

HISTORIA ORAL, MEMORIA COLECTIVA Y COMUNIDAD EN EL TEATRO DEL MUNDO: EL CASO DEL TEATRO VERBATIM¹

ORAL HISTORY, COLECTIVE MEMORY AND COMMUNITY THEATRE: THE CASE OF VERBATIM THEATRE

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ

Universidad de Santiago de Compostela

anxo.abuin@usc.es

Resumen: El teatro *verbatim*, que resurgió a partir del documental en Gran Bretaña, Estados Unidos o Australia durante los años 90 con una clara intención política, ha proliferado además por toda Europa incluso en los escenarios más comerciales, donde han conocido el éxito piezas como *Nuremberg* (1997), *The Colour of Justice* (1999), *Justifying War* (2003), *Bloody Sunday* (2005) y *Called to Account* (2007), de Richard Norton-Taylor; *Guantanamo* (2004), de Victoria Brittain y Gillian Slovo; *The Permanent Way* (2003) y *Stuff Happens* (2004), de David Hare, quizás el más reconocido entre todos estos dramaturgos; *Talking to Terrorists* (2005), de Robin Soans; *Gladiator Games* (2005), de Tanika Gupta; *Black Watch* (2006), de Gregory Burke; y *Frost/Nixon* (2006), de Peter Morgan. Las razones de este auténtico *boom* están por estudiar: la desconfianza en los gobiernos y en las versiones de los hechos transmitidas por los medios; la necesidad de acceder, mediante la palabra directamente ofrecida a un público, a los casos reales que se refieren a los momentos más relevantes de nuestra historia. Se presentan así materiales para el conocimiento del público esperando una respuesta activa por su parte o incluso su participación como co-creadores. En este sentido, el teatro *verbatim* se conecta también con la tradición de la “contemporary oral history”; como disciplina que se encarga de la grabación y transcripción de los relatos de los testigos de los acontecimientos históricos, que se constituye en la colección y archivo de los testimonios de las personas alrededor de sus experiencias. La existencia de una historia oral es especialmente relevante en el caso de los refugiados y de los inmigrantes obligados a abandonar sus territorios y a vagar en búsqueda de asilo, como se verá con el estudio de algunos casos concretos.

1 Con la colaboración del Proyecto “Narrativas cruzadas: hibridación, transmedia y performatividad en la era digital”. Referencia: FFI 2012-35296. Ministerio de Economía y Competitividad.

Abstract: *Verbatim* theatre, which reemerged from the documentary genre in Great Britain, the United States and Australia in the 1990s with a clear political intention, has also spread throughout Europe, even on the most commercial stages, where plays such as the following have been a success: *Nuremberg* (1997), *The Colour of Justice* (1999), *Justifying War* (2003), *Bloody Sunday* (2005) and *Called to Account* (2007), by Richard Norton-Taylor; *Guantanamo* (2004), by Victoria Brittain and Gillian Slovo; *The Permanent Way* (2003) and *Stuff Happens* (2004), by David Hare, perhaps the best known of these playwrights; *Talking to Terrorists* (2005), by Robin Soans; *Gladiator Games* (2005), by Tanika Gupta; *Black Watch* (2006), by Gregory Burke; and *Frost/Nixon* (2006), by Peter Morgan. The reasons for this veritable boom have yet to be studied: distrust in governments and in the versions of the facts transmitted by the media; the need to access directly, through words offered directly to the audience, the real cases that refer to the most relevant moments of our history. Materials are presented for the audience's knowledge, with the expectation of an active response on their part or even their participation as co-creators. In this sense, *verbatim* theatre also connects with the tradition of "contemporary oral history", as a discipline that takes on the recording and transcription of the accounts of witnesses of the historical events, which becomes the collection and the archive of the testimonies of the people around their experiences. The existence of an oral history is particularly relevant in the case of refugees or immigrants obliged to abandon their land and wander seeking asylum, as we will see with the analysis of certain concrete examples.

Palabras clave: *Verbatim* teatro. Autenticidad. Documental. Identidad. Refugiados. Memoria. Oralidad.

Key Words: *Verbatim* theatre. Authenticity. Documentary. Identity. Refugees. Memory. Orality.

1. EL TEATRO Y EL OTRO: YO HABLO

“Au théâtre, l'essentiel est l'Autre”, afirma el dramaturgo Daniel Meguisch (2006: 30). El tema del teatro es el enfrentamiento con el Otro, en un interminable juego de identidades tan atractivas como imprevistas, como sucede en la realidad, mejor que en la realidad. Nada hay más cierto que el escenario, añade Meguisch, el dispositivo donde todas y cada una de las verdades acaban por desvelarse. El teatro consistiría en volver manifiesto lo que está latente, en mostrar la alegría o el sufrimiento de un rostro que se oculta detrás de una máscara. El público podría ser también la representación de la humanidad entera, que debe acceder a los secretos a través de la acción dramática puesta en escena y del ejercicio de la palabra teatral, que se revive cada noche en un tiempo fugaz e inaprehensible, que proyecta el pasado hacia el futuro en el presente. La palabra es la escucha que habla para nosotros y, concluiría el director francés, nos descubre lo que está detrás de la cortina. La palabra es urgencia, porque, si es auténtica y necesaria, debe llegar a su destino con la velocidad de un cometa que ilumina el firmamento sobre nosotros.

El teatro es por tanto encuentro con el Otro en un espacio y tiempo determinados, *in vivo*, una experiencia «aurática» de copresencia, una propuesta de formación de subjetividades alternativas en contra de la homogeneización-trivialización de la realidad y del pensamiento en esta época de globalización, como dirían Jorge Dubatti (el “convivio” teatral) o, entre nosotros, José Sanchis Sinisterra. Ahí radica la especificidad de lo teatral. Este entendimiento del teatro como encuentro nos remite sin duda al trabajo abierto e interdisciplinar y a una filosofía ética que se basa en la categoría de la Otredad, y no sólo en la categoría del Yo, de Bajtín a Lévinas. Bajtín ya sustituía la monología de la identidad por la dialogía de la alteridad que pone ahora de evidencia las contradicciones de nuestro fin de siglo, pero también la voluntad incansable de compromiso con el Otro a través de la expresión verbal como vehículo de comunicación intersubjetiva. Dentro de los *géneros discursivos*, el teatro ocupa un lugar peculiar, pues su naturaleza se encuentra a medio camino entre lo simple y lo elaborado, lo primario y lo secundario en términos de Bajtín. El género teatral, entendido por supuesto en su vertiente espectacular, es especialmente dado a configurar un material oral primario según modelos preestablecidos. Pero el teatro no aspira tampoco a la reproducción literal de una palabra que fue escrita, sino que, siempre manteniéndose en los márgenes de lo efímero, sabe ajustarse a la situación de una oralidad que debe presentarse como naciente. En *Cuando la palabra se hace carne* (2003), Paolo Virno se acerca a una definición del teatro como “actividad sin obra”, como todas las acciones privadas de un objetivo extrínseco:

No apuntan a un producto perdurable, teniendo como único resultado su propio desarrollo. No construyen nuevos objetos, pero dan vida a un evento contingente e irreplicable [...]. Al finalizar el concierto o la representación teatral, no queda nada. La del pianista y la del actor es una actividad sin obra. O, si se prefiere, una actividad cuyo fin coincide por completo con la propia ejecución (2003: 42).

Al teatro le resulta indispensable la presencia de otros:

la lábil performance existe sólo si es vista o escuchada, por lo tanto, sólo en presencia de un "público". Ambas características están íntimamente correlacionadas: el virtuoso requiere de espectadores precisamente porque tras de sí no deja un objeto que permanezca dando vueltas por el mundo al concluir la ejecución. La actividad sin obra implica siempre, por motivos estructurales, la exposición del agente a la mirada y, tal vez, a las reacciones severas, de su prójimo (ibid.).

Como el lenguaje, el teatro se presenta como potencia actualizada a través de una puesta en escena, convertido en un acto material a través de su realización oral. *Yo hablo*, dice Óscar Cornago, se constituye en el "enunciado performativo absoluto, una acción que remite a sí misma, que se crea y se agota en el acto de su pronunciación [...]. Lo primero que alguien dice -hace- cuando habla es afirmarse a sí mismo, en un sentido físico, pero también social y político: yo hablo quiere decir *yo puedo hablar*" (2008: 102). He aquí la expresión del habla como potencia de actuación, íntimamente ligada a la presencia del Otro como condición de felicidad. Añadiríamos, volviendo a Virno: "el acto de romper el silencio es el *inicio de la revelación*. El mero pronunciamiento, de por sí privado de contenidos, procura sin embargo la máxima visibilidad a todo lo que el locutor dirá o hará: a sus relatos llenos de matices como también a sus gestos mudos" (2005: 56).

2. TEATRO, MEMORIA Y ORALIDAD

Desde la perspectiva de la oralidad, el teatro es también lugar de memoria, como veremos. La denominación *lieux de mémoire* fue acuñada por Pierre Nora (1989) definiéndola como "los restos" de una sabiduría espontánea o ritualizada por la que hay que organizar celebraciones, levantar "actas del pasado" (de los elogios fúnebres a los archivos) con el fin de iluminar la verdad a través del testimonio. El teatro ofrece una oportunidad insuperable de reestablecer la responsabilidad "memorial" en el sentido de Nora, que fue abandonada en beneficio de la conciencia más histórica o macrohistórica, y lo hace a través de una gran variedad de voces que emergen polifónicamente contra

el depósito pasivo y perezoso de los hechos. El teatro se constituye en un acto resistente de oralidad que restituye el pasado a la vez que fundamenta una estructura escénica que implica irremediamente al espectador en el presente. La memoria es el recuerdo pero también puede articularse como la invocación subjetiva e inmediata de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es mantenida por grupos que experimentaron los hechos desde una perspectiva afectiva y emotiva y que proceden a su actualización necesaria (Schweitzer, 2007). La memoria es siempre, como el teatro, un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual, frente a la historia, que Nora define como una reconstrucción incompleta a partir de los rastros o huellas de lo que ya no existe. Y, como memoria, la oralidad constituye una nueva faceta del giro *hauntológico* propuesto por Jacques Derrida: el pasado se aparece y asedia (en fr. *hanter*, el verbo que define el modo de existir de los fantasmas) y vuelve siempre para estar con nosotros, y esta presencia inevitable obliga a escuchar al "fantasma", a "entregarnos" a su voz. Ese es el duelo, que "consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes" (Derrida, 1998: 23).

El teatro, relacional y transitivo, ha de formar parte del conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico las interacciones humanas en un contexto social. Toda obra de arte produce un modelo de sociedad, que traspone el ámbito de lo real o que de algún modo proyecta hacia el futuro. Se trata de aceptar o de crear dispositivos que definan de algún modo nuevas relaciones sociales. La oralidad, que se manifiesta primariamente en el teatro, es sin duda uno de esos dispositivos, pero justo es decir que en las últimas décadas esta dimensión se ha visto transformada, por no decir exacerbada, desde la existencia de determinados modelos argumentativos, entre los que se incluye el teatro *verbatim*.

3. DEL TEATRO DOCUMENTAL AL TEATRO *VERBATIM*

Verbatim: adverbio latino, "palabra a palabra", "al pie de la letra". Podríamos definir el teatro *verbatim* como un tipo de ejercicio documental en la que los personajes repiten sin alterarlas lo más mínimo las palabras exactas de testigos de acontecimientos traumáticos, grabadas previamente en entrevistas magnetofónicas. El origen de esta forma de teatro documental o teatro de testimonio puede remontarse a los años 30 en Estados Unidos, cuando el programa federal Living Newspaper Project promovía la creación de espectáculos a partir de la lectura de los periódicos del día. Luego se añadiría la influencia de Bertolt Brecht, Augusto Boal o Joan Littlewood, representante del llamado "social documentary theatre" (Schweitzer, 2007: 15). El teatro documental de los 60, también llamado *theatre of fact*, no fue seguramente generoso en la calidad

de sus resultados, con excepciones tan notables en la tradición alemana como *El vicario* (*Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*, 1963), de Rolf Hochhuth, que explicaba la complicidad del Vaticano en el Holocausto; *El caso Oppenheimer* (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*, 1964), de Heinar Kipphardt, la historia del científico nuclear acusado de traición en Estados Unidos; o *La indagación* (*Die Ermittlung*, 1965), de Peter Weiss, la reconstrucción de los juicios de Frankfurt dramatizando los documentos existentes, que simplemente se ponían en escena, a la manera de los experimentos de Erwin Piscator, con la intención de hacer reflexionar al público sobre los efectos de la Shoah, un nuevo apocalipsis constituido de fragmentos de realidad, de informes *verbatim* reunidos en un *collage* escénico de cuatro horas y media (Favorini, 1994). Este modelo ha servido a otras experiencias más recientes, como las de la compañía ruandesa Groupov, dirigida por Dorcy Rugamba, cuando se enfrentaron al genocidio sucedido en su país en los 90: así nació *Rwanda 94*, pieza representada por toda Europa en el año 2000, un espectáculo proteico de siete horas de duración que ponía en escena el genocidio tutsi de 1994 por parte de los Hutus as an “attempt at symbolic reparation to the dead, for use by the living” (Biet, 1050; cf. Thompson, 2009: 80-110).

En rigor, el teatro *verbatim* se puso en circulación en los años 70, tras la popularización del *tape-recorder*, como una mera reproducción dramatizada de las palabras de los testigos. La expresión es atribuida al dramaturgo británico Clive Barker, pero es en un artículo pionero, “*Verbatim Theatre*: Oral History and Documentary Techniques” (1987), de Derek Paget, donde aparece por primera vez. Paget consideraba como condición necesaria que existiera una transcripción real de las grabaciones, el único material del que dispondrían los actores, que habrían de conectar la palabra con su propia corporalidad en el transcurso de la performance. Los ejemplos citados se referían a experiencias muy variadas, que se aferraban muchas veces a los sucesos locales de una comunidad (el cierre de una fábrica, por ejemplo), protagonizadas por John Cheeseman, Chris Honer, Rony Robinson, David Thacker o Ron Rose, en la línea de las “radio ballads” de los 50, que culminarían en la pieza de Joan Littlewood *Oh What A Lovely War* (1963).

Pero el teatro *verbatim* resurgió con total plenitud en Gran Bretaña, Estados Unidos o Australia durante los 90 con una clara intención política (Anderson y Wilkinson, 2007; Taylor, 2011). En *Get Real: Documentary Theatre* (2009), los editores Alison Forsyth y Chris Megson rastrear su amplia variedad de estilos, las ideas clave (oralidad, cuerpo, archivo, memoria, autobiografía, identidad nacional...) y los modos de intervención que practica, dibujando un mapa que incluye además Canadá o Sudáfrica. El teatro *verbatim* ha proliferado además por toda Europa incluso en los escenarios más comerciales, donde han conocido el éxito piezas como *Nuremberg* (1997), *The Colour of Justice* (1999), *Justifying War* (2003), *Bloody Sunday* (2005) y *Called to Account* (2007), de Richard Norton-Taylor; *Guantanamo* (2004), de Victoria Brittain y Gillian Slovo; *The Permanent*

Way (2003) y *Stuff Happens* (2004), de David Hare, quizás el más reconocido entre todos estos dramaturgos; *Talking to Terrorists* (2005), de Robin Soans; *Gladiator Games* (2005), de Tanika Gupta; *Black Watch* (2006), de Gregory Burke; y *Frost/Nixon* (2006), de Peter Morgan. Las razones de este auténtico *boom* están por estudiar: la desconfianza en los gobiernos y las administraciones públicas; y en las versiones de los hechos transmitidas por los medios; la necesidad de acceder, mediante la palabra ofrecida directamente a un público, a los casos reales que se refieren a los momentos más relevantes de nuestra historia.

4. VARIACIONES DEL TEATRO *VERBATIM*

Si, inicialmente, los materiales previos estaban grabados, hoy en día el teatro *verbatim* trabaja con materiales más diversos, como en *My Name is Rachel Corrie* (2005), del actor Alan Rickman y la periodista Katharine Viner, basado en diarios, anotaciones, correos electrónicos, testimonios grabados en vídeo y diversos elementos inventados alrededor de la figura de una joven americana que fue aplastada por un *bulldozer* de la Israeli Defense Force (IDF), cuando quería impedir la destrucción de una casa palestina. Con todo, la expresión "teatro *verbatim*" siempre ha querido enfatizar su dimensión más puramente oralizada, la idea de que accedemos a una historia "palabra a palabra", reproduciendo los testimonios auténticos de quienes participaron en los acontecimientos. Véase por ejemplo, la importancia concedida a los testigos en la serie de piezas de Richard Norton-Taylor rotuladas como 'tribunal plays', todas ellas dirigidas por Nicholas Kent para el Tricycle Theatre, una profunda denuncia de los mecanismos de la justicia británica. *The Colour of Justice* se presentaba por ejemplo como un informe sobre el asesinato policial de Stephen Lawrence en los suburbios londinenses, un crimen racista que quedó sin resolver y que se cuenta a partir de la transcripción respetuosa de las once mil páginas del proceso, reducidas finalmente a un centenar. *Guantanamo* ponía en escena las historias de los cinco detenidos británicos en la base militar de Cuba, a partir de entrevistas realizadas entre marzo y abril de 2004 y de otros materiales como cartas o las intervenciones públicas de personajes como Donald Rumsfeld o Jack Straw.

Las variaciones del teatro *verbatim* son notables. Las piezas de David Hare, por ejemplo *The Permanent Way*, en donde se argumentan los terribles efectos de la privatización del ferrocarril en Gran Bretaña, que culminaron en el accidente de Hatfield, se ofrecía como material documental, especialmente entrevistas (realizadas previamente por los nueve actores de *Out of Joint Company*), que no ha sido integrado en una historia ficcional propiamente dicha, seguramente bajo la influencia del *performance art* de raíz más autobiográfica. En *Stuff Happens* se recreaban los prolegómenos de la invasión del Irak de Saddam Hussein por las tropas de la coalición encabezada por George Bush y Tony

Blair, a los que acompañaban otros personajes de primer nivel internacional, como Dominique de Villepin o Koffi Annan, enfrentados sin reparo a las víctimas anónimas de sus decisiones. En la nota de autor que acompaña la edición de 2004, Hare definió la obra como una pieza histórica creada a partir de materiales autenticados por múltiples fuentes, tanto privadas como públicas, declaraciones reales de los testigos, presentadas presuntamente sin manipulación alguna, sin actuar tampoco sobre las características lingüísticas particulares de cada una de las intervenciones. La narración *verbatim* puede definirse como un dispositivo muy básico. Se trata de recoger el testimonio de algunas personas y reproducirlo en una sala para crear algún tipo de reacción de orden político. Se presentan materiales para el conocimiento del público esperando una respuesta activa por su parte o incluso su participación como co-creadores. En ese sentido, el teatro *verbatim* requiere de una atención especial, pues el espectador se muestra como parte del universo que está siendo exhibido como "Historia oral". Pero críticos como Stephen Bottoms (2006) han criticado a Hare por no reconocer las dosis de manipulación y retórica que se combinan en sus obras hasta crean un discurso absolutamente "authoritative" desde una perspectiva política, en lo que Philip Auslander calificaría, refiriéndose a los espectáculos musicales en directo, como "inauthentic authenticity" (1999: 90-91).

Out of Joint Theatre Company, dirigida por Max Stafford-Clark, responsable de algunos de los mejores montajes de textos de David Hare, trabaja de diferente modo, pues, además de realizar grabaciones, los actores entran en contacto con los testigos e improvisan en los ensayos a partir de sus palabras, de una forma más abierta y libre. Existe también el llamado "recorded delivery *verbatim* theatre" o "headphone *verbatim*", representado por la compañía de Alecky Blythe, modalidad en la que se reproducen directamente las grabaciones en escena a través de unos actores que llevan puestos unos auriculares, de manera que se pretende recoger no sólo el vocabulario y la sintaxis del lenguaje de la persona en cuestión sino también su tonalidad, sus giros fonéticos o los ruidos corporales (soplidos, toses, tics), como en *Come Out Eli* (2003), *All the Right People Come Here* (2005), *Cruising* (2006) o *The Girlfriend Experience* (2007). Blythe, que define sus piezas como "caleidoscopio de historias" (en Hammond y Steward, eds., 2008: 95), también ha creado el "musical *verbatim*" o la "comedia musical *verbatim*", que añade música a una especie de recitado, como en *London Road*, obra sobre el asesinato de cinco prostitutas en un barrio de Ipswich (2011; cf. Taylor, 2013). Para ella, *autenticidad* es la palabra clave, pues sus espectáculos derivan "from the exact reproduction of recorded sound (and not just language) that is channelled and embodied from documentary source material through the actors to the audience" (Taylor, 2013: 369). La autenticidad se corresponde con el respeto al material primario y por la imitación absolutamente precisa de los actores en escena:

Actors would have done training in voice work [...] they know about how to use their mouths to make sounds. [...] As they copy the voice more precisely they have to put their faces into the shape that is actually how the person's face is, because in order to make that sound... they become them physically by becoming them vocally (en Taylor, 2013: 370-371).

Una última modalidad, más extrema y arriesgada, la elegida por la compañía Quarantine, dirigida por Richard Gregory y Renny O'Shea, consiste en poner a los propios protagonistas en escena para que allí nos abran las puertas de su experiencia más cotidiana. Los chicos de *White Trash* (2004) juegan una partida de billar, la familia de *Butterfly* (2004) nos invita a una particular fiesta o los personajes homónimos de *Susan y Darren* (2006) bailan mientras degustamos los sandwiches con los que han obsequiado al público. En estos casos nos acercamos al modelo del *non-acting*, pues "the performers are themselves; they are not portraying characters. They are in the theatre, not in some imaginary or represented place. What they say is certainly true" (Kirby, 2007: 43). En la misma línea, pero ya fuera de lo puramente *verbatim*, de trabajo podríamos situar otras compañías, como el colectivo alemán Rimini Protokoll y sus exploraciones documentales en ámbitos muy cotidianos: en *Call Cutta in a Box* (2008, Premio Ars Electronica 09 en la categoría Arte interactivo) los "expertos" son operadores telefónicos que llaman a los espectadores, situados en una habitación individual, para explicarles sus experiencias personales en la India. Sitúese en esa misma línea de trabajo a la serbia Sanja Mitrovic y sus "*docu-tales*"; como *Will you ever be happy again?* (2008), que pone en juego narrativas personales sobre los valores *bueno-malo* o *víctima-verdugo* en el contexto de unas Alemania y Serbia en guerra; o *A short history of crying* (2010), una "stand-up tragedy" sobre la manifestación de las emociones en relación a la clase o al género.

Los espectáculos de éxito han sido frecuentes también en Estados Unidos (Fernández Morales, 2002), como lo demuestra el impacto de *The Laramie Project* (2000), pieza sobre el asesinato homofóbico de Matthew Sephard en un pueblo de Wyoming, o, sobre todo, la trayectoria hipernaturalista de Anna Deavere Smith (Forsyth, 2009), especializada en escenificar el trauma de algunas experiencias autobiográficas, en lo que algunos han llamado la creación de una post-memoria (memorias que permanecen vivas en el presente después de pasar de generación en generación, según la definición de Marianne Hirsch), especialmente en piezas como *Fires in the Mirror* (sobre los disturbios raciales de Crown Heights, Nueva York, en 1991), compuesta por veinticinco monólogos, o *Twilight: Los Angeles*, cuya autora describe como "the search for the character of Los Angeles in the wake of the initial Rodney King verdict" ("*Twilight Los Angeles: The Shades of Loss*")

en 1992²; Emily Mann, autora multipremiada por un teatro documental que transcribe las entrevistas con los protagonistas de los sucesos, como en *Execution of Justice* (1986); o *The Exonerated* (2002), de Jessica Blank y Erik Jensen, compuesto de fragmentos de entrevistas, cartas, transcripciones varias, archivos, grabaciones públicas alrededor de la vida de seis personas condenadas al Corredor de la Muerte por crímenes que no cometieron: "Moving between first-person monologues and scenes set in courtrooms and prisons, the six interwoven stories paint a picture of an American criminal justice system gone horribly wrong and of six brave souls who persevered to survive it" (<http://www.theexonerated.com/>)³. En *Still Life* (1982) Emily Mann da voz a tres personajes que hablan de la Guerra de Vietnam desde muy diferentes puntos de vista (Fernández Morales, 2002), basados en tres personas reales a quienes Mann entrevistó en Minnesota durante el verano de 1978. La apelación a los sentimientos del público es un recurso muy utilizado en esta pieza, en diálogo con los actores, o como cuando el veterano Mark muestra imágenes patéticas del conflicto:

These are some pictures of more or less dead bodies and things. (*He snaps on pictures of mass graves, people half blown apart, gruesome pictures of this particular war.*) I don't know if you want to see them. (*Five slides. Last picture comes on of a man, eyes towards us, the bones of his arm exposed, the flesh torn, eaten away. It is too horrible to look at. Mark looks at the audience, or hears them*) Oh, Jesus. Yeah... We have to be patient with each other (1982: 80).

Mann busca, como ha señalado Fernández Morales, "una forma efectiva de concienciación y de educación, extrapolable a otro tipo de temáticas igualmente polémicas y dolorosas (2002: 6).

2 Smith realizó entrevistas con docenas de personas, antes de convertirlas en monólogos: "*Twilight* is a document of what I, as an actress, heard in Los Angeles. In creating a 'social drama,' I am not proposing a specific solution to social problems. I turn that over to activists, scholars, legislators, and most importantly, to you, the audience" ("*Twilight Los Angeles: The Shades of Loss*"). David Savran define *Fire in the Mirror* en los siguientes términos: "Having interviewed most of the principals (and many others) whose opinions and points of view both dispute the chain of events and illuminate what is at stake in Crown Heights, she lets these contestants, in effect, sit down and talk with each other for the first time. By focusing on the deployment of language by each of her subjects – the avowals, evasions and circumlocutions – she holds a mirror up to the persons and the events, foregrounding the powerful, and indeed tragic, emotions produced in all those affected by the double homicide and the relationship between these emotions and the uneasy coexistence of two radically dissimilar cultures on the same streets" (1999: 238-239). Véase Jay (2007).

3 *The Exonerated* fue dirigida en Los Angeles por Tim Robbins, se representó en Broadway seiscientos veces bajo la dirección de Bob Balaban y giró por Estados Unidos durante veintisiete semanas.

5. NARRATIVAS PERSONALES E HISTORIA ORAL

Estamos en el terreno de las narrativas personales, aquellas que Frederick Corey define como “one way of disturbing the master narrative, and through the performative dimensions of the personal narrative, the individual is able to disrupt –and, dare I say *rewrite*– the master narrative” (1998: 250). Frente a la historia normativa (pública y hegemónica), estas narraciones contadas por sus protagonistas, aunque sea por voz prestada, generan nuevos significados, desafían las actitudes y creencias dominantes y abren nuevas vías de integración social. La historia oral se convierte así en *living history* (Pollock, 2005), un proceso transformacional que traslada los acontecimientos recordados a memoria corporeizada, a una *performance* que libera y transforma a quienes la practican y a quienes la escuchan, contrastando lo que fue, lo que pudo ser, lo que debería haber sido. Se trata de alcanzar “the utopian performative”, tal y como lo define Jill Dolan:

I go to theatre and performance to hear stories that order, for a moment, my incoherent longings, that engage the complexity of personal and cultural relationships and that critique the assumptions of a social system I find sorely lacking (2001: 456).

Para conseguir este efecto, la oralidad se vuelve la mejor estrategia para envolver a los espectadores en un contexto de seducción y extrañamiento, de cuestionamiento de lo establecido, de reflexión sobre su responsabilidad en el mundo (Graham, 2009).

Por otra parte, el teatro *verbatim* se une desde sus orígenes al *community theatre* en el deseo de incorporar a sus estrategias la defensa de la cultura oral y en la puesta en marcha de procesos que suponen la implicación de un colectivo que a veces está amenazado. Incluso en el caso de una artista tan singular como Anna Deavere Smith ese objetivo es muy claro:

I actually tried to heighten the sense of inclusion for everybody by using the pronouns “us” and “we” in relation to everybody. I address the text like a poem. I work on “us” and “we” whenever anybody, regardless of race, says them. I don’t want to confront the audience or make them feel that it’s you and me. My experience of the interviews I included was that there was an “us” before I left (cit. en Martin y Schechner, 2007: 337).

El trabajo de Smith alcanza ese sentido de inclusión, por ejemplo en *Fires in the Mirror*, una pieza sobre el antisemitismo, no a través del ejercicio de *acting* sino, como señala Richard Schechner, *incorporating*, esto es, a la manera de los ritualistas, a través

de una mimesis profunda que de aleja del fingimiento y experimenta con la idea de apertura al Otro, de posesión por el Otro, recreada a partir de estructuras multiétnicas y multivocales (la adaptación muy marcada del lenguaje a los gestos de cada personaje) y acronológicas (Jay, 2007). En *Twilight*, parte del proyecto “On the Road: A Search for American Character”, iniciado en 1983, entrevista a doscientas personas para crear un texto que se abre hacia el público, como subraya uno de los personajes, Homi Bhabha, en la intervención que da título a la obra: “We have to interpret more in/ twilight,/ we have to make ourselves/part of the act,/ we have to interpret,/ we have to project more./ But also the thing itself/ in twilight/ challenges us/ to/ be aware of how we are projecting on the event itself./ We are part of/producing the event” (233). La historia es en cierto modo subjetiva, una construcción variable según quien la realice, desde el punto de vista de su vivencia (recordada) particular. Incluso teniendo las imágenes del acontecimiento (como en este caso, el vídeo de la agresión a Rodney King), no es suficiente, como señala Josie Morales, una mujer testigo, porque el vídeo “no te lo dice todo” (67-68; Bernstein, 2000). La obra de Smith fue nominada al Pulitzer, pero su candidatura fue desestimada por considerarse que no se trataba de un texto ficcional⁴.

6. DEL VERBATIM AL TEATRO COMUNITARIO

Tal y como ha indicado Eugene van Erven, “community theatre yields grass roots performances in which the participating community residents themselves perform and during the creative process of which they have substantial input” (2001: 2). Cada comunidad tiene su propia historia que debe ser contada. En *Local Acts*, Jan Cohen-Cruz subraya cómo “the source of community-based performance is not the singular artist but a ‘community’ constituted by virtue of a shared primary identity based in place, ethnicity, class, race, sexual preference, profession, circumstances, or political orientation” (2005: 2). En su resistencia a la macdonaldización del teatro, este tipo de prácticas se ancla en historias orales como una forma de *contrahistoria* que ponga en cuestión los relatos oficiales, que invierta el papel de los villanos y de los héroes. Como *devised theatre* o creación colectiva, el *community theatre* rehúye el texto preestablecido o la existencia de un guión al que seguir para experimentar en el ámbito de la improvisación y del juego. Las teorías de Augusto Boal, sobre el Teatro de los Oprimidos, una adaptación de la Pedagogía de los Oprimidos de Paulo Freire, sirvieron de guía para estas experiencias. Se trataba de comprometer al público en la discusión acerca de su rol social y de sus

4 En *Let Me Down Easy* (2008) Smith se enfrenta a los testimonios de enfermos terminales a los que da la espalda el sistema médico norteamericano, “allowing a hopeful dialogue of difference that may lead to a more compassionate sense of common humanity” (Dolan, 2005: 68).

deseos de cambio político o de movilización. En el llamado *teatro fórum* (Boal, 2008: 117), el último grado de su propuesta teatral, cada persona oprimida cuenta su historia particular ante un público que se identifica con esas situaciones y que no tardará en convertirse en *espect-actor*, tomando el papel de protagonista y proponiendo soluciones a los problemas planteados. Boal describe este proceso con claridad:

Los participantes que intervengan tienen obligatoriamente que continuar las acciones físicas de los actores que son sustituidos; no se les permite que, simplemente, entren en escena y se pongan a hablar y hablar y hablar: tienen que continuar el mismo trabajo o las mismas actividades de los actores que estaban en su lugar. La actividad teatral debe seguir igual, en escena. Uno puede proponer cualquier solución, pero en escena, trabajando, actuando, haciendo cosas, y no desde la comodidad de su butaca. Muchas veces, uno es muy revolucionario cuando en un foro pronostica y sugiere actos revolucionarios y heroicos; en cambio a menudo advierte que las cosas no son tan fáciles cuando tiene él mismo que practicar lo que sugiere (2009: 43).

El personaje del “comodín” moderará el consiguiente debate preguntándose: “Can anyone imagine anything the protagonist might do to ameliorate the situation?” (Cohen-Cruz, 2005: 137-140; Boal, 2008: 154-168). Si la respuesta es positiva (siempre lo es), la escena se interpreta de nuevo acompañada de los comentarios de los asistentes, que interrumpen el transcurso de la representación para introducir sus opiniones o para incorporar posibles acciones improvisadas a favor de la justicia, que ayuden a emprender la lucha contra los dominadores o la ideología dominante. La historia traumática de cada persona deja de ser única o estrictamente personal para convertirse en una fracción de un destino común, en un testimonio que revela en el ritual del teatro todo su poder al ser acogido por la comunidad como parte sustancial de una indestructible memoria colectiva. El teatro sirve así al noble propósito de la *communitas*, configurando un contexto intersubjetivo y compartido por los miembros de la audiencia.

7. ORALIDAD Y RESISTENCIA

El teatro se convierte en un acto político de compromiso con el Otro, de búsqueda de la verdad y del conocimiento, de resistencia ante la imparable colonización de las pantallas o los medios a través de la palabra: “No word can just drop out of my mouth when I am on stage; each one has to be potent”, señala Anne Deavere Smith (en Weber, 2006: 126), poderosa para crear una escucha reflexiva, la condición necesaria de un teatro auténtico y vivo en una cultura saturada por los medios. Hay algo de vuelta al punto de partida en esta reivindicación de la oralidad en el teatro, en este trabajo de depuración

estilística que pone en marcha el teatro *verbatim* como en un intento de alcanzar un lenguaje desprovisto de su contaminación mediática o una epifanía del presente, que desvela por fin su verdadera cara ante nosotros.

Las formas del teatro documental, a las que a veces se puede reprochar su evidente didacticismo, se mueven en la tensión global/local en lo que afecta al desarrollo y alcance de las historias contadas, celebrando además el protagonismo de grupos y comunidades marginadas, a las que se da voz (Paget, 2009: 224). El medio *aural* se refiere por tanto no sólo a las voces de los actores, que actúan como “real-life originals”, sino también a las de los verdaderos participantes en el evento, que en ocasiones complementan las intervenciones escénicas. En su conocido trabajo sobre teatro documental, que introducía un monográfico de *The Drama Review*, Carol Martin (2006: 12-13) diferenciaba seis funciones en el teatro documental: la crítica a la justicia (de ahí la continua presencia de salas de juicio), la reconstrucción del evento, la implicación autobiográfica en el relato de experiencias de dolor o daño, que catalizan las reacciones del público y aspiran a provocar una especie de solidaridad social, cuando no un marcado activismo; el cuestionamiento de la separación entre documento y ficción y la introducción del teatro en el ámbito de la cultura oral. Los participantes en teatro *verbatim* están particularmente preocupados por los idiomas locales, por los tics individuales o por las marcas lingüísticas que singularizan a los testigos y deben respetarse escrupulosamente en las transcripciones. Pero la inscripción de lo oral alcanza a todas las vertientes del hecho teatral, tanto a lo fenomenológico como a lo semiótico, tal y como se puede observar en el siguiente cuadro, propuesto por David Grant (2009: 65):

O R A L I T Y	PREDOMINANT ASSOCIATIONS		L I T E R A C Y
	EAR	EYE	
	PHENOMENOLOGY	SEMIOTICS	
	ACTION	WRITER	
	PERFORMER	CHARACTER	
	EMBODIMENT	TEXT	
	INTERIORITY	EXTERIORITY	
	PHONETIC	LEXICAL	
	LORE	LAW	

La perspectiva fenomenológica no alcanza el nivel interpretativo de la semiótica y se mantiene en la percepción y el reconocimiento de los fenómenos de la experiencia de la realidad circundante, en donde nos las vemos con personas más que con personajes. El ojo sólo alcanza la exterioridad de la imagen, mientras que el oído absorbe las

vibraciones interiores y fonéticas de la voz. Todo el peso recae en una acción llevada a cabo por personas próximas a lo real, con un habla específica que se quiere respetar. La dimensión oral de este tipo de teatro da relevancia a la irregularidad radical de lo real frente a la oralidad "ficticia", pues se acentúan las disfunciones y se opta por un discurso más fragmentario y repetitivo, discontinuo y multilineal, absolutamente performativo, *deconstructivo* en el sentido que da Auslander (1997) al término. Las piezas *verbatim* pueden incluir en su seno la propia situación comunicativa de la que parten, como en *The Laramie Project*, pieza en la que el proceso de escritura y puesta en escena se entremezcla con las intervenciones de los testigos:

ANDY PARIS: Moisés called saying he had an idea for his next theater Project. But there was a somberness to his voice, so I asked what it was all about and he told me he wanted to do a piece about what's happening in Wyoming.

NARRATOR: Stephen Belber:

STEPHEN BELBER: Leigh told me the company was thinking of going out to Laramie to conduct interviews and that they wanted me to come. But I'm hesitant. I have no real interest in prying into a town's unraveling.

Las 'condiciones de habla' se reflejan en la interpelación al entrevistador, invisible para el público, como una marca de veracidad que ancla el relato en el plano de la realidad, como en este ejemplo de *The Permanent Way*:

I can't imagine why you want to write a play about the railways. It's an incredibly boring subject. I'm sure, as you say, there are a lot of people eager to talk, but are they actually the kind of people you want to talk to? People who want to talk about railways are by definition nerds. If there's a play in there I'm amazed (Hare, 2003: 10).

O en este otro:

David, I would like to see a drama of people who make things work. If Hatfield is in a play, I'd like it to be mentioned as a town of determined people. The town will regenerate and rebuild and rise up out of all this (Hare, 2003: 57-58).

Nunca vemos al David mencionado por el Vicario de Hatfield, aunque lo intuimos como un participante silencioso, como ha señalado Deirdre Heddon (2007: 131), controlando todo el proceso. Todo ello supone la privilegización de la palabra hablada, de los aspectos enunciativos del discurso oral, el deseo de conservar la literalidad de cada intervención, pues sólo así el testimonio mantendrá su veracidad/autenticidad, en un ejercicio de pura yuxtaposición de turnos de palabra.

8. HISTORIA ORAL: LA PRESENCIA DE LOS REFUGIADOS

En este sentido, el teatro *verbatim* se conecta decididamente con la tradición de la “contemporary oral history”, como disciplina que se encarga de la grabación y transcripción de los relatos de los testigos de los acontecimientos históricos, que se constituye en la colección y archivo de los testimonios de las personas alrededor de sus experiencias. La existencia de una historia oral es especialmente relevante en el caso de los refugiados y de los inmigrantes obligados a abandonar sus territorios y a desplazarse penosamente en búsqueda de asilo. Muchas compañías se rebelan contra la negativa de los estados a aceptar refugiados, a considerar sus peticiones de ayuda de acuerdo con los principios de justicia (el *ius migrandi*), a tratarlos con la debida humanidad, manteniéndolos en condiciones de indigencia, miedo, hostigamiento o maltrato. Ése es el tema de trabajos dramáticos de gran interés, como los realizados por Banner Theatre, una de las *community theatre companies* más estables en Gran Bretaña, con casi treinta y cinco años de trabajo con los sindicatos y los grupos más marginalizados. Banner Theatre usa una combinación de teatro, música, canción y grabaciones de testimonios en video y audio para crear un teatro basado en la vida real de las comunidades más silenciadas. Puede contrastarse asimismo el proyecto *Exodus Greater Manchester Refugee Arts Partnership*, un programa de tres años lanzado en marzo de 2005 que implica el archivo de los testimonios de refugiados o de *asylum seekers*. Entre noviembre y diciembre de 2006, durante tres semanas se mostraron hasta veinte producciones en Manchester con el título de *Exodus Onstage*, entre ellas *Crocodile Seeking Refuge*, de Sonja Linden, obra que se basaba en las vidas reales de cinco demandadores de asilo.

También podríamos citar *I've got something to show you*, pieza de escritura colectiva en un prólogo y siete escenas que relata el malhadado destino de Esrafil Tajaroghi, refugiado iraní que se quemó vivo a los veintisiete años en las oficinas de Refugee Action de Manchester en 1993, tras habersele negado el asilo en Gran Bretaña (Jeffers, 2009). Las últimas palabras del protagonista, que dan título a la pieza, dan fe de la necesidad de transmitir el mensaje, de luchar contra el olvido de la injusticia:

I was leaning over the desk as I was confronted by him. He said to me “I've got something to show you” and I said “What is it?” expecting him to produce a letter or other documentation. At this Esrafil lit the left side of his vest top. It is only at this point that I noticed the spark in his hand. The vest went up in flames immediately and engulfed him from his groin area up to his head. The flames were so intense I could feel the heat and I could not see his head for the fire. He was screaming and people in

the waiting area were shouting and screaming. It sounded like he said "Oh my god"
(relato del Refugee Action Worker 3, escena sexta).

La obra combina los documentos recuperados y los fragmentos poéticos, con la intención de romper con la 'anestesia cultural' que rodea el tema de los refugiados, caracterizados socialmente como usurpadores y expulsados hacia la más absoluta invisibilidad. El tema de la desterritorialización de los refugiados, enfrentados a todo tipo de trabas políticas, legales y sociales, condenados a una espera sin fin, se reencuentra en piezas como la de Mireille Astore *Tampa* (2003), una *performance* que tuvo lugar en Sydney y que mostraba a los refugiados enjaulados durante ocho horas diarias en una reproducción a escala del carguero noruego que salvó a cuatrocientos treinta y cuatro indonesios en las costas australianas.

Las piezas sobre el tema de los refugiados (como en general el teatro *verbatim*) remite a la noción levinasiana de alteridad y de encuentro, que hacen referencia a la responsabilidad absoluta que tiene todo sujeto por el otro, una responsabilidad obligatoria e inexcusable; el otro con rostro, con particularidad, que es diferente y único, que no se puede invisibilizar; el otro como mirada, reconocimiento, deseo de proximidad; el encuentro como acogida y hospitalidad, como nuevo y abierto humanismo (Lévinas, 1974; Begrich, 2007), según aquella frase de *Los hermanos Karamazov*, que Lévinas no se cansaba de citar: "cada uno de nosotros es culpable ante todos por todo y yo más que todos los demás".

El número creciente de piezas sobre el asilo, como han señalado Helen Gilbert y Jacqueline Lo (2009: 191), despliega fórmulas muy diversas (dramas ficcionales, monólogos autobiográficos, *agit-prop performances*...), pero lo más común es que estas piezas tomen como punto de partida el texto *verbatim* construido con los documentos que rodean la experiencia de los refugiados, desde cartas o entrevistas hasta la misma propaganda gubernamental: "Presenting the 'back-stories' behind individual requests for asylum, they variously describe experiences of persecution, torture and subjugation, along with the emotional anguish of being forced into exile" (Gilbert y Lo, 2009: 191).

En la escena europea no es escasa la presencia de este tema, como muy bien puede verse en el espectáculo del Théâtre du Soleil *Le Dernier caravansérail (Odyssees)* (The Last Halting Sitek, 1993; cf. Gilbert y Lo, 2009: 205-206; Singleton, 2010). Aun respetando los valores sensoriales de la compañía, que podríamos calificar como interculturales u orientalistas (Miller, 2007: 58), con una visualidad colorista muy marcada, la naturaleza narrativa del espectáculo se asienta en la inmediatez del momento del encuentro y en una dimensión absolutamente dialógica, por la que "chaque personnage contient tous les autres" (en Féral, 1995: 17). A ello se añade la defensa de un *communautarisme* que enlaza con el pensamiento ilustrado en la defensa del principio fundamental de

la igualdad entre los hombres y las mujeres del mundo, en este caso frente a las leyes discriminatorias de inmigración aprobadas por el ministro conservador Charles Pasqua:

J'ai eu envie de voir en scène les odyssees terribles de ces hommes et de ces femmes qui errent sur la planète. Sauf que ces Ulysse-là ne reviennent pas dans leur pays, ils le fuient pour un endroit où vivre. Ils traversent des forêts pleines de loups, de fleuves en crue, ils se font détrousser. Ils s'aiment, ils se séparent (Mnouchkine, 2005: 62).

Con ese fin la directora inició una serie de grabaciones de entrevistas, alrededor de una cincuentena, a los refugiados en Sangatte y en otros campos de Australia e Indonesia. El material *verbatim* manejado por Mnouchkine parte de una concepción del personaje como *porteur du récit* para convertir a la audiencia en testigo directo de una realidad cotidiana muy alejada de las comodidades europeas, la de los campos de refugiados en los que se agolpan miles de personas, en condiciones degradantes de extrema precariedad. La pieza está compuesta por acumulación de "narraciones de vida" leídas, fragmentos de cartas o entrevistas también proyectadas en escena, extractos de filmes, intermedios musicales y secuencias improvisadas. Todo en ella gira alrededor del triste destino, imprevisible y caótico, de esos exiliados que se desplazan lenta pero permanentemente, también alrededor de la soledad terrible de estas existencias:

C'était mon premier voyage, et c'était un long voyage.

Tout était nouveau à mes yeux, et quelque peu terrifiant.

Car j'étais seul, j'étais un enfant.

Je n'avais en ma compagnie aucun membre de ma famille, je n'avais aucun ami qui me donne du coeur.

Tout était halètement (relato de Mansour, refugiado afgano).

Los protagonistas de *Le Dernier caravansérail* (*Odyssées*) son "ceux que l'on nomme réfugiés, clandestins, migrants, et qui, entre eux, s'appellent plus noblement les voyageurs"⁵. Con ellos se crea una suerte de *forma-trayecto* que encadena tiempos y espacios a través de un imaginario marcadamente nómada. Las dos partes, *Le Fleuve cruel* y *Origines et destins*, se desarrollan fundamentalmente en los países que los refugiados abandonan (Irán, Afganistán o Iraq) y en los lugares de espera, como Sangatte, el centro puesto en funcionamiento por la Cruz Roja en septiembre de 1999, en donde se aguarda el paso a Inglaterra. Estos espacios están impregnados del espíritu mítico de la epopeya

5 Nota de Ariane Mnouchkine para el filme sobre el espectáculo, rodado en mayo de 2005 en la célebre Cartoucherie.

y a veces por una heroicidad sombría. La primera parte es el comienzo del largo viaje y comienza con los personajes que atraviesan un río, arriesgando sus vidas, una frontera entre dos territorios de Asia central, que separa también las familias y las etnias. La segunda parte, *Origines et destins*, se abre con el mismo grado de espectacularidad, con una escena inspirada en el caso del Tampa, el carguero noruego que recogió en el mar a cuatrocientos treinta y tres refugiados para conducirlos hasta Nueva Zelanda. La frontera está ahora en el mar, la tierra de nadie, el lugar del abandono. Luego vienen las infinitas historias contadas en la enfermería de Sangatte, en la caravana donde Timour y Claudia organizan su tráfico miserable, la casa iraní, el cine de Afganistán, el taller en Inglaterra, la plaza de Kabul, las cabinas telefónicas en cualquier lugar del mundo... Las escenas que se desarrollan en el Eurotúnel, mostrando cómo la gente desesperada intenta colarse para acceder a un tren en marcha, son especialmente significativas para conocer las pesadumbres de los refugiados, y crean en los espectadores cierta ansiedad por el reconocimiento de una implicación efectiva en la suerte de estos seres desesperados (Graham, 2009: 116-138). Espectáculo coral y polifónico, *Le Dernier caravansérail* nos enfrenta a la actualidad a través de la simultaneidad de distintos tiempos presentes, creando una sensación de ucronía gigantestca para el espectador, que rememora un pasado perdido y nebuloso, la belleza amarga de otros tiempos que no volverán.

El teatro intercultural de Mnouchkine pone en escena el deseo de formas alternativas de ciudadanía, basadas en la idea de lo híbrido y de la mezcla, en la de encuentro e intercambio (Singleton, 2010). En muchos casos, se aspira a lo transcultural y se insiste en la posibilidad de alcanzar un teatro de raíces universales, que simplemente dé cuenta de la condición humana, desechando todo localismo, pensando más en lo común que en lo diferencial. En el acercamiento al teatro intercultural, entra en juego la oposición entre el principio de la unidad de la humanidad y el principio del relativismo cultural, que entiende que cada cultura se ordena según una lógica particular, sólo a partir de la cual habrá de ser valorada (Agiman, 2004). No basta con incluir acentos extranjeros o con mostrar la atracción esteticista por el Otro. Un teatro verdaderamente intercultural debe crear una relación crítica y dialógica con la identidad ajena, que ha de modificar la propia; promover el diálogo y el intercambio, estimular el cuestionamiento (el desbordamiento enriquecedor) no sólo de las fronteras geográficas sino también socioculturales.

9. CONCLUSIONES: ALGUNOS ASPECTOS ÉTICOS

El teatro *verbatim* pone en escena permanentemente el poder de la palabra, pero queda por ver, según cada caso, cuáles son las implicaciones éticas de trabajar con ese tipo de materiales: ¿hasta qué punto se puede desposeer a un testigo de su voz para poner sus palabras en boca de otro?, ¿mantienen esos testigos el poder de decidir

sobre lo que se muestra en escena?, ¿cuál es el papel del autor y del director en todo el proceso?, ¿cómo podemos saber en qué grado se respeta la palabra del Otro? El problema, como en cualquier otro modo de expresión documental, es la tensión entre lo real y la representación, ya presente en aquella célebre fórmula de Peter Weiss: contenido inalterado, forma editada. En *Introduction to documentary* (2001), Nichols defiende que el documental cinematográfico es una forma retórica, argumentativa y en muchas ocasiones persuasiva. En tres de las modalidades citadas por él, la reflexiva, la participativa y la performativa, estamos muy cerca del territorio que hemos transitado aquí, pues el autor-dramaturgo construye sus textos desde la autoconsciencia del dispositivo, pero también desde la implicación-intervención del creador con el sujeto teatralizado o desde la búsqueda de una expresividad afectiva que convenza al espectador. Sin duda, sería muy simplificador e incluso ingenuo pensar que los materiales presentados en el teatro *verbatim* no están preparados o “arreglados” para lograr un mayor efecto en la audiencia, incluso favoreciéndose explícitamente, como en el caso de Blythe, una aproximación “desartizada” a la realidad abordada. El activismo político, que adquiere a veces la condición de urgencia, conduce hacia el manejo de estrategias muy directas, como marca, si acaso, de resistencia en una época en la que abunda más el ruido que la palabra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGIMAN, D. (2004). “When a Theatrical Event is Intercultural”. En *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, 317-341. Amsterdam: Rodopi.
- ANDERSON, M. & WILKINSON, L. (2007). “A Resurgence of Verbatim Theatre; Authenticity, Empathy and Transformation”. *Australasian Drama Studies* 50, 153-169.
- AUSLANDER, Ph. (1997). *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge.
- ____ (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge.
- BAJTIN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.
- BEGRICH, A. (2007). “El encuentro con el otro según la ética de Lévinas”. *Teología y cultura* 4.7, 71-81.
- BERNSTEIN, R. (2000). “Rodney King, Shifting Modes of Vision, and Anna Deavere Smith’s *Twilight*: Los Angeles, 1992”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 14.2, 121-134.
- BIET, Ch. (2010). “*Rwanda 94*: Theater, Film, and Intervention”. *Cardozo Law Review* 31.4, 1045-1053.
- BOAL, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba.
- BOON, R. (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to David Hare*. Londres: Cambridge U.P.
- BOTTOMS, S. (2006). “Putting the Document into Documentary”. *The Drama Review* 50.3, 56-68.

- COHEN-CRUZ, J. (2005). *Local Acts. Community-based Performance in the United States*. New Jersey: Rutgers University Press.
- COHEN-CRTUZ, J. & SCHUTZMAN, M. (eds.) (2006). *A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. Londres: Routledge.
- CONQUERWOOD, Dwight (2003). "Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance". En *Turning Points in Qualitative Research. Tying Knots in a Handkerchief*, Y. S. Lincoln y N. K. Dezin (eds.), 397-413. Walnut Creek, Ca.: Altamira Press.
- COREY, F. C. (1998). "The Personal: Against the Master Narrative". En *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, Sheron J. Dailey (ed.), 249-253. Washington, DC: National Communication Association.
- CORNAGO, Ó. (2008). *Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos.
- DERRIDA, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- DOLAN, J. (2001). "Performance, Utopia and the 'Utopian Performative'". *Theatre Journal* 53.3, 455-479.
- DUGGAN, P. (2013). "Others, Spectatorship, and the Ethics of Verbatim Performance". *New Theatre Quarterly* 29, 146-158.
- FAVORINI, A. (1994). "Representation and Reality: the Case of Documentary Theatre". *Theatre Survey* 35, 31-42.
- FÉRAL, J. (1995). *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. París: Éditions Théâtrales.
- FERNÁNDEZ MORALES, M. (2002). "¿Hacia dónde va el Teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano". *Entemu* 14, 13-26.
- FORSYTH, A. (2009). "Performing Trauma: Race Riots and Beyond in the Work of Anna Deavere Smith". En *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, A. Forsyth y Chris Megson (eds.), 140-150. Londres: Palgrave MacMillan.
- GILBERT, H. & LO, J. (2009). *Performance and Cosmopolitics. Cross-Cultural Transactions in Australasia*. Londres: Palgrave MacMillan.
- GRANT, D. (2009). "Orality and the Ethics of Ownership in Community-based Drama". En *Political Performances. Theory and Practice*, S. C. Haedicke, D. Heddon, A. Oz y E.J. Westlake (eds.), 55-69. Amsterdam: Rodopi.
- GREHAM, H. (2009). *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Londres: Palgrave Macmillan.
- HAMMOND, W. & STEWARD, D. (eds.) (2008). *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon.
- HEDDON, D. (2007). *Autobiography and Performance*. Londres: Palgrave MacMillan.

- IRMER, Th. (2006). "A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany". *The Drama Review* 50.3, 16–28.
- JAY, G. (2007). "Other's People's Holocausts: Trauma, Empathy, and Justice in Anna Deavere Smith's *Fires in the Mirror*". *Contemporary Literature* XLVIII.1, 119-149.
- JEFFERS, A. (2008). "Dirty Truth: Personal Narrative, Victimhood and Participatory Theatre Work with People Seeking Asylum". *Research in Drama Education* 13.2, 217-221.
- _____. (2009). "Looking for Esrafil: Witnessing 'Refugitive' Bodies in *I've got something to show you*". En *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, A. Forsyth y Ch. Megson (eds.), 91-106. Londres: Palgrave MacMillan.
- JONAHSON, O. (2011). *Community Theatre and Aids*. Londres: Palgrave MacMillan.
- KIRBY, M. (2005). "On Acting and Non-Acting". En *Acting (Re)considered. A Theoretical and Practical Guide*, Philip B. Zarrilli (ed.), 40-52 Londres: Routledge.
- KONDO, D. (2000). "(Re)Visions of Race: Contemporary Race Theory and the Cultural Politics of Racial Crossover Documentary Theatre". *Theatre Journal* 52.1, 81-107.
- LAUB, D. (1995). "Truth and Testimony: The Process and the Struggle". En *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caroth (ed.), 61-75. Baltimore: The John Hopkins U.P.
- LÉVINAS, E. (1974). *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI.
- LUCKHURST, M. (2008). "Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics". En *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, N. Holdsworth y Mary Luckhurst (eds.), 200-222. Londres: Blackwell.
- MARTIN, C. (2006). "Bodies of Evidence". *The Drama Review* 50.3, 8–15.
- MARTIN, C. & SCHECHNER, R. (2007). "Anna Deavere Smith". En *Acting (Re)considered. A Theoretical and Practical Guide*, Philip B. Zarrilli (ed.), 334-343. Londres: Routledge.
- MARTIN, C. (ed.) (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Londres: Blackwell.
- MEGUISCH, D. (2006). *L'Éternel éphémère*. Lagrasse: Éditions Verdier.
- MILLER, J. G. (2007). *Ariane Mnouchkine*. Londres: Routledge.
- MNOUCHKINE, A. (2005). *L'Art du present. Entretiens avec Fabienne Pascaud*. París: Plon.
- NETHERCOTT, S. & N. LEIGHTON (2003). "Out of the archives and onto the stage". En *The Oral History Reader*, R. Perks and A. Thomson (eds.), 457-462. Londres: Routledge.
- NICHOLS, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana U.P.
- NORA, P. (1989). "Between Memory and History: *Les lieux de mémoire*". *Representations* 26, 7-24.
- PAGET, D. (1987). "'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques". *New Theatre Quarterly* 3.12, 317–36.
- _____. (2009). "The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance". En *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, A. Forsyth y C. Megson (eds.), 224-238. Londres: Palgrave MacMillan.

- POLLOCK, D. (2005). "Introduction: Remembering". En *Remembering. Oral History Performance*, D. Pollock (ed.), 1-17. Londres: Palgrave MacMillan.
- REINELT, J. (2009). "The Promise of Documentary". En *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, A. Forsyth y Ch. Megson (eds.), 6-23. Londres: Palgrave MacMillan.
- SAVRAN, D. (1999). *The Playwright's Voice*. New York: Theatre Communications Group.
- SCHWEITZER, P. (2007). *Reminiscence Theatre. Making Theatre from Memories*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.
- SINGLETON, B. (2010). "Ariane Mnouchkine. Activism, Formalism, Cosmopolitanism". En *Contemporary European Theatre Directors*, M. M. Delgado y D. Rebellato (eds.), 29-48. Londres: Routledge.
- TAYLOR, L. (2011). "The Experience of Immediacy: Emotion and Enlistment in Fact-based Theatre". *Studies in Theatre and Performance* XXXI.2, 223-237.
- _____(2013). "Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre", *Contemporary Theatre Review* 23.3, 368-379.
- THOMPSON, J. (2009). *Performance Affects. Applied Theatre and the Ends of Effect*. Londres: Palgrave Macmillan.
- VAN ERVEN, E. (2001). *Community Theatre. Global Perspectives*. Londres: Routledge.
- VIRNO, P. (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Madrid: Traficantes de sueños.
- WEBER, A. N. (2006). *Upstaged. Making Theatre in the Media Age*. New York: Routledge.

ALGUNAS OBRAS TEATRALES

- BLANCK, J. & ERIC, J. (2006). *The Exonerated*. Londres: Faber and Faber.
- BLYTHE, A (2006). *Cruising*. Londres: Nick Hern Books.
- _____(2008). *The Girlfriend Experience*. Londres: Nick Hern Books.
- _____ & CORK, A. (2011). *London Road*, Londres: Nick Hern Books.
- BRITAIN, V. & SLOVO, G. (2004). *Guantanamo*. Londres: Oberon.
- BURKE, G. (2006). *Black Watch*. Londres: Faber and Faber.
- GILROY, S. (2009). *Motherland*. Londres: Oberon.
- GOODE, Ch. (2012). *Monkey Bars*. Londres: Oberon.
- GUPTA, T. (2005). *Gladiator Games*. Londres: Oberon.
- _____(2012). *Political Plays*. Londres: Oberon.
- HARE, D. (2003). *The Permanent Way*. Londres: Faber and Faber.
- _____(2004). *Stuff Happens*. Londres: Faber and Faber.
- _____(2009). *The Power of Yes*. Londres: Faber.
- KAUFMAN, M. (1998). *Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde*. Londres: Methuen.

- KAUFMAN, M. & Members of Tectonic Theater Project (2001). *The Laramie Project*. New York: Dramatists Play Service.
- KENT, N. (2005). *Srebenica*. Londres: Nick Hern.
- MANN, E. (1980). *Testimonies: Four Plays*. New York: Theatre Communications Group.
- MORGAN, P. (2006). *Frost/Nixon*. Londres: Faber and Faber.
- NORTON-TAYLOR, R. (1997). *Nuremberg*. Londres: Nick Hern.
- _____(1999). *The Colour of Justice*. Londres: Oberon.
- _____(2003). *Justifying War*. Londres: Oberon.
- _____(2005). *Bloody Sunday*. Londres: Oberon.
- _____(2007). *Called to Account*. Londres: Oberon.
- RICKMAN, A. & VINER, K. (2005). *My Name is Rachel Corrie*. Londres: Nick Hern.
- SIDETRACK PERFORMANCE GROUP (2003). *Citizen X*. *Australasian Drama Studies* 42, 31–56.
- SLOVO, G. (2011). *The Riots: From Spoken Evidence*. Londres: Oberon.
- SMITH, A. D. (1993). *Fires in the Mirror*. New York: Anchor Books.
- _____(1994). *Twilight: Los Angeles, 1992*. New York: Doubleday.
- _____(2000). *Talk to Me: Listening Between the Lines*. New York: Random House.
- _____(s.d.). "Twilight: Los Angeles: The Shades of Loss". *Stage on Screen*. <<http://www.pbs.org/wnet/stageonscreen/twilight/shades.html>>.
- SOANS, R. (2000). *A State Affair*. Londres: Methuen.
- _____(2004). *The Arab-Israeli Cookbook*. Londres: Aurora Metro.
- _____(2005). *Talking to Terrorists*. Londres: Oberon.
- _____(2010). *Mixed Up North*. Londres: Oberon.
- THE TRYCYCLE (2015). *Collected Tribunal Plays 1994-2012*. Londres: Oberon.

Recibido el 17 de abril de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.