas sobre la sociedad, la política o la economía. Pero, ¿a costa de qué?

Desde esta perspectiva, la mentira y cómo miente alguien, o si nos dice la verdad a medias, constituyen datos útiles para entender los imaginarios en un momento de la historia. Nos dan una idea sobre los mitos y las leyendas que prevalecen en un campo de actividad en particular, como el teatro independiente. Pero, entonces, ¿en dónde están las brújulas, los criterios, para definir las intersecciones válidas entre la ética y la epistemología? ¿Nos había

mentido M. J.? ¿Nos habían mentido todas y todos sus alumnos? ¿Qué tanto era cierto y qué tanto era mentira?

LA ESCRITURA COMO PROCESO AUTORREFLEXIVO

Graciela de Garay (2018, p. 208), a quien considero mi principal maestra en el ámbito de la historia oral, explica que en este tipo de investigaciones nos interesa sobre todo la subjetividad de los entrevistados. Sin embargo, también nos recuerda que “[...] el investigador biográfico se debe reconocer como parte implicada en el proceso de investigación, en lugar de creer que puede asumir una posición distante y en aras de una supuesta objetividad científica [...]”.

Esta reflexión a favor del giro subjetivo, el cual enfatiza la experiencia de los entrevistados, pero no se olvida de la perspectiva del investigador, hace eco con lo que otros autores han escrito acerca de otras formas de investigación y escritura cualitativa, como es el caso de la autoetnografía (no es coincidencia que pasajes de este trabajo estén escritos en esta tesitura). Por ejemplo, Preissle y DeMarrais (2019) argumentan que la escritura no es una etapa aparte de la investigación; al menos en las ciencias sociales y en las humanidades, la escritura es parte constitutiva de nuestras investigaciones; conforme escribimos, reflexionamos sobre lo que escribimos, sobre lo que aprendemos y sobre cómo lo articulamos.

Esta reflexividad sobre el papel que jugamos como investigadores (y creadores) implica que producimos “[...] investigaciones o estudios con diferentes entendimientos, experiencias y supuestos de los que [teníamos] inicialmente [...]” (Preissle y DeMarrais, 2019, p. 87). En un escenario ideal, la reflexividad puede además ir acompañada de un proceso de recursividad, entendida como:

[...] un trabajo continuo de ir y venir a todo lo largo del proceso de investigación, entiéndase durante la selección, la colección y el análisis en un proceso espiral, por lo que a cada decisión el investigador reconside-

ra la decisión previa por si tuviese que ser cambiada [...] buscando ambivalencias, desequilibrios, exclusiones, iniquidades, parcialidades, agendas escondidas o presupuestos y supuestos tácitos [...] (De Garay, p. 85).

Me parece que estas premisas se vuelven incluso más relevantes cuando el trabajo interdisciplinario conlleva un diálogo entre la investigación académica (como la historia oral) y los procesos creativos en el ámbito escénico (como el teatro verbatim). De ahí la importancia de documentar también las vicisitudes y dudas a las que me enfrenté en conjunto con mi equipo cuando sucedió lo de M. J.

Esta perspectiva autoetnográfica es lo que nos permite dar cuenta de todas las complejidades y dificultades del proceso de investigación-creación en torno a *Espejismos/Corte A* y a las otras puestas en escena, de las cuales hablaremos en el siguiente capítulo. Se trata de articular creativamente tres pistas que se interconectan: el texto académico, la puesta en escena y la experiencia subjetiva del investigador. En todo caso, uno de los retos consiste en encontrar un equilibrio para que nuestra propia experiencia como investigadores contribuya a cristalizar nuevos conocimientos, sin que esto eclipse las voces de los entrevistados que han colaborado con nosotros.

Entonces, ¿qué hacer respecto a los cuestionamientos que surgieron después de enterarnos del caso M. J.? ¿Cómo armar un texto dramático que también reflejara el proceso de aprendizaje y de reflexión crítica sobre la práctica de la historia oral en sí misma? Porque más allá de lo terrible que era el caso para el teatro, la situación también nos había cimbrado como investigadores. Constituía una alarma sobre qué tanto estamos dispuestos a aceptar con tal de privilegiar la idea del giro subjetivo.

Una de las soluciones fue incluir en el texto de *Espejismos/Corte A* algunos argumentos que ya había publicado en un texto anterior y que emboñaban perfectamente con las inquietudes generadas por la situación descrita. Y esto lo hice, justamente, escribiendo una escena que constituye un rompimiento con la acción de la obra, una especie de distanciamiento brechtiano que permite reforzar la idea de los espejismos cuando hablamos de una actividad como el teatro comunitario.

El resultado se muestra a continuación. Se incluye la viñeta previa y, como puede verse, la escena del testimonio académico viene justo antes de la escena con el tema de Charlie Christian que se mencionó en secciones anteriores:

*

J.- Ha sido muy difícil.

C.- Yo ya llevaba unos meses intentando alejarme.

D.- Eso me permitió verlo como lo que realmente era. Desde ahí empecé a vivir la ruptura.

J.- Yo ya sabía que todo se iba a venir abajo.

C.- Ya no me interesaban los proyectos.

D.- Ya no disfrutaba mis funciones.

CORO.- Me daba un poco igual.

*

Voz en "off":

*Opinión "Experta"*²⁹

INVESTIGADOR.- ¿Por qué razones y en qué medida es válido el testimonio oral como fuente de información para construir conocimiento desde la historia y desde las ciencias sociales?

El análisis que hemos presentado en este trabajo se sitúa en el campo de estas inquietudes. Es decir, si la mayoría de los testimonios recopilados reflejan una estructura mítica ... vale preguntarnos si esto les resta credibilidad a los testimonios en sí mismos (o si los hace más poderosos).

29 En la resolución escénica que ha prevalecido hasta el momento en el que escribo estas líneas, en realidad no se usó la voz "en off" sino que es uno de los actores invitados el encargado de decir dichas palabras.

¿Hasta qué punto este hallazgo nos habla de relatos que han sido distorsionados en el marco de un ritual específico de enunciación (la entrevista), con la finalidad de cumplir con las expectativas del investigador y lograr ciertas formas de (re)presentación...?

O, puesto de manera más coloquial, ¿acaso hemos contribuido a que el entrevistado nos ofrezca un cuento de hadas y construya una leyenda sobre sí mismo?³⁰

*

Escena romántica.

En el fondo se escucha “I Can’t Give You Anything But Love, Baby” de Charlie Christian.

Este fragmento nos ayuda a situar la puesta en escena en el contexto de algo más grande, el PTC-RC, y contribuye a que el público se distancie y reflexione sobre la imagería y los espejismos que se le han mostrado a lo largo de la obra (ver texto completo en [ANEXO Espejismos](#)). Es una manera de decirle: “cuidado, no te confíes de todo lo que ves en escena (tanto en el teatro como en la vida)”. Así, la autorreflexión del investigador queda plasmada en el texto dramático y abona a la reflexión intersubjetiva, con la participación del elenco y del público presente. Es una epistemología transdisciplinaria, que abrevia de las ciencias sociales, de la historia y de la creación escénica, y que solamente se puede entender si tomamos en cuenta las experiencias personales del investigador a cargo.

30 El texto, de hecho, es una reproducción literal de un trabajo previo y que ha sido citado a lo largo de este manuscrito. Ver Domínguez (2024).

A MANERA DE CONCLUSIÓN PRELIMINAR (CINCO PUNTOS A CONSIDERAR)

A partir del ejercicio reflexivo que he presentado en los dos capítulos anteriores, quisiera sugerir algunos temas a como puntos a considerar cuando trabajamos de manera transdisciplinaria con la historia oral y la creación escénica. Parto de algunas preguntas detonantes que me parece todo investigador-creador debería plantearse:

Quando incursionamos en el teatro verbatim, ¿qué entendemos por textos que son usados “al pie de la letra”, qué significa esto?

MI RESPUESTA: Considera que las transcripciones de las entrevistas son dispositivos que contienen mucho más que palabras. Hay referencias a valores, prácticas y expresiones culturales, algunas implícitas y otras muy explícitas, que vale la pena rescatar porque son ingredientes potenciales para construir y complementar la poética del trabajo. Busca si hay canciones, libros u otras obras artísticas que las entrevistadas y los entrevistados hayan mencionado a lo largo de su relato.

¿Cómo prevemos que se relaciona el proceso de montaje textual (el paso de las entrevistas al texto dramático) con el montaje escénico (la obra de teatro como tal)?

MI RESPUESTA: El paso de las entrevistas a los textos dramáticos no se agota con una primera versión de estos últimos. Durante el proceso de montaje se pueden seguir reuniendo referencias culturales que revistan la obra de una textura acorde con aquello que los testimoniantes nos compartieron.

¿Es válido modificar los textos de las entrevistas con fines dramáticos?

MI RESPUESTA: La sustancia de las entrevistas no radica en las palabras textuales sino en las experiencias subjetivas, cuyas dimensiones psicogenéticas y sociogenéticas nos permiten entender las formas en las que los individuos se mueven en un mundo social en particular. Por ello es válido modificar algunos textos con fines dramáticos. Es posible fragmentar y reagrupar, cambiar el orden de algunos pasajes, incluir referencias culturales, y montar el texto en situaciones ficticias, sólo por mencionar algunos ejemplos.

¿Qué entendemos por dramaturgia? ¿Significa esto necesariamente que trabajaremos con un texto fijo, que no se puede modificar?

MI RESPUESTA: Abre tu panorama sobre lo que significa el término “dramaturgia” y lo que significa “hacer teatro”. La dramaturgia va más allá de lo textual. En realidad se trata de un conjunto de premisas que detonan la acción dramática.

¿Qué tanto se puede ficcionalizar un testimonio con la finalidad de darle una estructura y un sentido dramático?

MI RESPUESTA: La división entre ficción y realidad es muy porosa cuando hablamos de testimonios orales, simplemente porque la acción de relatar siempre implica en sí misma ficcionar en alguna medida. Entonces, siempre y cuando estemos conscientes de las implicaciones éticas y hagamos un esfuerzo por cumplir con las premisas establecidas en el Capítulo 1 (no distorsionar, no instrumentalizar, estar dispuestos a poner el cuerpo y buscar contribuir al interés común más allá de los intereses particulares), es válido y necesario incursionar en algunos ejercicios de ficcionalización. Esto implica la posibilidad de inventar personajes que contrapunteen y generen conflicto, pero también incluye la necesidad de escribir escenas nuevas con la finalidad de que progrese la acción dramática.

CAPÍTULO 3

OTRAS FORMAS DE MONTAJE DRAMATÚRGICO

ESTAMOS EN EL TERCER DÍA del Festival Abril Cultural de Zacualtipán, organizado por el colectivo Vaca 35. La ocasión es importante, entre otras razones, porque el festival constituye una oportunidad para que las producciones de teatro verbatim que han salido como parte del PTC-RC se presenten fuera de la Ciudad de México. También es una oportunidad para ver el trabajo que los niños y las niñas del grupo de teatro local han hecho a partir de la escaleta que preparé (*Bully, el toro que quería vestirse de gallina*). Tengo muchas expectativas y me emociona ver también el trabajo de *Salitre*, obra de teatro verbatim que también escribí a partir de diversas entrevistas y que, al menos hasta el día de hoy, ha estado a cargo de Roberto Vázquez, un teatrero con una larguísima trayectoria en la zona oriente de la ciudad, particularmente en Pantitlán.

Recuerdo que, en su momento, cuando hicimos las primeras entrevistas durante el año 2022 me impresionó mucho la persona de Roberto. Entre otras curiosidades, me pareció fascinante que hubiese abierto un foro, literalmente, en el garaje de su casa (el Foro Tomás Espinosa) y que hubiese viajado tanto gracias al teatro. Su trayectoria se remonta alrededor de cuatro décadas.

En este sentido, el que sus relatos de vida estuvieran llenos de anécdotas y nombres de personas conocidas en el medio del teatro popular y comunitario, pero también del teatro en general, no es ninguna sorpresa. Desde el principio, Roberto fue muy generoso y casi de inmediato nos invitó a conocer su casa (y su foro) para presenciar algunas de las puestas en escena que él había escrito y dirigido. En ese entonces tuvimos la oportunidad de ver varios trabajos, incluyendo *Ícaro jaguar*, un monólogo escenificado por Gustavo Cortés, otro teatrero cuya agrupación se llama La Fragata Teatro.

Unos meses después, hacia finales del 2022, me invitó a mí y a la agrupación de teatro independiente con la que trabajo desde hace algunos años, a presentar una puesta en escena en el marco del XVII Encuentro Teatral con la Muerte (presentamos *Mizoguchi y el Templo de la Belleza*, inspirada en el trabajo de Yukio Mishima y de George Bataille). Dicho evento me ofreció una valiosa oportunidad para conocer a otros teatreros de Neza y sus alrededores. Entre ellos vale la pena mencionar, además del propio Gustavo Cortés, a Nora Luz de Paquini y a Joshua Escalante y el grupo de jóvenes actrices que trabajan con él

en Artemis Teatro. A la postre, esto sirvió para entrevistarlos como parte del PTC-RC y enriquecer el panorama de la creación escénica en el oriente de la Ciudad de México.

Estos antecedentes son importantes para entender por qué decidí invitar a Roberto Vázquez a coordinar uno de los montajes de teatro verbatim que estaban contemplados como parte del PTC-RC. Entre otras razones, me parecía que Roberto era idóneo para contactar a otros creadores escénicos y que su nombre y reputación serviría para difundir el trabajo entre la comunidad de Pantitlán, de Neza y alrededores.

EN RETROSPECTIVA, debo decir que no me arrepiento de esa decisión. Pero claro, como todo en esta vida, había riesgos que correr y en ese momento no alcancé a dimensionarlos completamente. Por un lado, no me equivoqué en la capacidad de convocatoria de Roberto Vázquez, pues consiguió que creadores escénicos de diversas agrupaciones, que nunca habían trabajado juntos, se reunieran para colaborar en un mismo proyecto por primera vez. En sí mismo, el logro de Roberto constituyó un acierto para nuestro proyecto de investigación-creación, pues uno de los objetivos era, precisamente, buscar las maneras en las que el teatro comunitario y popular contribuyera a restaurar el tejido social y a detonar reflexiones de índole comunitaria. Con esto en mente, el que los colegas se reunieran a trabajar ya era en sí mismo una ganancia, independientemente del resultado.

Sin embargo, más allá del texto y de los retos inherentes al teatro verbatim, algo no ha salido el todo como esperábamos: el montaje original no funciona. Sin ninguna intención de ser ofensivo, la puesta en escena es soporífera, sin ritmo, ni trazo, ni pies ni cabeza. ¿Qué ha pasado? ¿El problema está en la dirección escénica, en la calidad actoral, en el texto o en todo al mismo tiempo? La respuesta probablemente radica en las tres cosas; es decir, en todo un poco.

EL CASO DE *SALITRE* (O CÓMO RESCATAR EL TEATRO VERBATIM DEL ABURRIMIENTO)

DARÍO FO COMO PUNTO DE PARTIDA

Dejo a un lado el relato autoetnográfico por un momento para hablar de las estrategias utilizadas al armar el texto de *Salitre*. Este será el punto de partida para explorar posibles respuestas a la pregunta sobre los problemas que enfrentó dicho proyecto durante su primera etapa de montaje.

El primer paso fue indagar sobre posibles referencias culturales que estuvieran contenidas en algunas de las entrevistas. Había muchas y muy diversas, pues los teatreros entrevistados del oriente de la ciudad tienen trayectorias y formas de pensar la escena que son muy distintas entre sí. Sin embargo, una de las referencias que me pareció más interesante como punto de partida fue mencionada por el propio Roberto Vázquez. A la pregunta sobre quién es él, Roberto ofreció un larguísimo discurso (como es su costumbre), donde entró en detalles sobre sus inicios en el teatro comunitario y popular, incluyendo tres momentos definitorios:

[...] ¿Y cómo llegué al teatro, de manera específica, hacia el teatro popular y hacia el teatro comunitario [...] ? Pues, son tres momentos en mi vida que yo los tengo muy claros y [...] definidos: la obra *Los que no usan smoking* de Jean Francisco Guarnieri, del grupo Contigo América. Esa obra [...] me pareció genial, pero además yo creo que cuando tienes una empatía con las problemáticas sociales, yo creo que ahí es donde haces clic.

[...] a mí era lo que me llamaba la atención de la obra: el abuso de autoridad [...] lo que habla la obra sobre lo que significa ser pobres en una sociedad [...] [otra] obra que me impactó muchísimo y que también me marcó fue, eh [...] *Muerte accidental de un anarquista* de Darío Fo, montada por José Luis Cruz y el trabajo magistral de Héctor Ortega haciendo ese personaje [...] Y el tercer momento fue conocer el teatro popular, el teatro callejero, el teatro político que hacía el CLETA. Verlos en una calle de la Colonia Are-

nal, ahí en la alcaldía Venustiano Carranza, muy cerca de donde yo vivo en Pantitlán [...] Verlos en la calle hacer un trabajo de teatro popular, teatro callejero, me impactó muchísimo [...]” (Entrevista a Roberto Vázquez).

Después de revisar este pasaje y de compararlo con otros testimonios, me di cuenta de que la corrupción y el abuso de autoridad eran preocupaciones recurrentes, aunque a veces fuesen abordadas desde distintas perspectivas. Por ello decidí que *Salitre* podía estructurarse a partir de una situación ficticia que plasmara estas problemáticas.

Si me iba a lanzar a preparar este texto, me parecía que debían existir también algunas resonancias con mi propio bagaje y, sinceramente, yo nunca había visto *Los que no usan smoking*. Tampoco era experto en la historia y la forma de trabajo del CLETA y los tiempos administrativos del proyecto no daban para llevar a cabo investigaciones adicionales. Por ello me pareció que la clave estaba en la obra de Darío Fo que Roberto había mencionado, la cual sí conocía, aunque fuese en términos muy generales.

Releí *Muerte accidental de un anarquista* y llegué al siguiente planteamiento para *Salitre*: uno o varios personajes que son víctimas de alguna acusación infundada y un interrogatorio que pone en evidencia los absurdos de la institucionalidad. De esta manera podía escribir algo en el tono de Darío Fo (guardando toda proporción) y usar la situación para compartir varias de las voces que habíamos recabado como parte de nuestra investigación en materia de teatro comunitario. Después de pensarlo detenidamente, llegué a la siguiente sinopsis:

Un grupo de artistas que se dedican al teatro comunitario son detenidos e inculpados por supuestamente organizar actividades subversivas. Mientras esperan a que llegue su abogada, nos comparten sus respectivos relatos de vida, así como algunos detalles históricos del oriente de la Ciudad de México. Entre memorias verdaderas y otras inventadas, nos dibujan la realidad a la que se enfrentan: un lugar caracterizado por la violencia y la marginación, donde el arte ofrece una luz de esperanza, incluso a costa de los prejuicios institucionales.

Como mencioné en el Capítulo 1, dos de los retos de escribir teatro verbatim son, primero, que la palabra narrada es muy distinta a la palabra dramática, y segundo, que las respuestas de nuestros informantes no están necesariamente pensadas para la puesta en escena. En el caso de *Espejismos/Corte A*, esto era más fácil de resolver porque había una situación en común que atañía a varios de los entrevistados y porque la estrategia de fragmentar y reagrupar los textos funcionó muy bien para generar una suerte de fantasmagoría, entrecruzando la realidad y la ficción.

Esto era más difícil en el caso de *Salitre*. Mientras escribo este texto, se me ocurre que quizá otras referencias, como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o *Un hogar sólido* de Elena Garro, podrían haber servido como inspiración para plantear a personajes que nos narran sus historias personales desde la muerte, lo cual hubiera sido el pretexto perfecto para fragmentar mucho más los testimonios recopilados. Sin embargo, yo no tenía muy frescas estas referencias cuando comencé dicho trabajo de escritura y tampoco fueron mencionadas como parte de las entrevistas, así es que no lo consideré como una posibilidad. Al final del día, este también es uno de los principales retos cuando se hace teatro verbatim. Hay veces que las restricciones burocráticas u otras razones fuera de nuestro control restringen el tiempo disponible para experimentar o explorar distintas situaciones que podrían servir para pasar de los textos testimoniales a los textos dramáticos.

Entonces, la estrategia adoptada fue completamente distinta. En lugar de fragmentar, se me ocurrió respetar los testimonios lo más posible, de tal forma que las narraciones de vida, con todas sus anécdotas felices (o no tanto) y sus episodios coloquiales, resultaran casi absurdas en el contexto de un interrogatorio judicial. La apuesta era que esto generara algo parecido a un diálogo de sordos. Por un lado, se evidenciaría lo absurdo de la indagatoria por parte de las autoridades y, por el otro, las intenciones de los indiciados para sacar a las autoridades de quicio con detalles irrelevantes y sin importancia (ver resultado en [ANEXO Salitre](#)).

LOS CONTRAPUNTOS EN EL CASO DE *SALITRE*

Si hay algo que tienen en común *Espejismos/Corte A* y *Salitre* es el uso de contrapuntos que contribuyen al conflicto dramático. En ambos casos, estos se materializan en forma de personajes ficticios, contruidos con una fuerte carga simbólica, de tal manera que se convierten en representaciones de problemáticas diversas, como el abuso de poder, la corrupción, la ignorancia o la negligencia, según sea el caso. Los tres personajes que cumplen esta función en el caso de *Salitre* son: el “Agente Investigador”, el “Policía” y una especie de vagabundo al que apodan como el “Perro”.

Los dos primeros, el agente y el policía, personifican sobre todo a las autoridades y a la cerrazón institucional frente a formas de pensar que son distintas, disruptivas o poco convencionales. Por ejemplo, los personajes que recién han sido recluidos argumentan que el mundo se puede cambiar con el teatro y con el arte en general, pero el agente investigador insiste en distorsionar los hechos para retratarlos como integrantes de algún grupo cuyas actividades son peligrosas para la sociedad.

El conflicto entre ambas interpretaciones, una más absurda y una más real y honesta, es lo que debería generarle al espectador preguntas que son clave y que se relacionan con el principio de incertidumbre que hemos mencionado en secciones anteriores: ¿qué va a pasar, qué interpretación va a prevalecer, la que es más absurda e institucionalizada, o la que es más honesta? También permite instalar el principio de finitud: no sabemos qué va a pasar (por eso queremos ver la obra), pero sabemos que ese conflicto tiene que resolverse de alguna manera. Hay dos salidas: o los teatreros son inculcados y se quedan encerrados o se defienden y eventualmente salen libres.

La paradoja es que los teatreros y teatreras que trabajan en contextos tan complicados, como lo es el oriente de la Ciudad de México, podrían considerarse parte de un movimiento artístico subversivo por el simple hecho de querer cambiar una realidad a contracorriente, a toda costa, sin importar los obstáculos y desafíos. La cuestión es que sus actividades nada tienen que ver con las acciones violentas o peligrosas que las autoridades tratan de imputarles: sí son subversivos, pero no por las razones que se-

ñala el “Agente Investigador”. Lo son, simplemente, porque quieren transformar el mundo por medio del arte.

Atendemos entonces a una situación con potencial cómico. ¿A qué me refiero? Más allá de la comedia como género dramático, pienso en Judith Butler, quien señala que la risa surge cuando el cuerpo se distancia de lo ordinario, cuando se enfrenta a un rompimiento del sentido común. A eso me refiero con potencial cómico, a una situación que fractura la lógica y, más aún (también citando a Butler), cuando la fractura permite el surgimiento de un pensamiento político distinto: los teatreros no son parte de un movimiento revolucionario, pero quizá sí podrían serlo; el teatro no cambia el mundo (estrictamente), pero pensándolo mejor, sí.

El personaje del “Perro” funciona como contrapunto y genera conflicto, de tal manera que las narraciones de los otros personajes pueden ser menos lineales y planas. Por ejemplo, la Tabla 7 contiene la comparación entre uno de los testimonios recopilados originalmente (el de Gustavo Cortés, de La Fragata Teatro) y el texto dialógico, ya con un esbozo dramático.

En general, los contrapuntos nos ayudan a generar diálogos que de otra manera no existirían. Nótese, entre otras cosas, que el comentario ofensivo sobre los dedos cortos, el cual es relatado por Gustavo como parte de su testimonio, toma otro significado cuando se coloca en la voz del “Perro” en lugar de replicarlo en la voz del propio Gustavo o de un tercero, cuya voz sólo conocemos de manera indirecta a través de él mismo.

TABLA 7

Fragmentos de entrevista

ENTREVISTADORA.- ¿Cómo fue que surge este acercamiento y este interés por el teatro?

Gustavo.- Bueno, yo tenía como 17 años, estaba en la prepa. Estudiaba en una preparatoria anexa a la Normal, la número 4 que está en Neza. Entonces, cuando estaba buscando qué

Fragmento del texto dramático de *Salitre*

GUSTAVO.- A mí me sucedió similar.

JOSHUA.- Cuéntanos tu historia.

GUSTAVO.- Yo tenía como 17 años y estaba en la prepa anexa a la Normal, la número 4 que está en Neza; estaba buscando qué hacer. Quería encontrar un lugar donde yo pudiera sentirme a

hacer, mi interés por encontrar un lugar donde yo pudiera sentirme a gusto. Primeramente, me acerqué a la música y, cuando un vecino me enseñó a tocar la guitarra, me dice, “tienes los dedos cortos, nunca vas a aprender a tocar la guitarra como debe de ser”. Me movió mucho la música y no me di por vencido. Entré en una crisis de estas de qué soy, no me hallo y cosas así. Y mi mamá me lleva con una psicóloga de la colonia y me dice, “realmente no tienes nada malo, que yo pueda ayudarte. Lo único que necesitas es encontrara algo en qué canalices tus emociones”.

Busqué algo y de repente encontré el teatro en la calle, en una banqueta, en una propaganda. Me acerqué a secos, a los talleres, como lo mencioné hace un momento. Un tiempo estuve ahí y luego en Las Águilas, aquí en Ciudad Neza. Me formé en unos talleres, empecé a sentirme muy a gusto porque sentí este ejercicio muy catártico. Lo sentí muy limpio, muy libre y con muchas ganas de seguir haciendo más cosas. No me hallaba, eso fue en la prepa.

gusto. Primero me acerqué a la música, quería tocar guitarra.

PERRO [Se carcajea burlonamente].- ¿Guitarra? Tú no podrías tocar la guitarra, mírate, tienes los dedos muy cortos.

PROFESOR.- No le hagas caso.

GUSTAVO.- Entré en una crisis de estas de qué soy, no me hallo y cosas así. Y mi mamá me llevó con una psicóloga de la colonia y ella me dijo que realmente no tenía nada malo, que no podía ayudarme. Lo único que necesitaba era encontrar la forma de canalizar mis emociones.

PERRO [Se vuelve a carcajear].- ¿Emociones? ¿Emociones?

PROFESOR.- Continúa con tu historia.

El Perro no puede contener la risa.

GUSTAVO.- Encontré el teatro en la calle, en una banqueta, en una propaganda. Me formé en unos talleres y empecé a sentirme muy a gusto porque sentí este ejercicio muy catártico. Lo sentí muy limpio, muy libre y con muchas ganas de seguir haciendo más cosas.

PROFESOR.- Qué historia tan bonita, siempre he dicho que el arte salva.

PERRO [En tono de burla].- Ay, ay, qué historia tan bonita. ¡Son patéticos!

VECINA [En tono ridículamente maternal, tratando de que el “Perro” entre en razón].- El arte te sensibiliza, te hace aprender cosas nuevas, a expresarte de maneras distintas, a decir lo que piensas, lo que sientes mediante ese tipo de lenguaje, el lenguaje artístico. Y te hace aprender a convivir mejor y de diferente manera con tus semejantes.

PERRO.- Mejor hágase para allá, no se me acerque, no vaya a ser que me gane la tentación de morderla.

Es cierto que lo cómico en el teatro debe ir más allá del planteamiento textual y su materialización y efectividad dependerá en gran medida de la resolución escénica, de la calidad actoral y de muchos otros factores (sobre esto hablaremos más adelante). Pero de entrada, no hay duda de que el texto de *Salitre* describe varias situaciones que pretenden romper con el sentido común. Vale la pena mencionar dos: una de ellas tiene que ver con el personaje del “Perro” y la otra tiene que ver con el personaje de una vecina que también ha sido detenida por ayudar a los teatreros a organizar un festival (que, de hecho, es real y sucede cada año: el Encuentro Teatral con la Muerte).

Por un lado, el “Perro” es un vagabundo que está en los separos desde el principio, incluso antes que los teatreros. Representa la apatía y los prejuicios de la sociedad frente al arte. Pero lo interesante son sus motivos: el “Perro” y su familia han vivido un montón de tragedias y vicisitudes que lo han orillado a vivir en la calle, de tal manera que su historia y su forma de pensar simbolizan las estructuras sociales, la desigualdad, la pobreza y las dificultades para salir adelante en contextos tan adversos, como los de oriente de la Ciudad de México. Esto explica su actitud sumamente pragmática y cínica frente a la posibilidad de transformar el mundo (y sobre todo, de transformarlo por medio del arte teatral). La situación que es absurda (y cómica) es que este personaje saldrá libre más rápido, pues a diferencia de los teatreros, su falta no es grave: “solamente orinó en la vía pública”.

A continuación se muestra un fragmento de *Salitre*, cuando el “Perro” nos da cuenta de su historia personal:

PERRO.- Les voy a contar mi historia, cabrones, para que hagan una obra de teatro.

PROFESOR.- Adelante, somos todo oídos.

GUSTAVO.- Pues ya qué, estamos aquí encerrados, no tenemos otra opción más que escuchar tu pinche historia, a ver si es cierto que muy entretenida.

PERRO [*Pela los dientes como perro rabioso*].- A mi abuelita la expulsaron de una vecindad en el Centro Histórico cuando Uruchurtu se puso a derrumbar edificios para dizque renovar esos barrios viejos. A mi mamacita la expulsaron después, cuando construyeron el me-

tro, la estación esa grandota de Pantitlán. De ahí se fue a mero Texcoco a trabajar en una fábrica de textiles. Conoció a mi papá que venía de Oaxaca y me tuvieron a mí y a seis hermanos, dos varoncitos y cuatro hembras. Mi papá se hizo policía bancario, dizque muy honesto, pero se lo tronaron en un asalto y mi mamacita se quedó sola. No le pagaron la pensión que le correspondía que porque había errores de ortografía en unos documentos. De mis hermanas, a varias las ultrajaron sin que nadie pudiera hacer nada. De mis hermanos, uno desapareció... Yo soy el más morrito, pero desde chavito he andado en las calles carroñando o buscando un hueso qué roer. Por eso me dicen el “Perro”.

Silencio. Se quedan congelados.

El perro los desafía con la mirada, escupe en el piso, guarda la navaja y se regresa a su lugar.

PERR0.- A ver, ojetes, pongan todo eso en una obra de teatro. ¡A que mi historia les supo bien chido a salitre! ¿No qué muy machines? ¡Ah verdad, putos!

El Perro ladra y aúlla burlonamente.

Por otro lado, está la “Vecina”. Este personaje, a diferencia del “Perro”, no es completamente ficticio, pues retoma varios fragmentos de entrevistas que se hicieron a los vecinos y vecinas, sobre todo en el área de Pantitlán, que son asiduos al teatro y muy solidarios con la organización de ciertos eventos (como el Encuentro Teatral con la Muerte). La “Vecina” (en el texto dramático nunca se menciona su nombre) simboliza la comunión que se registra a partir del teatro: nos recuerda que, más allá del espectáculo, el evento escénico es un ritual que se conecta con la convivialidad, el encuentro y la reproducción social. En este caso, la situación absurda es que ella logra exasperar a las autoridades con sus largas peroratas, muy coloquiales, que representan la voz del barrio, de lo popular, con todos sus aspectos festivos.

En la Tabla 8 se muestran los fragmentos originales de la entrevista y un fragmento del interrogatorio correspondiente, incluyendo las respuestas del personaje en cuestión:

TABLA 8

Fragmentos de entrevista

ENTREVISTADORA.- Y la dinámica entre vecinos, ¿cómo se fue modificando a partir de que está ese espacio, de que están las obras, el encuentro [el Encuentro Teatral con la Muerte]?

VECINA.- Ah, bueno, pues les voy a platicar desde que yo ingresé a apoyarlos ahí en el Encuentro Teatral con la Muerte. Lo que pasa es que se involucra a la comunidad, por ejemplo, para los alimentos de los actores. Entonces va la gente de otras casas, llevan que el arroz, que llevan chicharrón, que llevan las tortillitas, que ponen el refresco y la misma comunidad se va involucrando en eso. A petición del director, de Roberto Vázquez, que va y habla con sus vecinos y les explica cómo está todo. Cuando ya está instalado el encuentro teatral, la misma comunidad cuida los recursos que llegan para poder hacer el encuentro: las sillas, la lona, las tarimas, la comunidad los está cuidando porque quedan volando en la calle, pues ahí hay que estar echándoles ojo y la comunidad nos ayuda con eso. Y la respuesta de la comunidad verdaderamente es increíble. Los vecinos aprecian que les lleven ese pedacito de cultura, de esparcimiento, de no estar pensando en sus problemas de todos los días, sino que van y se divierten un ratito, aprenden cosas nuevas. Los niños, bueno, ni se diga. También lo disfrutaban mucho.

Fragmento del texto dramático de *Salitre*

AGENTE INVESTIGADOR.- Solamente debe proporcionarme algunos detalles... nombres para ser más precisos...

VECINA.- No lo entiendo.

AGENTE INVESTIGADOR.- Los nombres verdaderos de esta pandilla de alborotadores... los lugares en los que operan... quiénes más están involucrados en actividades subversivas que alteran el orden público.

VECINA.- Yo no sé nada de eso. Ellos nunca alteran el orden público.

AGENTE INVESTIGADOR.- ¿Insiste en defenderlos?

VECINA.- Mire, le voy a decir la verdad. Yo creo que usted está confundido.

AGENTE INVESTIGADOR.- ¿Confundido?

VECINA.- Mis amigos solamente hacen teatro comunitario.

AGENTE INVESTIGADOR.- ¿Va usted a salir con el mismo cuento?

VECINA.- Mire, no tiene por qué tomarlo a mal... Desde hace muchos años los apoyo en el Encuentro de Teatral con la Muerte...

AGENTE INVESTIGADOR.- ¿Es un ritual narcosatánico?

VECINA.- Nada de eso. Yo, como otros vecinos, siempre ayudamos con alimentos para los actores. Va gente de otras casas, llevan que el arroz, que llevan chicharrón, que llevan las tortillitas, que ponen el refresco y la misma comu-

Por ejemplo, vienen en el encuentro de teatro por la muerte, grupos incluso, no sólo de varias partes de la ciudad, sino [de] fuera de la ciudad. Y a veces tengo entendido que ha venido de fuera, de otro país.

Sí, viene gente de otros países, somos internacionales. Sí, vinieron también unas chicas japonesas, vienen de Chile, vienen de Argentina porque aquí tuvimos la fortuna de que nos tocó aquí en la casa darles de desayunar a las personas de Argentina cuando recién habían llegado a México. Entonces aquí en la casa, en la parte de arriba, ahí los reunimos a todos y ahí estuvimos conviviendo y todo. También se quedan a dormir, aquí hay algunos que vienen, también les damos el alojamiento. Hay algunas que vienen de Guerrero, se quedaron los de Guerrero, de Oaxaca, de Venezuela.

Entonces, pues sí, es una cosa muy bonita y muy enriquecedora, no nada más para los que ven el teatro, sino para nosotros, que apoyamos desde adentro, también nos enriquece mucho porque pues la gente nos platica sus realidades en sus países o en sus estados y se establece una comunicación muy bonita e interesante.

ENTREVISTADOR.- ¿Y dirían que entonces ese tipo de experiencias ayudan a construir comunidad en algún sentido?

VECINA.- Sí, por supuesto, se ayuda a construir comunidad porque nos conocemos entre los vecinos. Pues hace, bueno, cuando era yo niña, todos los vecinos realmente nos conocíamos. A lo mejor no porque habláramos o porque nos juntáramos, sino de vista, de saludo, etcétera. Y nosotros de niños podíamos ir a la escuela que estaba a varias cuadras, hacia Zaragoza, llegando casi a Zaragoza y

nidad se va involucrando en eso. A petición del director, de Roberto Vázquez, él va y habla con sus vecinos y les explica cómo está todo...

AGENTE INVESTIGADOR.- Sabemos perfectamente que él es el líder.

VECINA.- No es nada malo. Cuando ya está instalado el encuentro teatral, la misma comunidad cuida de los recursos que llegan para poder hacer el encuentro: las sillas, la lona, las tarimas, la comunidad los está cuidando porque quedan volando en la calle, y pues hay que estar echándoles ojo y la comunidad nos ayuda con eso. Y la respuesta de la comunidad verdaderamente es increíble. Los vecinos aprecian que les lleven ese pedacito de cultura, de esparcimiento, de no estar pensando en sus problemas de todos los días, sino que van y se divierten un ratito, aprenden cosas nuevas. Los niños, bueno, ni se diga. También lo disfrutaban mucho.

AGENTE INVESTIGADOR.- Entonces, ¿usted corrobora todo lo dicho por los demás, incluyendo que se corrompe a menores?

VECINA.- Nada de eso. El encuentro es una cosa muy bonita y muy enriquecedora, no nada más para los que ven teatro, sino para nosotros, todos los que apoyamos desde adentro. También nos enriquece mucho porque pues la gente nos platica sus realidades en sus países o en sus estados y se establece una comunicación muy bonita e interesante.

AGENTE INVESTIGADOR.- Trato de hacer algo para que salga de esta situación con su expediente limpio, querida señora, pero usted no quiere cooperar.

VECINA.- ¿Cooperar? De eso se trata justamente el encuentro, de construir comunidad porque nos conocemos entre los vecinos. Yo recuerdo que cuando era niña todos los vecinos realmente nos conocíamos. A lo mejor no porque habláramos o porque nos juntáramos,

los vecinos se iban fijando que ya ibas pasando, te iban cuidando. Cuando llega mucha gente a la colonia, empieza a perderse esta parte. Eso fue después del 85.

sino de vista, de salud... Y nosotros de niños, podíamos ir a la escuela que estaba a varias cuadras, hacia Zaragoza, llegando casi a Zaragoza y los vecinos se iban fijando que ya ibas pasando, te iban cuidando. Pero cuando llega mucha gente a la colonia, empieza a perderse esta parte.

AGENTE INVESTIGADOR. - ¿Cuándo sucedió eso?

VECINA. - Eso fue después del 85...

Como puede observarse, la palabra narrativa se puede convertir en palabra dialógica gracias, precisamente, a que hay un personaje —el “Perro”— que ofrece un contrapunto a las palabras de la “Vecina”. En el texto dramático, es el entrelace de ambas voces lo que contribuye al conflicto y lo que da a *Salitre* un tono cómico y absurdo.

DEL TEXTO AL MONTAJE: LOS DESAFÍOS DEL TEATRO VERBATIM

Recuerdo cuando le compartí el texto a Roberto Vázquez y me contestó con un breve mensaje de WhatsApp: “Es un texto hermosísimo. No he parado de llorar. ¡Gracias! En verdad, llega a mi vida justo en el momento en que más lo necesito [...] Es un espejo que me permite mirar atrás y darme cuenta de cosas que a veces se me olvida que he hecho [...]” (10 de diciembre de 2023).

El mensaje de Roberto es ilustrativo del potencial que tiene un texto dramático, en tanto dispositivo cultural, para rescatar y difundir la memoria de una práctica social tan efímera y marginada como es el teatro comunitario. En ese sentido, es sumamente halagador para el equipo de investigación que uno de los protagonistas de la historia reciente de esta actividad en el oriente de la ciudad, entrevistado como parte del PTC-RC, se vea reflejado y que incluso se sienta conmovido hasta el punto de las lágrimas.

Sin embargo, a la distancia, una de las cosas que aprendimos como parte de nuestra investigación es que no se puede hablar del teatro comunitario de Neza y del oriente de la ciudad como si se tratase de una actividad

homogénea. No podemos pensar esta manifestación cultural como un todo unitario, como si la gran cantidad de creadores que trabajan en la zona compartieran las mismas posturas estéticas. Hay distintas poli-est-éticas (ver discusión más adelante) que son resultado de trayectorias e historias de vida muy diversas: Gustavo Cortés, Joshua Escalante, Nora Luz y el propio Roberto Vázquez tienen historias muy particulares aunque sean coetáneos y coterráneos en el campo teatral.

Es importante tomar esto en cuenta porque, con *Salitre*, según nos compartió Roberto más adelante, pasó que él no se animó a tomar la batuta de la dirección escénica por respeto a sus colegas. De hecho, hasta donde logramos entender, los convocados acordaron una especie de dirección colectiva, si acaso bajo la coordinación logística de Roberto. Pero esto, más que una solución, generó mayores problemas: no había un acuerdo sobre la intencionalidad de los personajes, la obra carecía de ritmo, no había un trazo escénico claro, algunos integrantes tenían deficiencias técnicas claras que no habían sido corregidas con ayuda de un ojo externo (en mi experiencia personal, una de las responsabilidades más importantes del director consiste justamente en eso: observar desde fuera y ser el mejor público posible).

Después, una vez que Horacio Trujillo de Trabuco Teatro y yo nos incorporamos de lleno al proceso para ayudar a que *Salitre* saliera adelante, nos dimos cuenta de que la ausencia de un director escénico con un mandato claro se juntaba con otros desafíos que los creadores interesados en producir obras de teatro verbatim, particularmente en el ámbito del teatro comunitario, deben tomar en cuenta. Al respecto, vale la pena mencionar tres.

En primer lugar, habría que mencionar las enormes dificultades que existían para alinear agendas entre todos los involucrados. Al formar parte de distintas agrupaciones y teniendo otras actividades y compromisos, era prácticamente imposible encontrar suficiente tiempo para coincidir. Salvo algunas excepciones, el domingo era el principal día en el que podían ensayar, lo cual era a todas luces insuficiente.

En segundo lugar, debido a que el proceso de montaje había sido tan accidentado durante su etapa inicial, el equipo de *Salitre* no había tenido tiempo de desarrollar un entendimiento en común sobre las razones y motivos para llevar a cabo el montaje. Había una especie de intuición de que el pro-

yecto valía la pena, pero en realidad no se había logrado construir un consenso sobre su valor en términos individuales y colectivos. Decir que la puesta en escena busca rescatar la memoria del teatro comunitario en Neza (parafraseando los objetivos establecidos en la propuesta de investigación aprobada por CONAHCYT) era insuficiente para alguien que tiene los tiempos medidos, que vive al día, en condiciones muy precarias, tratando de mantener a flote su práctica teatral, a como dé lugar y pese a todas las adversidades. Entonces, lejos de percibirse como una oportunidad, el proyecto comenzaba a ser una carga para algunos integrantes del elenco.

En tercer lugar, y más interesante aún, Roberto había logrado convocar a los testimoniantes originales para que participaran en la puesta en escena, pero esto implicaba retos muy particulares en términos actorales. Es decir, en al menos tres casos (Joshua, Gustavo y Roberto mismo), se tenían que interpretar a sí mismos. Y esto, como nos daríamos cuenta al involucrarnos de lleno en el proceso, representaba una gran dificultad. En lugar de construir una situación ficticia, permitir “que el texto pasara por el cuerpo”, como se dice coloquialmente, y poder interpretarlo dramáticamente, a menudo recitaban los textos. Al ser sus propias palabras, aunque estuviesen montadas en una situación ficticia, el texto constituía una camisa de fuerza que no permitía mucho margen para la creatividad (o al menos así lo expresaron ellos).

Por ejemplo, cuando nosotros nos involucramos de lleno en el proceso de montaje notamos que Roberto era el que tenía menos conflictos (lo cual no es sorpresa si tomamos en cuenta el mensaje de WhatsApp citado anteriormente). Pero esto no eliminaba algunas dificultades: el texto a menudo era recitado como si fuese un auto homenaje y su simpatía por las palabras no necesariamente ayudaba a construir algún tipo de ficción desde un punto de vista dramático. A Joshua, por otra parte, le conflictuaban algunos pasajes a pesar de que eran sus palabras reproducidas literalmente. No se reconocía a sí mismo, pero claro, esto es entendible si tomamos en cuenta, como he mencionado varias veces, que la palabra hablada, la palabra transcrita y la palabra dramática son tres cosas muy diferentes. Finalmente, aunque nunca lo platicamos de manera explícita, a Gustavo parecían molestarle algunos pasajes, quizá le parecían largos y aburridos. Y quizá tampoco le hacían sentido muchos diálogos con los personajes contrapunto.

La lección de todo esto es que, por mucho que alguien se interprete a sí mismo y por mucho que establezcamos la convención del teatro de la presentación (Chevallier, 2011), es necesario construir personajes que funcionen escénicamente. Para ello debemos invitar a nuestros elencos, sobre todo cuando ellos y ellas mismas se están interpretando, a construir y dejarse llevar por situaciones ficticias que van más allá del ritual de enunciación original; es decir, hay que olvidarse por un momento que los textos se generaron en el marco de una entrevista.

De hecho, desde mi punto de vista, el teatro verbatim no puede funcionar si no se tuerce un poco el contexto original de enunciación. ¿A qué me refiero? A que un testimonio que narra tanto los hechos que sucedieron en la realidad como la experiencia subjetiva que alguien tiene de esos hechos, toma otro sentido en el contexto de un texto dramático. Por ejemplo, en el caso de *Salitre*, las narraciones compartidas con los investigadores sociales con fines comunicativos, tienen otro objetivo en la ficción, muy distinto a lo que buscábamos en un inicio. Este otro objetivo puede ser absurdo, pero es mucho más teatral: distraer y sacar de quicio a las autoridades.

Al final del día, las distintas formaciones y perspectivas de los colegas sí pesaron, dificultando la posibilidad de llegar a un resultado satisfactorio. Las agendas y la falta de un consenso sobre la importancia de la puesta en escena también conjuraron en contra de un buen resultado, al menos durante la primera etapa de montaje (de diciembre de 2023 a abril de 2024). Lo que había funcionado muy bien en el caso de *Espejismos/Corte A* no había funcionado tan bien en *Salitre* y era necesario involucrarse para apuntalar el proceso.

DOMINGO 12 DE MAYO DE 2024

LLEGAMOS A LA REUNIÓN con “los salitres”, como les decimos de cariño. Me acompaña Horacio Trujillo, creador escénico de larga trayectoria, involucrado en diversos aspectos del PTC-RC desde hace varios meses. De antemano sabemos que quizá sea necesario entrarle a la dirección escénica, si no de lleno, sí por lo menos en calidad de asesores. No nos encanta la idea por dos razones.

Primero, porque los desplazamientos a Nezahualcóyotl pueden ser sumamente tardados y desgastantes. Segundo, porque a diferencia de *Espejismos/Corte A* nos gustaría que la producción sucediese de manera orgánica, con participación de los compas de la zona, de principio a fin. Involucrarnos como directores o asesores externos nos parece un poco intrusivo. Sin embargo, después de lo que vimos en Zacualtipán hace unas semanas, es claro que el montaje necesita un replanteamiento.

El ambiente al principio es un poco tenso. Se sirve café soluble y platicamos informalmente mientras hacemos tiempo para que llegue todo el equipo. Nos enteramos de que al menos una de las integrantes más jóvenes, de Artemis Tetro, el grupo coordinado por Joshua Escalante, ha decidido renunciar. Hay una chica nueva que podría entrar en su lugar (de hecho, yo la conozco porque también fue alumna de M. J., ya hace un par de años, antes de que se desatara el escándalo).

Hacemos una ronda de intervenciones para que todos y todas expresen sus inquietudes, motivos y razones para seguir en el montaje (o para abandonarlo en todo caso). Para nuestra sorpresa, aunque muchos expresan dudas y preguntas sobre las razones para continuar, parece que a la mayoría le hace sentido seguir adelante, aunque sea a un nivel intuitivo.

Tal cual, les recuerdo que el proyecto PTC-RC busca preservar y difundir la memoria del teatro comunitario en el oriente de la ciudad y que esto en sí mismo es muy importante. Es como si estuviésemos escribiendo la historia. Pero no es suficiente. Me doy cuenta de que los objetivos y metas establecidos desde el ámbito institucional y académico están desfasados con la realidad del día a día de estas personas, cuya premisa principal es buscar la manera de preservar su actividad en el ámbito de la creación escénica.

Al final, después de escucharnos entre todos, llegamos a la conclusión de que el proyecto sigue adelante. Una razón poderosa es que, más allá de las razones institucionales, el montaje de *Salitre* se ha convertido en un pretexto para el encuentro y trabajo conjunto entre colegas que nunca antes habían colaborado entre sí. Para los más veteranos, esto parece ser una de las razones más poderosas. Para las colegas más jóvenes, Melanie y Mayte, por ejemplo, la oportunidad de trabajar de cerca con personas con más experiencia y trayectoria constituye el principal aliciente. Para nosotros, como representantes del lado

institucional, el principal motivo es lograr que el PTC-RC llegue a buen puerto y que la mayoría de las puestas en escena resultantes logren despegar y tengan vida propia en el mediano y largo plazos.

Es una lección para tomar en cuenta en futuros proyectos que buscan generar un trabajo transdisciplinario: la alineación de intereses es uno de los mayores retos y hay que prestarle particular atención. De hecho, como lo demuestra esta experiencia, puede haber individuos, facciones o colectividades que están de acuerdo en hacer algo, aunque en realidad cada uno lo haga por razones completamente distintas. Si hablamos de teatro, esto resulta de vital importancia. Nosotros podemos estar interesados en generar un proyecto comunitario de teatro verbatim con la finalidad de generar conocimientos y divulgarlos, pero los artistas y creadores locales a menudo tienen agendas marcadas por otras prioridades, más del día a día, con poco tiempo y recursos disponibles para experimentar demasiado. O viceversa, sus inquietudes creativas pueden sobrepasar lo que se puede lograr en el marco de recursos y objetivos institucionales sumamente limitados.

DOMINGO 1 DE JUNIO DE 2024

TRAS DOS ENSAYOS desde nuestra reunión inicial, hemos tratado de encontrar un campo común para crear con los colegas de *Salitre*. Hemos tratado de establecer un lenguaje y un entendimiento escénico en común para poder partir de la misma base, pero ha sido muy complicado. Nos damos cuenta de que los fragmentos de entrevista con los cuales se armó el texto dramático son interesantes, que los contrapuntos son adecuados (los personajes de la “Vecina” y del “Perro” gustan mucho) y que la situación sobre la cual se recarga la obra puede funcionar.

Pero hay algo que no está caminando del todo y es que, al parecer, los textos se han convertido en una camisa de fuerza. Es inevitable que Joshua interpretando a Joshua, o que Roberto interpretando a Roberto, terminen diciendo lo mismo, pero con otras palabras. A veces, incluso, puede ser que vayan en círculos, como si la palabra dramática no importara y el único objetivo fuese

seguir contando sus historias en la situación original de entrevistados frente a un entrevistador. Esto es un problema y nos ha costado trabajo resolverlo.

No es sino hasta el tercer ensayo que logramos darle la vuelta a este problema, aunque sea parcialmente. Les proponemos algunas reglas para lograr una especie de montaje “semi fijo” que permita que la acción progrese sin que ellos se sientan atados de manos por el texto:

- Pueden improvisar, pero siempre tienen que regresar al texto original. Es decir, la improvisación no puede ser un pretexto para no trabajar en la memoria del texto dramático.
 - Si alguien comienza a improvisar, los otros tienen que estar atentos y suficientemente presentes para acompañarlos en dicha improvisación. De otra manera, se corre el peligro de que no haya réplicas y de que se generen silencios y baches innecesarios que alargan la obra, con el peligro de volverse “chiclosa” y aburrida.
 - Para que esto funcione y no se pierda el dinamismo, planteamos un dispositivo que se mueve con cada uno de los interrogatorios. De esta manera, los espectadores, ahora colocados en “arena” (todos alrededor) y no “a la italiana” (con un solo frente), pueden ver los interrogatorios desde distintas perspectivas. Esto puede incluso generar la sensación de que los propios espectadores también están en los separos y comparten celdas con los teatros detenidos mientras estos narran sus historias personales.
 - Si alguien no está en el interrogatorio, estará de espaldas (pero frente a una porción del público) y puede hablar en voz baja con el resto de sus compañeros y compañeras. Pero esto debe hacerlo de tal manera que complemente la acción principal y no distraiga demasiado al espectador.
-



Función de *Salitre*, Foro Artemis, Ciudad Nezahualcóyotl, 21 de julio de 2024.
Foto: Sofía Giselle Martínez.



Función de *Salitre*, Foro Contigo América, 2 de agosto de 2024.
Fotograma de video.

DARLE UN GIRO A LA PUESTA EN ESCENA: EL TEATRO VERBATIM COMO PRETEXTO

ENTENDER LA DRAMATURGIA MÁS ALLÁ DEL TEXTO

Quizá porque el teatro se ha estudiado por mucho tiempo como un subgénero literario, es que ha persistido la tendencia a pensar la dramaturgia en términos textocentristas (Vince, 2010, pp. 19-20). Pero la dramaturgia conlleva un proceso mucho más amplio y complejo. Los parlamentos, las acotaciones y las descripciones contenidas en un texto dramático en realidad constituyen una guía para la acción. Son un conjunto de instrucciones e indicaciones para lo que después puede pasar en escena. En este sentido, incluso en aquellos casos cuando el texto dramático se presenta como una guía muy acotada, siempre habrá posibilidades para que la acción suceda de distintas maneras según la interpretación de cada director, de las actrices y los actores en cada elenco.

De hecho, aunque tratemos de poner en escena lo que un autor ha planteado en su texto al pie de la letra, siempre habrá un margen de incertidumbre. Las palabras y las acciones nunca serán exactamente iguales, incluso entre las distintas funciones de una misma temporada. Quizá este sea uno de los aspectos más fascinantes del teatro: qué dentro de ciertos márgenes, no podemos estar seguros qué va a pasar en el escenario.

Hay algo que es impredecible, pero esto no lo hace caótico o indefinido. La obra sucede con todas sus variaciones, pero llega a una resolución y esa resolución acota ciertas fronteras de posibilidad. Entonces, si concebimos la dramaturgia como eso, como una guía o un conjunto de premisas que nos permiten suspender la incredulidad, establecer una convención y proponer reglas para la acción en escena, podemos pensar en formas que sean menos textocentristas. Es decir, efectivamente, una regla puede ser que los actores tengan que decir el texto al pie de la letra, pero esta regla a la que nos hemos acostumbrado, sobre todo en el ámbito del teatro comercial, no se respeta de la misma manera en otras manifestaciones como el performance teatral, el cual puede ser más libre, pero sin duda cuenta también con una dramaturgia.

Desde mi punto de vista, la dramaturgia es similar a las reglas de un juego de mesa: abre posibilidades, pero también las acota. Desde esta perspectiva, la dramaturgia es tan sólo el punto de partida para algo mucho más incierto, relativamente abierto y semi flexible. En términos generales, “[...] la dramaturgia es la creación de un espacio para el pensamiento en común, el cual es construido por los agentes para poder navegar hacia ciertas acciones en el marco de la creación artística [...] [traducción del autor]” (Georgelou et al., 2016, p. 87). O en términos más poéticos, dice Eugenio Barba que la dramaturgia es “[...] un terremoto [...] que provee nuevas potencialidades [para generar nuevos vínculos y encontrar nuevos enfoques] [...]” (Georgelou et al., 2016, p. 51).

La dramaturgia comprende todos los preparativos previos y todo lo que sea necesario para detonar un conjunto de acciones en el escenario (teatral o no), en el marco de cierto contexto sociocultural. La dramaturgia es un catalizador para que sucedan las cosas en escena, para que se registre la poiesis, el acontecimiento teatral, incluyendo el acto espectadorial y los efectos que éste puede tener sobre el público.

Por ejemplo, en las funciones de *Salitre* que se llevaron a cabo en el Foro Contigo América, el preámbulo consistía en tratar a los espectadores como si también hubiesen sido detenidos. Esto era posible porque las funciones se llevaban a cabo en la sala Blas Braidot, que es una especie de tapanco, relativamente pequeño (dependiendo de la disposición de sillas, pueden caber máximo una treintena de personas) y para entrar hay que cruzar el foro principal, parte de la bodega con escenografía y subir por una escalera de caracol bastante rudimentaria. Entonces, a los espectadores se les formaba en una fila en el foro, se les daban instrucciones (con cierta rudeza) y luego subían en fila por la escalera un tanto incómoda. Nuestra idea era generar la sensación en los espectadores de que al entrar en la sala Blas Braidot estaban entrando en los separos de la comisaría.

Este planteamiento se volvió parte de la dramaturgia y aunque acotaba las posibilidades de acción, había también un rango de libertad en la forma como podían desarrollarse las cosas. Por ejemplo, las actrices que tenían los papeles del agente y el policía no sabían cómo iba a reaccionar el público y tenían que improvisar sobre la marcha. Había espectadores a

los que les parecía muy divertido y se reían. Otros se mostraban visiblemente incómodos porque se les obligaba a salir de su zona de confort. Con este tipo de planteamientos se abren varias posibilidades y se genera cierta incertidumbre, pero ni las posibilidades son infinitas ni la incertidumbre llega al punto de lo caótico: la dramaturgia abre y cierra los horizontes de lo que puede suceder.

Esta discusión toma relevancia cuando hablamos del teatro verbatim porque no podemos permitir que el trabajo con textos “al pie de la letra” nos ate de manos durante el proceso de creación escénica. Sin duda, una de las lecciones del PTC-RC es que el texto sigue siendo un pretexto, tan sólo un punto de partida para crear algo que funcione escénicamente. Pero, desde mi punto de vista, “al pie de la letra” es mucho más que reproducir las palabras textualmente. “Al pie de la letra” es entender lo que está en el subtexto y lo que está contenido en los testimonios en términos de valores y prácticas culturales, ideas, ideologías y experiencias subjetivas. Y entonces, desde esta perspectiva, podemos armar dramaturgias que sean mucho más complejas e interesantes: que incorporen estrategias para dar el salto mortal de la palabra narrada a la palabra dramática, pero que también nos ayuden a proyectar las muchas otras cosas que están contenidas en el testimonio transcrito, entendido como un contenedor cultural de mayor profundidad y calado.

Otro ejemplo es el personaje de la “Vecina”. Durante los ensayos de *Sa-litre* nos dimos cuenta de que, más allá de lo que rescatáramos textualmente de las entrevistas para incluirlas en el texto dramático, el personaje tenía el potencial de volverse entrañable. La “Vecina” simboliza la solidaridad comunitaria, la figura materna que puede ser muy amorosa o dura según la situación y, sobre todo, representa a un arquetipo, el de la señora que habla interminablemente en el mercado, con el taxista, con los vecinos y los comerciantes, en la parada del camión, y que al hacerlo contribuye a circular la memoria colectiva y revitalizar el tejido social de los barrios en la periferia.

Pero atenernos al texto no era suficiente para que el personaje funcionara escénicamente. Entonces, como parte de la dramaturgia, le pedí a la actriz que interpretó el papel en las funciones de Contigo América (Sofía Giselle Martínez de Trabuco Teatro) que experimentara con dos indica-

ciones muy sencillas. Primero, en cualquier momento que ella percibiese algún silencio incómodo, algún bache, ya fuese porque a alguien del elenco se le había ido el texto o porque algo se había atorado, ella tenía que intervenir de manera discreta, como si la “Vecina” estuviese “echando chisme”. Esto podía ser con alguien del elenco o incluso con alguien del público. Segundo, esto mismo tenía que hacerlo durante su interrogatorio, pero de manera mucho más contundente. Es decir, si a la actriz que interpretaba al “Agente Investigador” (en este caso Nora Luz) se le olvidaba el texto o se atoraba de alguna manera, la “Vecina” tenía que entrar y hablar interminablemente de lo que fuese con tal de que la escena no se cayera. No podía parar a menos que alguien la interrumpiera.

El resultado de esta dramaturgia fue muy efectivo. Durante las funciones se generaron algunos baches por diversas razones y la “Vecina” entró al rescate con sus largas peroratas. Pero fue sobre todo durante su interrogatorio que la intensa verborrea de este personaje dejó al “Agente Investigador” paralizado. Según el video de la función, hay un momento en el que la “Vecina” habla por casi cinco minutos, con muy pocas intervenciones por parte de su interlocutor. ¡Cinco minutos es muchísimo para la temporalidad de la escena! Y, sin embargo, la situación es cómica y absurda, no sólo por los textos tan coloquiales que dice Sofía sino también por su propia espontaneidad y por las dificultades que tiene su compañera para interrumpirla.

Pero, ¿qué era lo que decía Sofía mientras interpretaba el papel de la “Vecina”? Cuando identifiqué el potencial de la dramaturgia antes descrita, lo platicué con ella y acordamos que leyera las entrevistas originales (no sólo el texto ya estructurado dramáticamente) para que estuviera mejor equipada en caso de que necesitase intervenir. Entonces, en pocas palabras, Sofía parafraseaba lo mucho o poco que recordaba de las entrevistas que había leído. ¿No es esta una dramaturgia que se recarga de lleno en el teatro verbatim, incluso cuando haya largos fragmentos que no sean repetidos “al pie de la letra”, de la misma manera, función tras función?

Este tipo de improvisaciones o puntos de fuga, diría yo, fueron muy importantes para darle fuerza y carisma al personaje interpretado por Sofía, pero también sirvieron en otros momentos de la obra. Las reglas enumera-

das más arriba, cuando mencioné la necesidad de diseñar un montaje que fuera “semi fijo”, fueron indispensables para que *Salitre* fuera menos pesada, más dinámica y divertida para los espectadores. En algunos momentos, los textos originales de las entrevistas se intercalaban con textos que complementaban las narraciones originales, pero también con chistes, incluso albures, que se habían vuelto parte del lenguaje compartido entre los integrantes del elenco.

Las posibilidades de la dramaturgia entendida en un sentido amplio, más allá de lo textual, son infinitas. Un texto que no es dicho por alguien del elenco sino que es proyectado en una superficie, una pared o una pantalla, también performa; es decir, constituye una acción con potencial poético. Fragmentos de una entrevista que son leídos al azar, según ciertas reglas preestablecidas, pueden obedecer a una dramaturgia maquinal.

Si incluimos el componente tecnológico, incluso podemos pensar en dramaturgias maquinales que funcionan como artefactos de experiencias digitales desde la noción expandida de cuerpo (Del Monte, 2023). Es decir, un conjunto de reglas germinativas, creadoras de potencias y entramados de acciones posibles, cuya resolución depende de y es detonada por la interacción entre cuerpo y artefacto; y que, a diferencia de la noción algorítmica, meramente mecanicista, son capaces de crear una distancia crítica. Algunas páginas web, los videojuegos de universo abierto y otras piezas digitales, performativas, se articulan a partir de este tipo de planteamientos dramáticos.

Ahora bien, si en historia oral podemos decir que las entrevistas son contenedores, no sólo de palabras sino de actitudes, inquietudes, valores y experiencias; y del lado de la dramaturgia podemos decir que el texto es un pretexto, entonces no hay razón para pensar que el teatro verbatim consiste única y exclusivamente en reproducir escénicamente algunos fragmentos testimoniales. La entrevista puede ser también el punto de partida para diseñar dramaturgias mucho más flexibles (incluso maquinales).

En nuestro caso, nos encontramos con esta posibilidad al momento de movernos del oriente de la Ciudad de México a los otros casos de estudio, uno en Zacualtipán, Hidalgo, y el otro Huitzilac, Morelos. Por diversas razones, en ambos casos no era conveniente trabajar en un texto dramático

tan armado como eran los casos de *Espejismos/Corte A* o de *Salitre*. Pero, entonces, ¿el resultado seguiría siendo teatro verbatim o simplemente estaríamos usando las herramientas de la historia oral como ayuda o simple inspiración para generar algo escénico?

TEATRO CON Y PARA LAS INFANCIAS: EL CASO DE *BULLY*

Cuando elegimos el Proyecto Cultural Zacualtipán (pcz) como uno de los posibles casos de estudio, pensamos en varias razones, incluyendo su localización, los orígenes del proyecto y las formas de relacionarse con la población local. Nos pareció que todo esto en su conjunto lo configuraba como un ejemplo distinto a otras iniciativas de teatro comunitario que son más conocidas y con mayor trayectoria (como el Teatro Comunitario de los Volcanes) o que han ganado fuerza en los últimos años (como Mulato Teatro, a cargo de Jaime Chabaud y Marisol Castillo).

El pcz se desarrolla en una ranchería y aunque no está alejado de la cabecera municipal de Zacualtipán, presenta mayores rasgos de ruralidad en comparación con los otros casos de estudio. Por una parte, la iniciativa surgió de manera circunstancial, en el contexto de la pandemia causada por el COVID-19,³¹ y es promovida por un colectivo de teatro que no necesariamente se ha desarrollado en el ámbito del teatro comunitario (el colectivo Vaca 35). Pero los impactos sobre la población objetivo (aunque esta sea en realidad muy pequeña) son notables y vale la pena documentarlos. El beneficio está patente y resuena en los testimonios orales de todos los participantes.

Por otra parte, el pcz nos recuerda que el teatro comunitario toma particular importancia en el contexto de la crisis de violencia e inseguridad que experimenta México desde hace casi dos décadas. Es cierto que, a diferencia del caso de Huitzilac, no se registra la presencia de grupos importantes de la

31 Como se explica en otro volumen, el pcz surgió a raíz de que Rafael Flores, uno de los integrantes de la agrupación antes citada, decidiera mudarse de vuelta al rancho de su padre (situado precisamente en Zacualtipán) en el contexto de la pandemia por COVID-19. Esta circunstancia abrió la puerta para que Rafael comenzara a trabajar con los habitantes de las rancherías aledañas, ofreciéndoles talleres de teatro y otras actividades como manualidades y un cineclub que tiene lugar casi todos los viernes. Ver Domínguez (2024a), Rodríguez (2024) y Tamariz (2024).

delincuencia organizada (o por lo menos no son tan visibles todavía). Sin embargo, las entrevistas y las pláticas informales durante el proceso de investigación expresan una preocupación recurrente: no hay suficientes actividades recreativas para niños, niñas y adolescentes; ni culturales, ni deportivas. Esta situación, según expresaron los distintos testimoniantes, les deja mucho tiempo libre y aumenta el peligro de estar expuestos al consumo de drogas.

Si consideramos la manera como otros lugares del país se han descompuesto con el paso de los años después de ser relativamente apacibles, estas inquietudes de la población se anticipan a lo que pudiera suceder en el futuro en el pequeño pueblo de Zacualtipán. En este escenario, el PCZ representa una iniciativa muy modesta, tan sólo un grano de arena, que pretende compensar por el descuido y la escasa participación de las instituciones en el campo de la cultura. En este sentido, con todas sus particularidades, el PCZ expande el horizonte de lo posible en el ámbito del teatro comunitario y nos recuerda que el panorama es mucho más amplio en términos de poéticas, modalidades de producción y formas de vincularse con lo social.

Pero, además, los rasgos particulares del PCZ juegan sobre las posibilidades de escribir y levantar montajes de teatro verbatim. Al ser un proyecto que se enfoca en la población infantil y adolescente, no es tan sencillo generar textos demasiado largos y complejos. Esto no se debe a la mucha o poca capacidad de retención que tienen las chicas y los chicos involucrados sino a que tienden a ser más dispersos, tienen otros intereses y eso complica el proceso. Cuando van al rancho de Rafael Flores, que es donde se llevan a cabo la mayor parte de las actividades del PCZ, incluyendo los ensayos, las niñas y los niños quieren correr en el campo, ver las vacas, ir al riachuelo o ver a los lechones recién nacidos. Mantener su atención es un reto.

Más aún, como me lo comentó en algún momento Horacio Trujillo, quien estuvo a cargo del taller de teatro y máscaras para levantar la puesta en escena que se produjo como parte de nuestro proyecto, hay algunos de ellos que llegan tarde o se van temprano porque deben regresar a ayudar a las labores del hogar o bien porque, incluso, trabajan con sus padres en el campo o en alguna de las maquiladoras de Zacualtipán. En estas condiciones es muy difícil mantener el nivel de disciplina y compromiso que se requiere como parte de cualquier proceso de montaje teatral.

Incluso desde la etapa inicial, cuando Cristina Tamariz y yo hicimos las entrevistas a los niños y niñas del grupo de teatro, nos encontramos con un verdadero reto. El tiempo disponible era muy corto y en algunos casos teníamos que sacarles los testimonios con tirabuzón, buscando cualquier estrategia que se nos ocurriera para lograr obtener los testimonios que necesitábamos.

Eventualmente, aunque muchas de las entrevistas eran muy breves, obtuvimos resultados interesantes. Entre los temas más relevantes, identificamos que había preocupaciones en común, como el tema del *bullying*. De hecho, nos dimos cuenta de que esta problemática era intergeneracional, pues las entrevistas de historia oral que hicimos a Rafael Flores de Vaca 35 y a Mike Maranto, cabaretero originario de Zacualtipán y que en los últimos años se ha dedicado a presentar shows *drag*, nos confirmaron que ellos también experimentaron situaciones incómodas en la infancia y en la adolescencia, relacionadas con el maltrato y la discriminación por ser “diferentes”.

De hecho, la obra *Josefina la gallina puso un huevo en la cocina*, que es uno de los montajes emblemáticos de Vaca 35, retoma una anécdota de la infancia de Rafael, relacionada con la cuestión del *bullying*. En sus propias palabras:

[...] En Juárez viví mi etapa de la niñez, porque sufrí un poco de *bullying*, bastante *bullying*, sobre todo cuando iba en tercero y cuarto de primaria. Era un niño gordito, o sea, 5, 6 o 7 años, cuando cumplí 8 o 9, engordé. También me hacían mucha burla por mi comportamiento, que era medio afeminado, gordo y era muy fuerte. Me hacían *bullying*, me cantaban una canción. Por eso hicimos una obra, ahora que se [llama] *Josefina la gallina pone un huevo en la cocina*.

Viene de esa etapa de mi vida, de una anécdota, de que un día llegué al salón y todos al entrar, me empiezan a cantar “Josefina, la gallina, pone un huevo en la cocina, y su tía le dice, cochina”, y para mí fue muy fuerte. Fue muy violento. Fue una etapa difícil porque no quería ir a la escuela, mi mamá me preguntaba que por qué no quería ir, me decía “es que tienes que comportarte así, tienes que ser más serio, no tan así”. Ella tratando de decirme cómo comportarme, para evitar esa burla.

Yo me acuerdo de niño, siempre me gustó, también y me acuerdo cuando mi mamá se maquillaba, le robaba sus cosas y me pintaba sobre todo de payaso (Entrevista a Rafael Flores).

Pero, ¿cómo hacer teatro verbatim con niñas, niños y adolescentes que no están en condiciones de trabajar textos largos o relativamente complejos como son *Espejismos/Corte A* o *Salitre*? Me parece que la clave radica, nuevamente, en entender que las transcripciones de las entrevistas, más allá de las palabras reproducidas al pie de la letra, contienen información sociocultural que se puede y vale la pena rescatar. Las palabras en su literalidad importan, pero no porque siempre se usen de manera íntegra en los textos dramáticos. Su valor también radica en permitirnos llevar a cabo un análisis prosopográfico a partir del cual se puede rescatar la sustancia de las cosas que nos interesan; es decir, en llevar a cabo un análisis comparativo entre distintos testimonios para identificar temas, preocupaciones y patrones recurrentes (ver discusión en el Capítulo 2, cuando citamos el trabajo de Daniel Bertaux).

Normalmente, cuando tenemos muchísimas entrevistas, el análisis de los temas más frecuentes y/o transversales puede hacerse con algún software especializado como MAXQDA o NVIVO.³² Sin embargo, cuando son pocos testimonios y estos son relativamente cortos (como era el caso de las entrevistas en Zacualtipán), el trabajo se puede hacer a vuelo de pájaro. En este caso, así fue como identificamos que el tema del *bullying* estaba muy presente.

Debido a todas las razones esgrimidas en párrafos anteriores, se procedió de manera muy distinta en comparación con las puestas en escena del oriente de la Ciudad de México. No se aplicaron estrategias de fragmentación o reagrupación del texto (como en *Espejismos/Corte A*) y tampoco se pensó en una situación ficticia que funcionara para retomar largos pasajes de las entrevistas (como en *Salitre*). Lo que se hizo fue dividir el proceso en tres etapas:

32 Por “frecuentes” me refiero a los temas que ocupan más espacio (en términos efectivamente cuantitativos) en el discurso de los testimoniantes. Por “transversales” me refiero a temas que coinciden un mayor número de veces en el discurso del testificante con otros temas de nuestro interés.

- Primero, el análisis prosopográfico a vuelo de pájaro, con la finalidad de identificar algunas frases con potencial de funcionar como boyas orientadoras, a partir de las cuales se pudiese armar alguna estructura dramática.
- Segundo, identificar en el discurso de las niñas y los niños entrevistados el tipo de poéticas teatrales con las que ya habían trabajado en el pasado. Es importante mencionar que, afortunadamente, esta no era la primera vez que trabajaban en una puesta en escena; ya lo habían hecho unos años antes, bajo la dirección de los integrantes de Vaca 35.
- Y tercero, con base en los dos pasos anteriores, diseñar una escaleta que permitiera contar una historia de manera teatral, pero con mucha flexibilidad; siempre tomando en cuenta que la dramaturgia es un detonante que abre posibilidades y no necesariamente un texto que restringe, como si fuese una camisa de fuerza.

Respecto al primer paso, el fragmento de la entrevista a Rafael Flores citado párrafos más arriba constituyó uno de los textos germinales para construir el texto dramático: *Bully, el toro que quería vestirse como gallina*. Y aunque el texto de la entrevista no se reproduzca al pie de la letra, hay una situación que Rafael describe en su entrevista de vida, la cual es muy potente y funciona como boya orientadora, lo que nos dio una idea de hacia dónde podía ir el montaje.

La situación además resuena con la realidad de otros entrevistados, como es el caso de Mike Maranto:

Más que nada, el encuentro con este proyecto³³ se me hace algo muy afortunado, porque puedes visibilizar que eres una persona diferente y que está bien. Entonces [...] se puede decir que hay generaciones que pueden vivir su sexualidad como quieran, pero también hay casos como el mío, o peores. O peores [...] donde si te vas a comunidades más alejadas de aquí, es horrible.

33 Se refiere al proyecto de teatro comunitario de Vaca 35 y el Festival Abril Cultural de Zacualtipán.

[...] la intolerancia, el abuso. Muchas veces hay padres que no lo comprenden y corren a los hijos. A mí nunca me corrió mi papá, pero hacía cosas que no me gustaban. Ahora ya lo comprendo, pero yo pude no haberlo soportado. Tengo amigos que no soportaron esa presión de que “soy homosexual” y la familia te da la espalda totalmente, por un dogma, por una religión. Muchas veces en la familia no comprenden ese tema y muchas veces encuentras esa familia en gente que te está poniendo la vida. Por eso yo no creo mucho en las casualidades. No es casualidad que encuentres tanta gente y te haga ver que la vida sigue y que uno como persona tiene derecho a ser feliz. A eso, a ser feliz, a ser quién eres y a no avergonzarte de quién eres. Yo creo que eso sería una de mis aportaciones a la sociedad. Enseñarles a los niños a [que] no está mal ser quién eres [...] (Entrevista a Miguel Ángel Maranto).

Y en palabras de uno de los niños de Zacualtipán (LR), durante nuestra primera visita al rancho de Rafael:

ENTREVISTADORA.- Nos puedes contar un poquito. Veo tu playera, tu cabello. ¿Te gusta algún grupo? ¿Quiénes?

LR.- Sí, se llaman BTS-Pop. Pero me hacen *bullying* porque me gusta su música.

ENTREVISTADORA. ¿Quién te hace *bullying*?

LR.- Mis papás, mis compañeros, mis primos...

ENTREVISTADOR.- ¿Por qué te hacen burla?

LR.- Porque a ellos les gustan los hombres, pero a mí me gusta como cantan...

ENTREVISTADOR.- ¿Y tú qué les dices cuando se burlan de ti?

LR.- Les digo que cada quien tiene su actitud.

Como podemos ver, el tema del *bullying* es un tema recurrente que vale la pena explorar. De hecho, es una de las inquietudes que atañe a varias de las personas que participan en el PCZ.

En este sentido, cuando llegó el momento de trabajar en el texto dramático, después de haber analizado todas las entrevistas en su conjunto, propuse la siguiente sinopsis como punto de partida:

A Bully, un toro muy particular, lo molestan un grupo de ardillas por querer vestirse como gallina para el Festival Abril Cultural Zacualtipán. Sin embargo, tres lugareños muy conocidos entran en su defensa y convencen a todos los presentes de la importancia del teatro, de las artes y de la ficción para imaginar un Zacualtipán mejor y más diverso.

Es evidente que la figura de “Bully” es una referencia directa a la persona de Rafael Flores y la situación hace eco de la anécdota que nos compartió sobre su infancia, cuando se ponía el maquillaje de su mamá para disfrazarse de payaso. Pero, como puede apreciarse, la premisa sirve para abordar un tema más amplio, el cual es importante para otros locales como Mike Maranto y para algunos de los niños que participan en el grupo de teatro del PCZ: el *bullying* y la discriminación que alguien puede sufrir por ser diferente.

¿Quiénes son esos tres personajes lugareños “muy conocidos” y por qué son importantes? Son “Don Antonio”, “Mike ‘El Colorido’” (referencia evidente al propio Mike Maranto) y “Rafael”. En este último caso, Rafa inspira a dos personajes desdoblados: el personaje ficticio del toro y el personaje real que entrevistamos en el marco de nuestro proyecto de investigación.

La idea de incluir a estos tres personajes en la obra de *Bully* surge de la necesidad de incorporar referencias socioculturales que están contenidas en las entrevistas transcritas. La primera referencia es la importancia de las artes en general, cuestión que fue mencionada a menudo por los padres y las madres de familia. Al respecto, los personajes de Rafael y de Mike son los que nos ayudan a hablar del tema, pues cuentan sus propias experiencias. Por ejemplo, como parte de la escaleta, hacia el momento climático de la obra, el texto señala:

(11) El escorpión les sirve a todos una bebida espirituosa “con piquetito”. Les dice que es una pócima mágica que les ayudará a viajar a otros mundos.

Propone un brindis por el dinero fácil, pero justamente en ese momento entran en escena Mike “El Colorido” y Rafa.

¿Y estos quiénes son?

Mike les cuenta que es originario de Zacualtipán, pero que hace algunos años se fue a recorrer el mundo para presentar su espectáculo

“magnífico” y se hizo famoso. Ahora ha vuelto para contarle al pueblo de Zacualtipán que también es posible hacer una vida como artista.

Rafa cuenta que él también hizo lo mismo, solamente que él es actor de teatro. También ha vuelto para contarles a los zacualtipeños sobre la posibilidad de hacer una vida como artista.

Momento de tensión dramática: cada vez que el escorpión quiere proponer su brindis, Rafa o Mike lo interrumpen para contar algo más de sus historias.

Las ardillas y el escorpión están sorprendidos por la entrada de Don Antonio, pero no se dejan convencer tan fácilmente: a ver, ¿qué es eso del Huapango?

La segunda referencia, un poco más concreta, es la necesidad de rescatar las tradiciones locales, pero sobre todo una expresión musical que es característica de la huasteca hidalguense: el Huapango. Así, muy al principio de la obra, la escaleta plantea la siguiente intervención de “Don Antonio”:

(5) Don Antonio entra en escena. Escuchó toda la conversación y ha decidido intervenir para defender a Bully. Argumenta que en Zacualtipán existe una larga tradición en las artes: pintura, escultura, teatro, bailes, canto. Por ejemplo, entre muchas otras disciplinas, hay que resaltar el Huapango.

(6) Don Antonio les explica que es un baile típico de la región de las huastecas. Como ejemplo les canta el huapango de Zacualtipán:

Serrano yo soy señores, del mero Zacualtipán, pero la influencia Huasteca la traigo yo por azar...Nací de la mera tierra en un ambiente de paz... etc, etc.

Las ardillas y Bully se olvidan de sus diferencias y bailan juntos por un momento al ritmo de huapango.

El Escorpión no está muy contento con la escena. Está visiblemente enojado.

Una tercera referencia es la preocupación de los padres de familia sobre el potencial consumo de sustancias adictivas y su miedo a que la delincuen-

cia organizada crezca en un lugar tan tranquilo como Zacualtipán. Como podemos ver en el inciso (11) de la escaleta, ambos temas articulan la acción dramática con la ayuda de un personaje contrapunto (el “Escorpión”), el cual genera conflicto con nuestros tres personajes reales (“Don Antonio”, “Rafael” y “Mike ‘El Colorido’”).

Cuando armamos la primera parte del decálogo confirmamos la pertinencia de una de las lecciones que ya habíamos mencionado secciones más arriba:

Hay referencias a valores, prácticas y expresiones culturales, algunas implícitas y otras muy explícitas, que vale la pena rescatar porque son ingredientes potenciales para construir y complementar la poética del trabajo. Busca si hay canciones, libros u otras obras artísticas que las entrevistadas y los entrevistados hayan mencionado a lo largo de su relato.

Pero también confirmamos la importancia de personajes que funcionen como contrapuntos. Sin la intervención del “Escorpión”, no hay conflicto y no hay drama. El discurso de este personaje completamente ficticio se opone a los deseos de los protagonistas (“Bully”, “Rafael”, “Mike” y “Don Antonio”), nos ayuda a resaltar las voces que aparecen en el texto dramático y rescata también la esencia de las entrevistas.

Como podemos ver, la poética y el tono de *Bully* es muy distinta a la de *Espejismos/Corte A* o la de *Salitre*. Esto se debe, obviamente, a que el elenco está conformado por niñas, niños y adolescentes. Pero de manera más concreta, ¿de dónde viene?, ¿en dónde encontrar las pistas, las referencias culturales para armar un planteamiento de esta naturaleza sin caer en elecciones arbitrarias, ajenas al espíritu de las narraciones y las preocupaciones de los participantes en esta iniciativa de teatro comunitario? La respuesta es la misma: están contenidas en las transcripciones de las entrevistas, entendidas como dispositivos y contenedores de información sociocultural.

A continuación reproducimos el fragmento de una entrevista que refleja el tipo de historias y planteamientos dramáticos que los colegas de Vaca 35 habían trabajado con el grupo de teatro comunitario:

ENTREVISTADORA.- ¿Y qué fue lo que más te gustó cuando empezaste a venir acá?

EG.- Jugar con mis amigos. Lo más divertido es ir a explorar.

ENTREVISTADORA.- ¿Tú ya conocías aquí?

EG.- Sí.

ENTREVISTADORA.- Y cuando empiezan a trabajar con las obras de teatro, ¿tú qué papel haces?

EG.- Primero hice la de Luigi Punto Exe, luego hice la del árbol y luego hice la de MVM.

ENTREVISTADORA.- ¿Y cuál personaje te ha gustado más, de los que has hecho?

EG.- El que me gustó más fue el primero, cuando fui el de Luigi Punto Exe.

ENTREVISTADORA.- ¿Y de qué trataba la obra?

EG.- Trataba de que un monstruo hechizaba el reino de Zacualtipán. La policía y todos los demás fueron a buscar al monstruo [pero] estaba haciendo otro hechizo, luego Luigi Punto Exe llegó y lo transformó en un tiburón martillo. Y de ahí tenía que sacar un moco del tiburón para terminar la cura.

ENTREVISTADORA.- Y, entonces ¿tú eras el héroe de la obra?

EG.- No, fueron los demás. El policía fue el que arrestó al monstruo, luego lo hicieron que buscara la cura.

ENTREVISTADORA.- ¿Y tenías que decir muchas líneas?

EG.- No mucho.

ENTREVISTADORA.- ¿Y cómo era tu traje para esa obra?

EG.- No tenía traje de Luigi Punto Exe, tenía la cabeza de un tiburón martillo con unos ojos y una gorra, con lo que fue hecha.

Nuevamente, los testimonios nos dieron pistas sobre el rumbo que podían tomar los textos dramáticos en el contexto del PTC-RC. Para empezar, es una trama que sucede en Zacualtipán, pero se entremezcla con irrupciones fabulares y fantásticas. Los animales hablan y aunque hay mención de elementos reales, todo sucede en un universo que no sólo rompe las leyes de la física sino que puede incluso llegar a tener sus propias reglas.

En general, tomar en cuenta el imaginario de los grupos con los que vamos a trabajar es una buena práctica desde el punto de vista ético que además contribuye a que los distintos participantes se apropien de las poéticas propuestas, incrementando la viabilidad de nuestros montajes. Si en *Espejismos/Corte A* rescatamos el cuento de *Alicia en el país de las maravillas* como metáfora y en *Salitre* usamos *Muerte Accidental de un anarquista* como referencia, en *Bully* los remitimos al imaginario de las niñas y los niños participantes, con todo su potencial fantástico.

El resultado en este caso fue una escaleta de acciones, con algunos diálogos que están sugeridos, pero en realidad no están completamente desarrollados. Los fragmentos de *Bully* citados más arriba (5, 6 y 11) son ejemplos de la forma como quedó estructurada la escaleta, con un total de 15 incisos, entre acciones, diálogos y combinaciones de ambos. Esta dramaturgia flexible permitió que los colegas de Vaca 35, bajo la coordinación de Horacio Trujillo, trabajaran con el elenco más fácilmente. Había espacio para la improvisación y no se generó un estrés innecesario para niños y niñas que de cualquier manera no tienen ni el tiempo ni la disposición de aprender textos demasiado largos o complejos.

SÁBADO 6 DE ABRIL DE 2024 (UNAS HORAS DESPUÉS)

TERMINA LA FUNCIÓN de *Salitre* y ahora toca el turno a *Bully, el toro que quería vestirse como gallina*, puesta en escena con la que cerrará el Festival Abril Cultural de Zacualtipán. La razón para que se clausure el festival con esta obra es evidente: se trata de la compañía Proyecto Zacualtipán / Vaca 35. Es el grupo de teatro local y como tal, constituye “la joya de la corona” de un festival que ha tenido de todo, pero que en su discurso enfatiza la importancia del teatro comunitario como medio de transformación social.

Sinceramente, después de las deficiencias que detecté en el caso de *Salitre* y que tendremos que trabajar en los siguientes meses, me pone muy nervioso la presentación de *Bully*. Más, aún, porque hoy en la mañana pude presenciar un ensayo y la verdad, para alguien como yo, que no está acostumbrado a trabajar con un elenco de niñas y niños, me pareció que había todavía muchos

problemas. Pero me dice Horacio, quien ha trabajado más de cerca el proceso de *Bully*, que es normal, que hay que ajustar las expectativas.

EN FIN, el caso es que me he equivocado. La puesta en escena tiene muchos aspectos que podrían mejorar, pero al tratarse de un grupo de niños, con la presencia de padres, amigos y familiares entre el público, el resultado causa una impresión muy positiva.

SÁBADO 27 Y DOMINGO 28 DE JULIO DE 2024

YO NO PUEDO IR A LA FUNCIÓN que el día de hoy dará el grupo de teatro de Zacualtipán en TADECO, un espacio dedicado al teatro independiente en la Ciudad de México, concretamente en Coyoacán. Por cuestiones personales tengo que salir del país, pero me mantengo al tanto de las novedades, aunque sea a la distancia.

Estoy al tanto de los muchos desafíos logísticos y financieros que se han debido sortear para transportar a los niños y las niñas, en compañía de al menos alguno de sus padres, desde Zacualtipán hasta la Ciudad de México (en total han viajado doce personas, más Horacio Trujillo al volante) y de regreso.

Horacio también estuvo a cargo de buscar lugares dónde alojarlos y dada la oferta y el diferencial de precios, me dijo que la mejor opción era en Cuernavaca (esta comunicación la tuvimos cuando ya estaba fuera de México y no podía hacer nada al respecto).

Aunque fui un poco escéptico al principio, muy pronto confirmé que ha sido la decisión correcta. En Cuernavaca han encontrado una casa en la que se pueden alojar todos juntos, pero sobre todo, resulta que hay una pequeña alberca, la cual me dice Horacio se ha convertido en la sensación de los niños y las niñas. Este elemento imprevisible ha ayudado a dispersar los nervios y a que los pequeños actores y las pequeñas actrices sientan que ha valido la pena el esfuerzo. De nuevo, el teatro nos demuestra que lo más importante no es lo que

sucede en escena sino el ritual y el convivio que se suscita a partir del hecho escénico: lo social como una extensión de lo teatral y viceversa, lo teatral como una extensión de lo social.

El sábado 27 pasa y por la diferencia de horario, yo no me entero cómo salió la función de *Bully* en TADECO hasta varias horas después. Mi fuente de información es un tanto peculiar porque esta vez no es Horacio quien me informa. Antes de entrar en comunicación con él, me entero de los resultados por una publicación de otro teatrero, amigo que tengo en común con Horacio y con los colegas de TADECO, Juan Carlos Cuéllar.

No pierdo de vista que Cuéllar es un teatrero de larga trayectoria (de hecho lo entrevisté como parte del libro *Autonomía y resistencia*), maestro mío de actuación y con estándares muy exigentes en lo que se refiere al oficio escénico.

Al pie de la letra ha escrito la siguiente entrada en su perfil de Instagram (Cuéllar, 2024):

Ayer fui muy afortunado de poder ver este trabajo en el @alberguedelarte "Bully o el toro q quería vestirse de gallina" en apariencia un pequeño montaje de manufactura naif y digo en apariencia porque en su teatralidad es poderoso.

Primero porque crea ficción.

Segundo hay teatralidad y metaficción

y tercero y muy importante invita a la comunión.

Un proyecto de teatro comunitario de Zacualtipán con actores niños y niñas de esa comunidad, hablando de temas como la igualdad, el respeto a la diferencia y la tradición desde la circunstancia de un niño toro q quiere "ser gallina".

Salí del Albergue con una sonrisa en los labios y mi corazón conmovido por lo q vi en tan solo unos minutos de alteridad en esta realidad y con una frase resonando en mi corazón por las voces de esos pequeños actores en esta obra: "se hace teatro donde sea".

Agradezco a las circunstancias q me permitieron coincidir y ver esta presentación bajo la dirección de @horucio_trujillo (ofrezco disculpas por no reconocerte, ya es mi edad) y la pluma de @carlosvirgen1977 (te reconocí en el texto)

Si tienen oportunidad dense chance de ver esta obra.

EL POST ES SUMAMENTE HALAGADOR y me confirma que han funcionado las estrategias adoptadas. Si hay ficción, teatralidad, metaficción y comunión, como lo sugiere Cuéllar, es porque *Bully* logra rescatar la esencia de los testimonios recabados y plantearla en un texto dramático, aunque sea por medio de una escaleta muy sencilla (ver **ANEXO *Bully***). En este caso, el teatro verbatim funciona, no porque se reproduzcan fragmentos íntegros sino porque el análisis de lo que se dice al pie de la letra, en el fondo, en la superficie y en el subtexto, permite que el teatro verbatim construya puentes con la representación escénica.

Por supuesto, el montaje textual también se ha complementado con un extraordinario montaje escénico a cargo de Horacio, quien tiene mucha experiencia trabajando con niñas y niños y entiende perfectamente qué tanto se les puede exigir, cómo motivarlos y cómo acercarlos al hecho escénico. Pero en ambos aspectos, tanto en lo textual como en lo escénico, hemos sido conscientes de las ventajas y las limitantes de trabajar con un grupo tan joven.

DOMINGO 29 DE OCTUBRE DE 2023

NOS ENCONTRAMOS CON ALGUNOS INTEGRANTES del equipo de investigación en el sur de la Ciudad de México, cerca de la salida a Cuernavaca, para emprender el camino hacia Huitzilac. Es temprano y es domingo, así es que hay que hacer un esfuerzo por poner buena cara. Más tarde nos encontraremos con Julio César del CITRU, quien ha sido el principal promotor de incluir el Proyecto Cultural La Ladera como parte de nuestra iniciativa de investigación. Se supone que Julio vendrá acompañado de Ana Luisa Alfaro y de Gilberto

Guerrero, ambos teatreros de larguísima trayectoria, muy reconocidos en el medio y que, según entiendo, han sido dos de los principales promotores de La Ladera.

Empezar a trabajar con los casos de estudio fuera de la Ciudad de México se vuelve particularmente importante en el contexto de las recientes noticias. Apenas hace unos días nos enteramos de la tragedia en torno al caso de M. J. De hecho, en el transcurso de la semana pasada tuvimos una reunión de emergencia con todo el equipo de investigación para discutir el tema. Decidimos que no podemos dejar a las chicas solas y que, en la medida de nuestras posibilidades, lo más conveniente es dejar la puerta abierta para colaborar y para que la actividad teatral sea, si ellas así lo quieren, un salvavidas que les ayude a mantenerse a flote, y sobre todo, a salvo. Pero no podemos confiarnos. Es importante iniciar los trabajos en Hidalgo y Morelos.

A diferencia del oriente de la ciudad, tenemos pocos antecedentes. Yo solamente sé lo que me ha contado Julio César y lo que leí en una entrevista que él le hizo a Ana Luisa en el libro *Autonomía y resistencia*. El proyecto La Ladera se mencionaba sin entrar en mucho detalle.

Después de desayunar en Tres Marías, llegamos al lugar de la cita y la vista es distinta a lo que me había imaginado. Es un terrenito, muy chiquito, que está delimitado por un muro, al parecer de adobe y de otros materiales, incluyendo botellas reusadas. Sobre éste se puede ver un mural, el cual plasma alguna historia fantástica, con una niña, árboles y animales silvestres. Aunque me llama la atención, me parece un elemento decorativo y no será hasta que Gilberto me lo explique paso a paso que le encuentre un sentido más profundo.

Los vecinos y las vecinas comienzan a llegar. Se trata, evidentemente, de un evento muy familiar, con asistentes de todas las edades y hasta donde alcanzo a ver, hay una gran diversidad de perfiles socioeconómicos. Desde antes de la 1 pm, se vocea continuamente para llamar a los posibles asistentes, palabras más palabras menos: “¡Hoy hay evento en La Ladera, el día de hoy nos acompañará el músico y compositor Francisco Ocampo, corridista morelense! ¡Vengan, vengan, no se lo pierdan, hoy hay evento en La Ladera!”

Hay una camioneta tipo van, bastante antigua, de la cual bajan sillas plegables de madera para que se pueda sentar la gente. Hay puestos de comida que comienzan a montarse (luego me entero de que un requisito es que sean

orgánicos y hechos localmente, no se permite la comida chatarra). Hay niños y niñas que corren de un lugar a otro. Se comienza a montar un puesto con libros (más tarde me entero de que se trata de una biblioteca ambulante para que los niños puedan pedir libros prestados).

Al principio me genera un poco de ansiedad que el proyecto La Ladera no esté enfocado exclusivamente en la promoción del teatro comunitario. Sin embargo, conforme avanza nuestra investigación, las cosas toman mayor sentido. De las pláticas informales con algunos de los presentes, en particular con los coordinadores (Gilberto y Ana Luisa, pero también Carmen y Emilio), nos enteramos de los orígenes de esta iniciativa.

Todo comenzó hace diez años cuando a una de las coordinadoras la secuestraron en la zona de Huitzilac. Por diversos detalles que ella menciona, se dio cuenta de que había sido secuestrada por error y de que los secuestradores eran adolescentes que viven en los alrededores. Al final, el asunto no pasó a mayores y fue liberada. Sin embargo, aquel evento le generó varias inquietudes: ¿qué pasaba con la infancia y la juventud en la zona? Se sabía de la presencia de algunos grupos de la delincuencia organizada, no sólo vinculados al tráfico de drogas sino también a la tala de árboles y, más recientemente, al huachicoleo. Pero, ¿cómo era posible que el tejido social se hubiese desarticulado hasta extremos insospechados? Si había algo que hacer era trabajar precisamente con las generaciones más jóvenes.

Estas inquietudes fueron las que en pocas palabras dieron origen a La Ladera, proyecto cultural que está enfocado sobre todo en la infancia y la adolescencia con la finalidad de reconstruir el tejido social y de promover valores culturales, enfocados en la conciencia social y ecológica. Aunque La Ladera solamente se reúne los últimos domingos de cada mes, esto no le impide tener un gran currículum (casi una década) y una gran cantidad de actividades.

El teatro es una de las muchas actividades que son promovidas como parte del Proyecto Cultural La Ladera, pero no es la única. A veces puede haber música, otras veces talleres de manualidades o pláticas sobre diversos temas. Si pienso en definiciones y clasificaciones, La Ladera tiene dos particularidades: cuando hay teatro, no es producido por la comunidad sino que es un teatro enfocado en y para la comunidad, aunque muchas veces sea

con grupos que vienen de otros lugares de Morelos o incluso del Estado y de la Ciudad de México. Y otra particularidad es que la creación escénica y artística en general suceden como una continuidad del ritual social, del convivio. Es en realidad un pretexto para algo que es más importante y tiene mayor jerarquía: reconstruir el tejido social.

NOS QUEDAMOS UN BUEN RATO. El concierto del corridista Francisco Ocampo dura más de una hora y es un verdadero disfrute. Termina el evento y Carmen nos invita a comer a su casa, a unos cuantos metros de donde está el terreno de La Ladera. La gente coopera con comida, algo de beber, postres y entonces, más allá del evento cultural, el encuentro es lo más importante. Yo me siento con el equipo de investigación y con las video documentalistas. A la distancia observo el convivio y la interacción entre los distintos colaboradores e invitados de La Ladera, pero muy en el fondo, en segundo plano, pienso en el desenlace trágico de M. J. (el tipo se suicidó hace exactamente trece días y el asunto está muy fresco en mi mente). Eventualmente traigo el tema a la mesa porque necesito saber la opinión de mis colegas y corroborar que las decisiones tomadas son las más adecuadas (porque “correctas” sería pedir demasiado). Estamos (están) de acuerdo en que mantener la ventana abierta para que el tema del abuso se canalice por medio de puestas en escena de teatro verbatim no es mala idea. También coincidimos en que es mejor que yo entre como director escénico porque es muy riesgoso exponer a las chicas afectadas a trabajar con alguien desconocido, al menos por ahora.

Pero hay una cuestión que me sigue haciendo ruido, un pensamiento que no me abandona. Al final del día, ¿no fuimos engañados por M. J.? ¿Qué tan fidedignos son los testimonios que hemos recopilado? ¿Acaso no hemos permitido que las entrevistadas y los entrevistados nos ofrezcan una construcción mitológica sobre sí mismos? Me viene a la mente mi propio trabajo sobre la historia del héroe y la forma en la que algunos testimoniantes articulan sus narraciones (justo acabo de terminar un escrito académico que aborda esta cuestión). Me doy cuenta de que la coyuntura nos ha puesto en un predicamento:

¿hasta qué punto la historia oral es una herramienta útil para documentar los hechos históricos y hasta qué punto el énfasis en la experiencia subjetiva de los sujetos entrevistados puede llevarnos a creer cosas que sólo son apariencias, espejismos?

VIERNES 17 Y SÁBADO 18 DE NOVIEMBRE DE 2023

LLEGAMOS A ZACUALTIPÁN en la tarde del viernes y nos coordinamos para encontrarnos con Rafael Flores, colega de Vaca 35 que está encargado de coordinar el Proyecto Cultural. Nos echamos un café con él para decidir cómo procederemos durante esta primera visita de campo.

Decidimos que lo primero es hacer una visita al rancho en el que se llevan a cabo todas las actividades culturales. El rancho es de don Antonio, papá de Rafa. El lugar es hermoso, con una extensión aproximada de 16 hectáreas, con vacas, becerros y puerquitos, muy rural, muy campirano el asunto.

Rafa nos enseña la cabaña en la que se llevan a cabo las actividades culturales, incluyendo las funciones de teatro. De hecho, el día de hoy hay “cine-club”, así es que muchos de los niños y las niñas del grupo vienen acompañados de sus mamás. Ya desde las primeras horas notamos la importancia que tienen este tipo de iniciativas en un lugar en el que las opciones de esparcimiento son tan limitadas.

Después de un rato de platicar informalmente con Rafael y con los presentes, programamos algunas entrevistas para el día de mañana. Estamos muertos de cansancio, así es que nos despedimos para irnos a descansar.

Encontrar alojamiento en Zacualtipán ha sido una verdadera odisea. Después de explorar algunas opciones, finalmente logramos encontrar suficientes habitaciones disponibles en un lugar que es mucho menos folclórico de lo que sugiere su nombre: “Hotel Pacheco Inn”. El sitio está sobre una de las avenidas principales que atraviesan el pueblo, aunque debo decir que la cabecera municipal de Zacualtipán no es muy grande. Se nota cierta prosperidad y es apacible, pero estas ventajas no parecen haber generado un crecimiento poblacional desmedido, al menos no todavía.

No hay muchos visitantes, excepto cuando se da la fiesta del día de muertos, según comentan los lugareños, y esto propicia que la infraestructura turística sea muy limitada. Los hoteles se pueden contar con los dedos de una mano, lo mismo que los restaurantes más o menos establecidos, detalle importante cuando es necesario comprobar viáticos.

INICIA EL PRIMER DÍA DE ENTREVISTAS, pero primero el desayuno... Rafa nos trajo varios kilos de barbacoa, tortillas, salsa, nopales y queso. Lo acompañamos con pulque y aguamiel. Nos damos un atracón que dura varias horas. Hablamos de la historia familiar de Rafa, de don Antonio, del rancho y de otros temas que parecieran poco importantes, pero que en retrospectivas constituyen material etnográfico muy importante.

Necesito moverme para bajar la comida, así es que me escabullo discretamente en lo que la plática continúa. Después de subir y bajar el cerro que está dentro de los límites del rancho varias veces, regreso para iniciar las entrevistas. Las hacemos Cristina y yo, una tras otra. Hay algunos niños que vienen solos. En otros casos vienen acompañados de sus mamás. Cuando viene alguno de los padres, prefiere quedarse a la distancia y no participar directamente. Esto me parece un detalle curioso.

Hacia medio día, una de las señoras, madre de familia, nos anuncia que preparó enchiladitas potosinas para que nos sintamos bienvenidos. Todos estamos todavía llenísimos después del desayuno, pero no podemos negarnos. Sería una descortesía de nuestra parte. Nos dice Rafa que siempre es así, que las señoras traen un montón de comida cuando hay función de teatro o algún evento en el marco del Proyecto Cultural Zacualtipán. Me pasa por la mente un aspecto vital del teatro comunitario y que, al comentar con mis colegas, están en general de acuerdo: el teatro es solamente un pretexto para el encuentro. Hay una suerte de teatralidad del día a día que se comunica y se refleja en los trabajos escénicos y en otras actividades culturales. Es de ida y vuelta: el teatro sucede dentro y fuera de la escena. Los rituales son invitaciones a construir la ficción en el entramado de la realidad: ese "hacer como si" (como si cada deferencia, cada reverencia, cada

saludo, cada plática y cada sobremesa fueran indispensables para reproducir el tejido social).

EL TEATRO COMUNITARIO EN UN SENTIDO MÁS AMPLIO: DE BRINCO EN BRINCO, ZACUALTIPÁN Y LA LADERA

Seguimos trabajando en las entrevistas del proyecto La Ladera. La idea del teatro comunitario y sus vasos comunicantes con el contexto sociocultural toma fuerza como tema para discutir con el resto del equipo de investigación. Efectivamente, si vamos a hacer un ejercicio de creación-investigación que vincule a la historia oral con la escena y viceversa, tenemos que concebir cada entrevista transcrita como un dispositivo y un contenedor cultural a partir del cual se puede construir un segundo dispositivo: la puesta en escena de teatro verbatim.

Esto significa que el proceso dramático depende mucho del contexto en el que sucede, no se puede desprender de él. Sin embargo, el reto está en generar algo que retome y se alimente de todo el contenido cultural que está a la mano sin que esto sea un limitante, sin que se pierda la capacidad de generar acciones en la escena (Georgelou et al., 2016, p. 79). Las reuniones, los convivios, los encuentros, todo esto es material etnográfico que puede servir y que debe tomarse en cuenta como parte del proceso para pasar de los testimonios transcritos a los textos y los montajes de teatro verbatim.

Entonces, ¿qué hacer en el caso de La Ladera? Inicialmente, después de entrevistar a los promotores del proyecto, me pareció que el episodio del secuestro de una de ellas, lo cual motivó la creación de este proyecto en primer lugar, podría ser un buen punto de partida. Sin embargo, después de reunirnos un par de veces con Ana Luisa y con Gilberto, nos dijeron que no era buena idea. No nos dieron muchísimas razones, pero entendimos que se trata de un tema sensible, por lo que debemos ser muy respetuosos. La sugerencia de Gilberto y de Ana Luisa es que trabajemos sobre el mural que está plasmado en la pared del terreno cultural La Ladera.

A partir de esta sugerencia entendí que el mural en sí mismo también funciona como contenedor y dispositivo cultural, así es que le pedí a Gilberto y a una de las chicas encargadas de coordinar su construcción, que nos relataran un poco al respecto. Lo resumo y parafraseo muy brevemente: la idea es que La Ladera es un espacio en continua construcción y el muro constituye uno de los principales elementos que articulan el espacio físico, pues funciona como división entre el terreno cultural y el terreno aledaño, pero también sirve como recordatorio de los valores culturales y ecológicos enarbolados y promovidos como parte del proyecto (el mural está hecho con una combinación de materiales alternativos, incluyendo basura reciclada y materiales locales, como paja, tierra y baba de nopal).

El relato pictórico está en el ámbito de lo fantástico. Se trata de una niña que llega al bosque (al igual que todos los que colaboran en el proyecto La Ladera) y se topa con una especie de portal mágico que la lleva a un mundo en el que los animales (escarabajos, catarinas, tlacuaches, lechuzas, cacomixtles, entre otros), las plantas y los hongos pueden hablar y se convierten en coprotagonistas. En el bosque, la niña participa con todos estos seres fantásticos en un conjunto de actividades culturales, incluyendo por supuesto el teatro.

La niña descubre en cada uno de los episodios toda la magia del bosque, como si se tratase de un libro abierto que se escribe con cada aventura. La intención es que las niñas y los niños que son convocados al espacio cultural de La Ladera descubran que hay algo más que el contexto de violencia que experimenta el país en su conjunto y que afecta de manera particular a lugares como Huitzilac, donde ellos viven, y donde se ha manifestado la presencia de diversas formas de crimen organizado, incluyendo el llamado huachicoleo. Así, el mensaje principal del mural es que hay otras opciones, otros valores, otras vías posibles.

Pero, ¿cómo dar el salto mortal para pasar de estos materiales a un texto de teatro verbatim? De entrada, visto en retrospectiva, hubiese sido un error tratar de abordar el reto a partir de la anécdota del secuestro. Hacerlo así hubiese ignorado las especificidades del proyecto: una iniciativa cultural que promueve valores socioecológicos, que intenta contribuir a reconstruir el tejido social a partir del convivio; dirigida a toda la familia, pero con

énfasis en la infancia. El objetivo de La Ladera es promover nuevos valores como forma de transformación social, pero sobre todo, se apuesta a que esto puede suceder si se trabaja con los más pequeños.

Entonces, la clave para estructurar un texto dramático no estaba en una anécdota particular, de una de las fundadoras, sino en entender —al igual que se hizo en el caso de *Bully* en Zacualtipán— que hay valores y aspiraciones que permean al colectivo en su conjunto. En este caso, la respuesta estaba en el mural. Y la escaleta resultante hizo eco de las cinco lecciones identificadas en el Capítulo 2 (ver ANEXO *Fiorela*).

Primero, no se retomaron los textos de las entrevistas al pie de la letra, sino que se rescataron los valores y referencias culturales contenidos en las transcripciones: la principal referencia en este caso fue el relato del mural. El relato que Gilberto Guerrero nos hizo sobre el mural fue clave para estructurar el trabajo.

Segundo, debido a que el Proyecto Cultural La Ladera no cuenta con un elenco estable para producir obras de teatro (recordemos que es una iniciativa que gestiona teatro *para* la comunidad y no necesariamente *por* o *con* la comunidad), había una probabilidad alta de que el texto fuese montado por un equipo externo (nosotros ya estábamos rebasados y no había posibilidad de involucrarnos tan intensamente como lo habíamos hecho con las otras tres puestas en escena del PTC-RC). Entonces, lo más conveniente era construir una dramaturgia flexible que rescatara las referencias culturales descritas anteriormente, pero que abriera la posibilidad para que los involucrados aportaran sus propios insumos creativos. Y así sucedió, pues en su momento se acordó invitar a un creador escénico morelense, Huematzin Rosell, para que montara el trabajo.

Tercero, el relato del mural ya refleja las inquietudes subjetivas de los fundadores de La Ladera, las cuales han sido colectivizadas a lo largo de casi diez años de actividades continuas en el marco de dicho proyecto. Entonces, no había mucho que inventar. Hacía falta darle alguna forma dramática al relato del mural. Para lograr esto, trabajé en una escaleta que acoplaba la anécdota de la niña en el bosque mágico al relato de la película *El laberinto del fauno*, escrita y dirigida por Guillermo del Toro. Aunque ninguno de los entrevistados o entrevistadas había mencionado esta referencia, me

pareció que había aspectos del trabajo de Del Toro que hacían eco con la historia del mural, de tal manera que podían servir para contar la historia.

Entre estos elementos ficticios, vale la pena mencionar al menos dos: 1) quizá Fiorela (nombre de la niña, personaje principal en la escaleta propuesta) es una princesa que vuelve al bosque y que es puesta a prueba por los animales y otros seres mágicos; y 2) Fiorela quizá siente que no tiene mucho que hacer para salvar el bosque porque piensa que es una niña normal, pero la historia podría funcionar para mostrar que todas las niñas y niños, por muy poco extraordinarios que se piensen, pueden contribuir de manera importante a salvar y proteger la naturaleza (lo cual está perfectamente en línea con el espíritu de *La Ladera*).

Cuarto, en aras de una dramaturgia que va más allá de lo textual, decidí trabajar en una escaleta que describe acciones y situaciones muy generales (ver [ANEXO *Fiorela*](#)). El resultado fue extraordinario, pues en su momento, cuando Huematzin y su equipo comenzaron el proceso de montaje, las premisas generales les permitieron a ellos contar la historia de Fiorela, pero con posibilidad de añadir textos, parlamentos y acciones de su propia cosecha. Por ejemplo, cuando fuimos a ver uno de los primeros ensayos en Cuernavaca, Morelos, nos sorprendió mucho la propuesta de que algunos actores y actrices actuaran en zancos. Esto no estaba señalado en el texto dramático, pero la apertura de la escaleta invita a este tipo de adiciones, definidas más bien desde la dirección escénica.

En palabras de Georgelou et al. (2016, p. 74), se logró una dramaturgia que es catalítica; es decir, más que indicar acciones concretas que están completamente definidas, la escaleta permitió trabajar en acciones que a su vez dan lugar a otras acciones, permitiendo que la obra progrese y se desarrolle en un universo que es semi flexible. El resultado fue una obra sumamente dinámica, accesible para todas las edades, pero muy enfocada en las infancias, y que además promueve los valores centrales de *La Ladera*.

Quinto y último, la escaleta resultante, *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi*, es un buen ejemplo de cómo podemos jugar con la línea muy delgada que divide a la ficción de la realidad. Un ejemplo es la intervención de los llamados “hochicoles”, personajes ficticios, completamente inventados, los cuales funcionan para conseguir dos cosas. Por un lado, nos

permiten contrapuntear y generar conflicto, pues están planteados como los “villanos” que quieren destruir el bosque. De hecho, la prueba que debe pasar Fiorela es la de pensar y proponer formas de derrotarlos. Por otro lado, el término “hochicol” tiene un puente con una situación real que ha experimentado Huitzilac en los últimos años: el problema del huachicoleo (es decir, la extracción ilegal de combustible de los ductos que pasan por la zona por parte del crimen organizado).

REFLEXIONES FINALES

A MANERA DE CONCLUSIÓN PRELIMINAR (OTROS CINCO PUNTOS A CONSIDERAR)

¿Qué más podemos aprender de los procesos de elaboración de textos dramáticos a partir de la práctica de la historia oral? ¿Qué otras lecciones podríamos incluir en nuestro decálogo, a partir del trabajo de *Salitre* en el oriente de la Ciudad de México; de *Bully, el toro que quería vestirse de gallina* en Zacualtipán, Hidalgo; y de *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi* en Huitzilac, Morelos?

A continuación planteo la segunda mitad del decálogo iniciado más arriba (ver este mismo libro, pp. 121-122). De nuevo comienzo con algunas preguntas detonantes:

¿Con qué sujetos sociales vamos a trabajar? ¿Son los mismos testimoniantes los que van a participar como parte de la producción y de los elencos en nuestras puestas en escena?

MI RESPUESTA: Dependiendo de las respuestas a estas preguntas, podemos experimentar con distintos grados de dificultad al preparar nuestros textos dramáticos. No es lo mismo trabajar con un grupo de niños y de niñas (*Bully*), cuyos niveles de atención no les permitirán retener y trabajar con textos largos y complejos, en comparación con actores profesionales que se desenvuelven en el ámbito del teatro comunitario, pero que tienen muchísimas tablas (*Espejismos/Corte A* o *Salitre*). En el primer caso funciona mejor trabajar con una escaleta muy general, que refleje una dramaturgia más abierta y semi flexible, que invite al juego escénico.

Pero no hay reglas de oro. Como nos enseñó el caso de *Salitre*, también hay cierta dificultad en lograr que actores y actrices profesionales se interpreten a sí mismos. En estos casos es importante reflexionar y encontrar un balance entre textos que son fijos y textos que funcionan como simples detonantes para la improvisación.

¿Qué dinámica diaria y qué compromisos tienen los involucrados?

MI RESPUESTA: El teatro comunitario puede ser una práctica muy potente para reconstruir el tejido social, cambiar horizontes de vida y generar reflexiones intersubjetivas entre público, intérpretes y agentes sociales invitados, tales como

académicos y críticos culturales. Sin embargo, es importante valorar el formato adoptado para pasar de las entrevistas transcritas a los textos dramáticos en términos de la dinámica diaria y los compromisos que tienen los involucrados. Esto se vuelve importante, sobre todo cuando no hay suficiente presupuesto para remunerar a los involucrados.

Por ejemplo, la necesidad de trabajar textos sencillos en el caso de *Bully* se debió a la edad de las niñas y los niños que formaban parte del grupo de teatro. Sin embargo, otra razón era que en general no le podían dedicar tanto tiempo al proceso de montaje, ya sea por sus actividades escolares, por otros compromisos familiares o porque ayudaban a sus padres en el trabajo. Esta poca disponibilidad de tiempo no es exclusiva de los grupos *amateur*, pues también se presenta en el caso de actores y actrices profesionales que pueden ser muy entusiastas sobre un proyecto de teatro verbatim, pero que en general tienen que malabarear con sus agendas para coincidir un número suficiente de veces en un mismo tiempo y espacio para ensayar.

En el caso de *Salitre*, esto fue sin duda uno de los factores que dificultaron el proceso de montaje, mientras que en el caso de *Fiorela y Sebastián*, ya habíamos aprendido la lección, de tal forma que se planteó una escaleta de acciones muy sencilla que facilitara el proceso de ensayos.

¿Cuáles son las preocupaciones y los imaginarios de los grupos con los que trabajamos?

MI RESPUESTA: Como creadores-investigadores que nos involucramos en este tipo de procesos en calidad de “invitados”, debemos tener cuidado de no anteponer nuestras inquietudes a las de los sujetos con los que estamos colaborando. La tentación es muy grande porque hay cuestiones dramáticas, estéticas y poéticas que forman parte de nuestro bagaje personal y que nos gustaría ver materializados en escena. Sin embargo, el escenario ideal es conseguir un proceso de creación dialógica que permita poner un poco de nuestra cosecha, pero siempre procurando rescatar el contenido de ciertos dispositivos culturales como las entrevistas transcritas, un mural que se hizo de manera colectiva u otras manifestaciones artísticas.

Las formas como se articularon las cuatro puestas en escena que hemos descrito a lo largo de este manuscrito constituyen ejemplos de aciertos

y errores que se pueden cometer como parte de esta labor. Afortunadamente, estos últimos se corrigieron sobre la marcha, lo cual nos recuerda la importancia de ver estos procesos como algo abierto, en continua construcción. Un ejemplo: la propuesta original de trabajar la anécdota del secuestro en el caso de Huitzilac estaba más alineada con mis propios deseos de generar algo dramático, incluso impactante, que con los objetivos del Proyecto Cultural La Ladera. Afortunadamente, esto se corrigió a tiempo y se logró una puesta en escena que también es muy potente, aunque tiene otros objetivos y otra poética.

¿Qué posibilidades de diálogo intersubjetivo ofrecen nuestras puestas en escena?

MI RESPUESTA: Por su vínculo estrecho con la historia oral y con las ciencias sociales, siempre estará la tentación de ver el teatro verbatim como un medio para demostrar y no solamente para mostrar algo. Me parece que esta aspiración a demostrar, como si se tratara de un trabajo científico aunque en realidad no lo es, debe evitarse en el armado de los textos dramáticos. En todo caso, se entiende que estos trabajos ofrezcan mucho material para la discusión colectiva; de hecho, el diálogo intersubjetivo constituye un elemento central, definitorio, de esta práctica cultural. Sin embargo, esto puede suceder cuando abrimos un espacio de intercambio después de cada función.

Esto último no es mala idea, siempre y cuando se tenga cuidado de proteger a todas y todos los participantes. Sobre todo en aquellos casos en los que se tocan temas sensibles, de violencia o abuso, como es el caso de *Espejismos/Corte A*; y más aún, si participan las propias víctimas como parte de la puesta en escena, debemos tomar todas las medidas posibles para salvaguardar su integridad y no revictimizarlas. Pero sin duda vale la pena buscar formas de que estas discusiones con el público sucedan.

¿Teatro verbatim o historia oral?

MI RESPUESTA: En realidad no es relevante. Algunos críticos podrían argumentar que al menos dos de los casos revisados, *Bully* en Zacualtipán y *Fiorela y Sebastián* en Huitzilac, no son ejemplos de teatro verbatim porque no retoman las transcripciones de las entrevistas “al pie de la letra” (son escaletas).

Sin embargo, a lo largo de este manuscrito he argumentado que las transcripciones son dispositivos culturales que contienen mucho más que sólo palabras. Desde mi punto de vista, esto amplía la definición de lo que llamamos “teatro verbatim”, al definirla como una forma de trabajo que toma en cuenta lo que se dice en el texto, pero también lo que está oculto en el subtexto. En todo caso, lo importante es entender el espíritu y los objetivos del teatro verbatim en tanto herramienta de trabajo.

Y más aún, si en algunos casos preferimos obviar el término “teatro verbatim” y simplemente referirnos al uso de la historia oral como herramienta e insumo para la creación escénica, está bien. Me parece que ambas posturas son válidas. Que cada quien escoja su trinchera, siempre y cuando no nos olvidemos de las implicaciones éticas que hemos mencionado en este trabajo.

Las diez preguntas y las consecuentes lecciones o directrices que he presentado como parte de este trabajo se resumen en la Tabla 9 a continuación:

**TABLA 9 | El teatro verbatim en el ámbito comunitario:
Preguntas, lecciones y directrices sugeridas**

Algunas preguntas a considerar...	Mi respuesta / directrices sugeridas
1) Cuando incursionamos en el teatro verbatim, ¿qué entendemos por textos que son usados “al pie de la letra”, qué significa?	Considera que las transcripciones de las entrevistas son dispositivos que contienen mucho más que palabras.
2) ¿Cómo prevemos que se relaciona el proceso de montaje textual (el paso de las entrevistas al texto dramático) con el montaje escénico (la obra de teatro como tal)?	El paso de las entrevistas a los textos dramáticos no se agota con una primera versión de estos últimos. Durante el proceso de montaje se pueden hacer modificaciones.
3) ¿Es válido modificar los textos de las entrevistas con fines dramáticos?	La sustancia de las entrevistas no radica en las palabras textuales sino en las experiencias subjetivas, cuyas dimensiones psicogenéticas y sociogenéticas nos permiten entender las formas en las que los individuos se mueven en un mundo social en particular.

4) ¿Qué entendemos por dramaturgia? ¿Significa esto que trabajaremos necesariamente con un texto fijo, que no se puede modificar?

La dramaturgia va más allá de lo textual. En realidad se trata de un conjunto de premisas que detonan la acción dramática.

5) ¿Qué tanto se puede ficcionalizar un testimonio con la finalidad de darle una estructura y un sentido dramático?

La división entre ficción y realidad es muy porosa cuando hablamos de testimonios orales, simplemente porque la acción de relatar siempre implica en sí misma ficcionar en alguna medida. Entonces, siempre y cuando estemos conscientes de las implicaciones éticas, es válido y necesario incursionar en algunos ejercicios de ficcionalización.

6) ¿Con qué sujetos sociales vamos a trabajar? ¿Son los mismos testimoniantes los que van a participar como parte de la producción y de los elencos en nuestras puestas en escena?

Dependiendo de las respuestas a estas preguntas, podemos experimentar con distintos grados de dificultad al preparar nuestros textos dramáticos.

7) ¿Qué dinámica diaria y qué compromisos tienen los involucrados?

El teatro comunitario puede ser una práctica muy potente para reconstruir el tejido social, cambiar horizontes de vida y generar reflexiones intersubjetivas entre público, intérpretes y agentes sociales invitados, tales como académicos y críticos culturales. Sin embargo, es importante valorar el formato adoptado para pasar de las entrevistas transcritas a los textos dramáticos en términos de la dinámica diaria y los compromisos que tienen los involucrados. Esto se vuelve importante, sobre todo cuando no hay suficiente presupuesto para remunerar a los involucrados.

8) ¿Cuáles son las preocupaciones y los imaginarios de los grupos con los que trabajamos?

El escenario ideal es conseguir un proceso de creación dialógica que permita poner un poco de nuestra cosecha, pero siempre procurando rescatar el contenido de ciertos dispositivos culturales como las entrevistas transcritas, un mural que se hizo de manera colectiva u otras manifestaciones artísticas.

9) ¿Qué posibilidades de diálogo intersubjetivo ofrecen nuestras puestas en escena?

El diálogo intersubjetivo constituye un elemento central, definitorio, de esta práctica cultural. Sin embargo, esto puede suceder cuando abrimos un espacio de intercambio después de cada función. Esto último no es mala idea, siempre y cuando se tenga cuidado de proteger a todas y todos los participantes.

10) ¿Teatro verbatim o historia oral?

En realidad no es relevante. Si en algunos casos preferimos obviar el término “teatro verbatim” y simplemente referirnos al uso de la historia oral como herramienta e insumo para la creación escénica, está bien.

13 DE OCTUBRE DE 2024

ES DOMINGO, CERCA DE LAS 2 PM. Nos encontramos en un punto de reunión que funciona para todo el elenco, a unas cuadras del Metro Pantitlán, en el mero oriente de la Ciudad de México. El día de hoy daremos una función de *Espejismos/Corte A* en Acolman, en el Estado de México. Si las cuentas no me fallan, esta será la doceava función que damos. El proyecto se ha presentado en muchos espacios, incluyendo el Instituto Mora, el Teatro Casa de la Paz de la UAM, el CADAC en Coyoacán, el Foro Off Spring en la Colonia San Rafael, en Talleres Comunitarios de Nezahualcóyotl, la Universidad Tecnológica de Ecatepec, sólo por mencionar algunos que me vienen a la mente.

El proyecto ha tenido muy buena recepción y se augura que tendrá una larga vida. Pero más allá de la escena, lo que se aprecia en las chicas del elenco, y en Christian, es que el proceso creativo ha sido catártico y les ha ayudado a reivindicar su identidad, a reflexionar sobre lo que paso con el caso trágico de M. J., en fin, a develar y a entender poco a poco de qué manera las estructuras de la violencia se reproducen en el día a día y en todos los espacios. Aunque no lo hayamos platicado de manera explícita, me parece que poco a poco muestran una mayor capacidad y disposición para cuestionar figuras de autoridad que pueden ser tan nocivas en un ámbito tan rudo como es el del teatro comu-

nitario en la zona oriente de la Ciudad de México. Se ha cumplido una misión. Definitivamente no son las mismas personas que cuando empezó este proceso creativo. Tampoco son las mismas personas que estuvieron aquella tarde en CADAC, cuando llegó un fulanita de tal a pedirles que fueran a comprarle unas flautas. Hay, hasta cierto punto, un proceso de emancipación muy interesante. Me quedo satisfecho.

En cuanto a las otras puestas en escena, *Salitre* enfrenta un futuro incierto, no por la falta de interés sino por las dificultades para compaginar agendas de todas y todos los involucrados. Ojalá logremos rescatar el proceso y generar algo interesante, que también puede tener una larga vida en los escenarios de la Ciudad de México y sus alrededores. El tiempo lo dirá.

En cuanto a *Bully, el toro que quería vestirse de gallina*, la experiencia fue corta, pero muy gratificante. Se ve difícil que se rescate esta puesta en escena en particular, sobre todo por limitaciones financieras y logísticas, pero al menos se contribuyó con un granito de arena a la experiencia teatral de las niñas y los niños que participaron. Ojalá que esa experiencia con el teatro y con las artes y la cultura en general se prolongue por mucho tiempo.

Finalmente, al momento de escribir estas líneas todavía no ve la luz el montaje de *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi*. Sin embargo, en días pasados tuvimos oportunidad de ver un ensayo y no hay duda de que la obra de teatro será muy potente. No me sorprendería que tenga una muy larga y exitosa vida. Abonando a la perspectiva autoetnográfica, y siendo completamente sincero, creo que *Fiorela y Sebastián* tuvo la desventaja de ser la última en la cadena de trabajo, pero esto a su vez ha representado algo muy positivo, pues muchas de las lecciones aprendidas con errores y descabros en los otros tres proyectos, se han podido corregir en este caso.

Sin duda será un buen ejemplo de cómo es posible el diálogo transdisciplinario entre la creación escénica y la historia oral. El material disponible es muy basto y quedan muchas posibilidades, la cuestión es estar al tanto de lo que está por debajo de la superficie, en el subtexto; tener cuidado de los espejismos, dentro y fuera de escena, tanto en el teatro como en la vida.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. (2015). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La iglesia y El reino*. Anagrama.
- Alexiéovich, Svetlana. (2013). *El fin del Homo Sovieticus*. Acantilado.
- _____. (2019). *Voces de Chernóbil. Crónica del futuro*. Debolsillo.
- _____. (2018). *La guerra no tiene rostro de mujer*. Debolsillo.
- Aróstegui, Julio. (2004). *La Historia Vivida. Sobre la Historia del Presente*. Alianza Editorial.
- Bal, Mieke. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac.
- Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, Howard y Pessin, A. (2006). "A dialogue on the ideas of 'world' and 'field'", *Sociological Forum*, 21(2), pp. 275-286.
- Beradt, Charlotte. (1985). *The Third Reich of Dreams. The Nightmares of a Nation 1933-1939*. The Aquarian Press.
- Bochner, Arthur. (2019). "Ya es hora: narrativa y el yo dividido". En Silvia M. Bénard Calva (selección de textos), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. (pp. 95-121). Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis A.C.
- Bourdieu, Pierre. (1992). *The logic of practice*. Polity Press.
- _____. (1996). *The rules of art. Genesis and structure of the literay field*. Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. (2012). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo Veintiuno Editores.
- Butler, Judith. (2019, junio 13). *Judith Butler. XI Encuentro Hemisférico de Performance y Política, Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario* [Video]. Cultura en directo UNAM. <https://culturaendirecto.unam.mx/video/judith-butler-en-el-encuentro-hemisferico-de-performance-2019/>
- Cabrera, Raúl. (2024). Violencia y emancipación. Experiencias del teatro comunitario en el oriente de la ciudad de México. En Domínguez, J. Carlos y Cristina Tamariz (coord.), *Criando lilas de la tierra muerta. El teatro comunitario y popular en la región centro de México*. Instituto Mora.

- Campbell, Joseph. (2017 [1949]). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Carroll, Lewis. (2016). *Alicia en el País de las Maravillas*. Colofón.
- Chávez, Mariana. (2021). ¿Qué es el teatro Comunitario?, *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, no. 84, pp. 22-23.
- Chevallier, Jean-Frédéric. (2011). *El teatro hoy. Una tipología posible*. Paso de Gato.
- Cuéllar, Juan Carlos. (2024). *Ayer fui muy afortunado de poder ver este trabajo en el @alberguedelarte “Bully o el toro q quería vestirse de gallina” [Foto de la función de Bully en el Albergue del Arte]*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C9-h5mNu9EV/>
- Del Monte, Fernanda. (2023). *Dramaturgia maquinal* [tesis doctoral, 17 Instituto de Estudios Críticos].
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (2002). ¿Qué es la filosofía? *Revista de la Academia*, no. 7, pp. 175-192.
- Domínguez, J. Carlos. (2021). Estudio introductorio: ser teatrero (independiente) en el siglo XXI. En J. Carlos Domínguez y Julio César López, *Autonomía y resistencia en el siglo XXI: Voces del teatro (independiente) en la Ciudad de México* (pp. 15-62). Instituto Mora.
- _____. (2022a). A manera de introducción. La teoría puesta en escena y la escena puesta en la teoría. En J. Carlos Domínguez, Julio César López y Hugo Salcido, *Hacer Ver. Diálogos entre la Teoría y la Escena*. Instituto Mora.
- _____. (2022b). *Desarrollo, diplomacia y políticas públicas. Memorias del Embajador Cassio Luiselli*. Instituto Mora.
- _____. (2024a). Poli-est-éticas y teatro comunitario (una reflexión autoetnográfica). En J. Carlos Domínguez y Cristina Tamariz, *Criando lilas de la tierra muerta. El teatro comunitario y popular en la región centro de México*. Instituto Mora.
- _____. (2024b). Sobre las Estructura Dramáticas de los Testimonios Orales. Los Teatreros Independientes y el Viaje del Héroe. En Graciela de Garay y Aceves, *La práctica de la historia oral. Ensayos, experiencias de investigación y recursos metodológicos*. Instituto Mora.
- Domínguez, J. Carlos y Julio César López. (2021). *Autonomía y resistencia en el siglo XXI: Voces del teatro (independiente) en la Ciudad de México*. Instituto Mora.

- Domínguez, J. Carlos y Cristina Tamariz. (2023). *Ánima Sola. Acontecimiento y Trayectorias de Vida. Revista Kaylla. Revista del Departamento de Artes Escénicas*, no.2, pp. 179-198.
- Domínguez, J. Carlos, Julio César López y Hugo Salcido. (2022). *Hacer Ver. Diálogos entre la Teoría y la Escena*. Instituto Mora.
- Domínguez, J. Carlos, Cristina Tamariz y Julio César López. (2024). Introducción. En J. Carlos Domínguez y Cristina Tamariz, *Criando lilas de la tierra muerta. El teatro comunitario y popular en la región centro de México*. Instituto Mora.
- Dosse, François. (2011). *El arte de la biografía*. Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, Jorge. (2017). *Introducción a los estudios teatrales*. ATUEL.
- _____. (2024). *Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos*. Paso De Gato.
- Elías, Norbert. (2015). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Erl, Astrid. (2011). *Memory in culture*. Palgrave Macmillan.
- Esslin, Martin. (1976). *An Anatomy of Drama*. Hill and Wang.
- Fazio, Hugo. (2010). *La Historia del Tiempo Presente: Historiografía, Problemas y Métodos*. Universidad de los Andes.
- Feixa, Carles. (2011). *La imaginación autobiográfica. Las historias de vida como herramienta de investigación*. Gedisa Editorial.
- Garay, Graciela de. (2021). Escuchar para escribir la historia del tiempo presente. En María del Carmen Collado (coord.), *Nueve ensayos sobre historia del tiempo presente. Miradas desde México* (pp. 183-215). Instituto Mora.
- Georgelou Konstantina, Efrosini Protopapa y Danae Theodoridou. (2016). Dramaturgy as working on actions. En Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa y Danae Theodoridou (eds.), *The practice of dramaturgy. Working on actions in performance*. Antennae.
- Goffman, Erving. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Northeastern University Press.
- Hansen, Mark. (2005). The Embryology of the (In)visible. En Taylor Carman y Mark Hansen (eds.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. The Cambridge University Press.

- Karpf, Anne. (2014). The human voice and the texture of experience. *Oral History*, vol. 42 (no. 2), pp. 50-55.
- Kermode, Frank. (2000). *The Sense of an Ending*. Oxford University Press.
- Koselleck, Reinhart. (2018). *Sediments of Time. On Possible Histories*. Stanford University Press.
- Lacouture, Jean. (1988). La historia inmediata. En Jacques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel, *La Nueva Historia* (pp. 331-354). Mensajero.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2002). *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- O'Donnell, G. (1986). Introduction to the Latin American Cases. En G. O'Donnell, P. C. Schmitter et al., *Transitions from Authoritarian Rule: Latin America*. Johns Hopkins University Press.
- Preissle, Judith y Kathleen DeMarras. (2019). Enseñar la reflexividad en la investigación cualitativa. Acoger un estilo de vida de investigación. En Silvia M. Bénard Calva (selección de textos), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 83-91). Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis A.C.
- Puchner, Martin. (2006). Kenneth Burke. Theater, philosophy, and the limits of performance. En D. Krasner y D. Z. Saltz (eds.), *Staging philosophy. Intersections of theatre, performance, and philosophy* (pp. 41-56). University of Michigan Press.
- Rambo, Carol. (2019). Múltiples reflexiones sobre el abuso sexual infantil: Un argumento para una narración en capas. En Silvia M. Bénard Calva (selección de textos), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 123-152). Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis A.C.
- Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Richardson, Laurel y Elizabeth Adams St. Pierre. (2019). La escritura. Un método de indagación. En Silvia M. Bénard Calva (selección de textos), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 45-81). Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis A.C.
- Ricoeur, Paul. (2000). *Tiempo y narración I*. Siglo Veintiuno Editores.
- Rodríguez, Raúl. (2024). Continuidades entre la práctica escénica de un grupo independiente y su trabajo en el ámbito comunitario a partir del Proyecto Cultural Zacualtipán. En J. Carlos Domínguez y Cristina

- Tamariz, *Criando lilas de la tierra muerta. El teatro comunitario y popular en la región centro de México*. Instituto Mora.
- Sánchez, José Antonio. (2016). *Ética y representación*. Paso de Gato.
- Sanchis Sinisterra, José. (2013). *Fragments de un discurso teatral*. Paso de Gato.
- Summerskill, Clare. (2021). *Creating verbatim theatre from oral histories*. Routledge.
- Tamariz, Cristina. (2024). Bully o la posibilidad de lo diverso. teatro aplicado e infancia en Zacualtipán, Hidalgo. En J. Carlos Domínguez y Cristina Tamariz, *Criando lilas de la tierra muerta. El teatro comunitario y popular en la región centro de México*. Instituto Mora.
- Vince, R. W. (2010). La historia del teatro como disciplina académica. En Thomas Postlewait y Bruce A. McConachie (eds.), *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre historiografía de la escenificación*. INBA.
- Žižek, S. (2014). *Event*. Penguin.

OBRAS DE TEATRO CITADAS

EN VIVO:

- Colectivo Área 51. (2023, 11 de noviembre). *Pantone: El color que nos define* [Obra de teatro]. Teatro Alarife Martin Casillas, Guadalajara, Jalisco.
- Rosell, Huematzin, Sanseacabó Art y Crisol Escénico. (2024, 27 de octubre). *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi* [Obra de teatro]. Proyecto Cultural La Ladera, Huitzilac, Morelos. (Leer textos en [ANEXO Fiorela](#)).
- Trabuco Teatro, Vaca 35 y PTC-RC (2024, 6 de abril). *Bully. El toro que quería vestirse de gallina* [Obra de teatro]. Cabaña Escénica, Zacualtipán, Hidalgo. (Leer textos en [ANEXO Bully](#)).
- Trabuco Teatro, Vaca 35 y PTC-RC. (2024, 27 de julio). *Bully. El toro que quería vestirse de gallina* [Obra de teatro]. TADECO, Coyoacán, México. (Leer textos en [ANEXO Bully](#)).
- Trabuco Teatro. (2022, 26 de noviembre). *Mizoguchi y el Templo de la Belleza* [Obra de teatro]. Foro Artemis, Encuentro Teatral con la Muerte, Nezahualcóyotl, Estado de México.

Utopía Urbana, Fragata Teatro, Artemis, Trabuco Teatro y PTC-RC. (2024, 6 de abril). *Salitre* [Obra de teatro]. Cabaña Escénica, Zacualtipán, Hidalgo. (Leer textos en [ANEXO Salitre](#)).

Utopía Urbana, Fragata Teatro, Artemis, Trabuco Teatro y PTC-RC. (2024, 6 de agosto). *Salitre* [Obra de teatro]. Foro Contigo América, Ciudad de México. (Leer textos en [ANEXO Salitre](#)).

Valkirias, Trabuco Teatro y PTC-RC. (2024, 21 de marzo). *Espejismos/Corte A* [Obra de teatro]. Centro de Arte Dramático CADAC A.C., Ciudad de México. (Leer textos en [ANEXO Espejismos](#)).

Valkirias, Trabuco Teatro y PTC-RC. (2024, 13 de octubre). *Espejismos/Corte A* [Obra de teatro]. Centro Comunitario de Desarrollo y Cultura Ketzalpilli, Acolman, Ciudad de México. (Leer textos en [ANEXO Espejismos](#)).

PUBLICADAS:

Fo, D. (2012). *Muerte accidental de un anarquista*. Ediciones El Milagro.

Weiss, P. (1965). *La indagación*.

EN FORMATO DE VIDEO:

Kaufman, M., & Tectonic Theater Project. (2018, octubre). *The Laramie Project* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nWHnN6ttpz8>

PELÍCULAS CITADAS

Kelly, R. (Director). (2001). *Donnie Darko* [Película]. Flower Films.

Del Toro, G. (Director). (2006). *El laberinto del fauno* [Película]. Warner Bros. Productions.

DIRECTORIO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA

Directora General:

Dra. Gabriela Sánchez Gutiérrez

Secretario General:

Mtro. Alejandro López Mercado

Directora Académica:

Dra. Lucrecia Infante Vargas

Directora de Apoyo Académico:

Dra. María José Garrido Asperó

Director de Administración y Finanzas:

Mtro. Domingo López Hernández

COLECCIÓN DE DIVULGACIÓN DEL CONOCIMIENTO PUERTAS ABIERTAS

Coordinadora General:

Dra. María José Garrido Asperó

Asesor en Divulgación de la Ciencia:

Dr. Carlos Ortega Ibarra

Coordinador de la serie Comunidades de aprendizaje:

Dr. Simone Lucatello

Coordinadora Editorial:

C. Yolanda Renata Martínez Vallejo

Asistente Editorial:

Lic. Yazmín Cortés Bandala

Espejismos: La historia oral puesta en escena

Edición realizada a cargo de la Subdirección de Publicaciones
del Instituto Mora. En ella participaron:

corrección de estilo y pruebas, Cecilia Moreno

diseño de portada e interiores, Edgar A. Reyes

Fecha de aparición en formato PDF:

30 de noviembre de 2024.



CONAHCYT

CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS



Instituto

Mora