

AMADO VARGAS, Mar, *Teatro Documento y testimonio en el siglo XXI*, Madrid, Ñaque editora, 2020, 141 pp.

EN *TEATRO DOCUMENTO Y TESTIMONIO EN el siglo XXI*, la actriz y pedagoga teatral Mar Amado Vargas comparte con el lector las fuentes de una exploración sobre la escena contemporánea. El estudio se divide en tres capítulos, junto a un prefacio, una introducción y unas conclusiones. La autora antecede el libro con un prefacio adicional que denomina inesperado, en el que se pregunta por la distancia temporal necesaria para abordar teatralmente un tema, parafraseando a la creadora argentina Lola Arias. Comparte así el estado de *shock* en el que ha quedado la comunidad teatral tras el cierre de los teatros derivados de la crisis sanitaria.

El primer bloque temático, «Teatro documento: interrogando el pasado, transformando el presente» trata de establecer ciertas claves a través de, como describe la propia autora –probablemente para curarse en salud respecto a la propia investigación– una “definición funcional y no académica, ya que una definición académica requeriría un periodo de tiempo más largo y un espectro mucho más amplio de estudio en lo que este trabajo abarca.” [Amado Vargas, 2020:28] En la gesta de definir el teatro documento, amasa una serie de conceptos históricos, desde el fenómeno del teatro *Agit-prop*, citando a Piscator, Weiss, Gimber, Insuza o Lehman. Para situarse mejor, en la voluntad de crear una genealogía, se retrocede al Teatro Político de Erwin Piscator, al trabajo de Brecht, enmarcado todo ello en las notas de Teatro Documento de César de Vicente.

Tras resumir las propuestas de materiales de Piscator, Brecht y Weiss, presenta como ejemplo los trabajos de Anna Deavere Smith, Tom Cantrell y la compañía catalana Mos Maiorum. En esta primera parte, con el subtítulo «Derroteros del TD en el siglo XX», se recupera el trabajo de formas comunitarias con los inicios del Teatro Foro de

Augusto Boal, el Marat Sade de Peter Brook o el trabajo de compañías independientes como Los Goliardos. Sigue el recorrido de nombres y formas de teatro derivado de lo político, para terminar subdividiendo los géneros contemporáneos en teatro documento argumentativo o teatro documento relacional, citando a Enrile y a Romera Castillo. Como «Formas actuales del Teatro documento» se muestra con la enumeración de diversas fórmulas que tienen lugar actualmente alrededor del globo. Entre la diversidad de formatos, orígenes y filosofías se menciona a Anna Deavere Smith, Tom Cantrell, o Mos Maiorum, se refleja también en el subapartado la clasificación de categorías y técnicas como «Verbatim», «Teatro de Tribunales» o «Teatro Experiencia de Rimini Protokoll y Milo Rau» En este último se incide también en la noción del «neodrama documental» de Roland Brus.

El capítulo inicial se convierte así en un mapa lleno de chinchetas y post-its, la multiplicidad de referencias es evidente. Es diversa y difusa la relación de la selección con lo denominado «de lo real», su origen, corriente teórica, su inserción en los circuitos comerciales o la implicación política de los colectivos a través de las dinámicas relacionales o técnicas de teatro comunitario. Entre esta amalgama de voces, se subraya en el apartado titulado «Teatro documental en Latinoamérica: las voces silenciadas desde dentro» las prácticas que emanan del continente vecino. La selección se vertebra en base al tratamiento de los testimonios, destacando el proyecto de Vivi Tellas: su biodrama y archivos, así como la anteriormente mencionada Lola Arias con sus piezas *Mi vida Después* y *Campo Minado*. No quiere cerrar sin destacar también el proyecto Teatro por la identidad y a los creadores peruanos Rubio y Tangoa.

El apartado: «Teatro documento en España: un largo despertar» que antecede el segundo capítulo «Teatro documento en España: siglo XXI relato de una identidad diversa y compleja» propone la parte más interesante y original del libro.

Resulta relevante destacar que en este apartado, la autora subraya el criterio principal con el que establece su *corpus*, que ella denomina «muestra».

A efectos de este ensayo interesa sobre todo lo que se reseña, explica o describe, el teatro que incluye lo testimonial como eje principal

de espectáculo y la inclusión del documento vivo en escena [Amado, 2021:64]

Cita por tanto a Guimber, Abuín, De Vicente y a López Mozo para englobar en sus definiciones la selección de artistas que posteriormente se analizarán. Menciona también de la mano de Lucía Miranda en «Teatro documento como herramienta de teatro aplicado: recuperando la propia fuerza» la irrupción de lo comunitario en la propia investigación documental escénica, que une con el teatro del Oprimido y sus herramientas.

Volviendo a la fortaleza del capítulo, resulta de especial utilidad para empezar a trazar una cartografía de lo documental en el teatro contemporáneo nacional. La autora propone:

- 1.- Cronología desde el año 2000 hasta la actualidad en la que se reseñan más de 31 obras, entre ellas la programación completa del ciclo de teatro *verbatim* de Girona.
- 2.- Memoria y mirada inquieta: la muestra.

La cronología, iniciada en el año 2000 con la pieza *Nacidos Culpa- bles* con dramaturgia de Carles Alfaro, refleja el creciente interés de las carteleras y los creadores y creadoras en enmarcar su teatro como documental o nacido de lo real. La línea del tiempo, conforme se acerca a su final, 2019, se va ensanchando para dar cabida al aumento de títulos, modalidades y temáticas que se van registrando. Una guía que propone una base (con imágenes grandes, a pesar de estar en blanco y negro) para investigar sobre las compañías y su evolución.

La segunda parte, la anunciada «muestra» se inicia con un breve perfil de las compañías entrevistadas: el colectivo Mos Maiorum, Proyecto 43-2, capitaneado por María San Miguel, Pamela Palenciano, reconocida por su monólogo *No solo duelen los golpes*, The Cross Border Project, proyecto de Lucía Miranda y Fernando Sánchez Cabezado, con su trabajo *Historias de Usera*, que posteriormente evolucionaría en el formato Drama Walker, cuya última edición produjo el Centro Dramático Nacional en 2021, con dirección de Raquel Alarcón: dramatización de historias reales de los habitantes de la Cañada Real<sup>1</sup>.

1 Se pueden escuchar las ficciones sonoras en este enlace: <https://dramatico.mcu.es/dramawalker/canada-real/>

Lo más fructífero del libro, el resultado de varias entrevistas- que la autora califica como “libres”- clasificadas de manera esquemática pero certera, que permiten con facilidad encontrar las influencias, tendencias y visión en común de las compañías.

Un cuadro, en las páginas centrales del libro, separado por diversos “puntos clave”: génesis del espectáculo, definición, referentes, tipo de documento, proceso de investigación, proceso de creación, colectivo y proyección.

Los cinco creadores sitúan sus piezas en diferentes categorías de teatro documento: *headphone-verbatim* (teatro realizado a través de grabaciones, en el que los actores llevan los cascos en escena para decantarse por una estética de los auriculares: plasman así que son meros transmisores de algo que no fue inventado, si no que se reproduce cada función a través del cable, directo a sus oídos), teatro documento, técnica mixta (a través de vídeos y construcción dramatúrgica) y teatro documental comunitario (que emana de lo común, el dramaturgo no decide el contenido de la pieza, lo decide el entrevistado).

Las influencias de los creadores documentales contemporáneos funcionan como indicador de ciertos contrastes. Si bien en la primera parte del libro se desgranar unas influencias y orígenes históricos, a la hora de la verdad, los creadores documentales refieren referentes alternativos. Desde el trabajo de Caroline Nguyen en *Saigon* –que acaba de traer a España su segunda parte de la trilogía sobre la fraternidad- o el *Stadium* de Mohamed Elkhatab, o *Clean City* de Anestis Azas. Refieren también al documentalista Isaki Lacuesta, el trabajo de Augusto Boal o la creación desde el lenguaje como generador de identidad de Anna Deavere Smith.

La cuadrícula sigue ambiciosa con los puntos clave de otras cuestiones, como procesos de puesta en escena (¿dirigen sus propias creaciones?), comunidad (¿De dónde emana el texto? ¿A quién se entrevista?), recepción (¿Implicación del público? ¿Cuarta pared? ¿Co-creación?), definiciones (¿Se erigen como colectivo creador?).

El apartado que cierra el esquema: «El teatro documento como herramienta de teatro aplicado a la intervención social: resistir desde la vida» une las definiciones de teatro aplicado con la visión de los entrevistados en la muestra, en el que se atisba una visión de la recepción. Es optimista la proyección de futuro de los proyectos de los cinco entre-

vistados. Consideran que las piezas han abierto caminos, “el monólogo tiene mucha vida”, o los barrios que viven la experiencia story-walker se revalorizan. Las posibilidades de seguir hablando de la violencia, de la gentrificación, del proceso de paz del País Vasco, o de la creación de escuelas de teatro aplicado para compartir las técnicas con las que se investigaron los testimonios denotan la sensación optimista que sobrevuela a los creadores contemporáneos de teatro documento en España.

A parte de las cinco compañías y sus proyectos, la autora entrevista a tres creadores más: a la directora Laila Ripoll por su pieza *Cáscaras Vacías* creada junto a Magda Labarga, Raúl Quirós con la recuperación teatral de la memoria histórica que se encuentra en *El Pan y la Sal* o en las actas de juicios y documentos en los que se basan Cavestany, Lima y Mayorga para *Shock*. Si bien afirma que los intercambios fueron de gran utilidad, no plasma los resultados de las mismas en el libro, dejando al análisis comparativo de la tabla el peso mayor del capítulo.

Los detalles sobre los procesos de creación de las cinco piezas mencionadas en la cuadrícula hilan con la intuición sobre la definición personal de teatro documento que tiene cada creador entrevistado. El cuórum de voces potencia la importancia del respeto al entrevistado, a la conexión con lo real (Miranda afirma imponerse que el 90% de sus textos sea real), a la función de “médiums” que se autoimponen los investigadores escénicos.

Para la puesta en escena, la autora resume el sentir de sus entrevistados: búsqueda de sencillez formal, material y mucha poesía. A la hora de seleccionar y clasificar el material sale a la luz la tensión entre lo emotivo – búsqueda de generadores de empatía con mecanismos de identificación por parte del público- y lo racional –información documental de los hechos para poder reflexionar sobre ellos-.

Para sumar al constante debate entre uno y otro, la autora selecciona otras referencias de teatro comunitario. Las herramientas de Teatro Foro, Teatro Legislativo (piezas como *Pendiente de Voto* de Roger Bernat o sobre la Ley Mordaza del Colectivo Bajando al Sur) aparecen mencionadas como colofón final a una serie de reflexiones sobre el poder del teatro como elemento cohesionador de agentes sociales. El trabajo del Proyecto Youkali, La Rueda o Bajando al Sur aparecen como compañías que centran su teatro social en herramientas de Teatro Aplicado.

Llega el cierre. En el capítulo final, titulado «A modo de conclusiones» los casos tratados por la autora enarbolan el testimonio como eje principal de la muestra analizada. Se enfatiza mucho el enraizamiento en lo social de este tipo de prácticas escénicas. Para cerrar con las tipologías, la autora habla de un “teatro de tribunales”, del *headphone verbatim*, y de “técnica mixta”, habla también de un teatro documento “universal y clásico”, que cierra denominando “un teatro de emergencia política”. Habla del testimonio como eje, que trae “la vuelta de la palabra como parte fundamental de la dramaturgia” “teatro de texto, pero también teatro de imágenes, teatro físico (...) hablamos pues, de un teatro relacional.”

Quizá este cierre enfrente una de las mayores dificultades del libro, que, si bien funciona como cartera de múltiples propuestas con base en lo real o documental peca de coctelera conceptual. Es justo decir que la autora trata de distanciarse de una búsqueda de definiciones “académicas” yendo a por una definición “funcional”, pero luego se nutre de fuentes académicas para acompañarse en la exploración del campo. La mezcla entre fuentes primarias y secundarias, el difuso sistema de citación, y algunas confusiones conceptuales –enfocar lo relacional como sistema de recepción y no como condición de construcción de dispositivo puede resultar confuso- juegan a la contra de un notable ejercicio de búsqueda y análisis de una necesidad evidente. El teatro documento, las narrativas de lo real, necesitan ser cartografiadas en un momento de evidente auge. El “Teatro Documento y testimonio en el siglo XXI” de Mar Amado pone sobre la mesa una serie de prácticas y evoluciones que resultan muy útiles como base para una investigación mucho más profunda: la honestidad sobre el estado de la investigación, el elemento básico de la cuadrícula destapa un trabajo por hacer. Investigadoras, investigadores, sigamos ahondando en la grieta que el teatro abrió entre lo documental y la ficción. Luchemos contra la paradoja de lo escénico ficticio y la voluntad investigadora de ceñirse a lo real para sumar algo de luz a nuestras narrativas como sociedad. Hay un agujero en lo real, y si se asoman con entusiasmo, tal vez lo puedan distinguir: es un teatro.

MÉLANIE WERDER AVILÉS  
ITEM – UCM