

# ¿Real o verdadero? El teatro documental de las Lagartijas Tiradas al Sol

Paulina Sabugal Paz  
Università di Bologna, Italia

**Abstract** For over two decades, the Mexican theater group Lagartijas Tiradas al Sol has been creating a unique form of theater that deftly articulates, constructs, deconstructs, and reconstructs the concept of reality and truth. The Latin American theater scene, particularly in Mexico, is currently engaged in a process of interweaving documents, history, and memory to establish a legitimate space for the exploration of how truth can be constructed through fiction. This chapter draws from the theories of Jürgen Habermas and Michel Foucault to explore how "the real" is approached in Mexican documentary theater. It uses the play *Tijuana*, a recent work by Lagartijas Tiradas al Sol, as an example..

**Keywords** Real. True. Documentary theatre. Fiction. Jürgen Habermas. Michel Foucault. Lagartijas Tiradas al Sol.

**Índice** 1 Tijuana. –2 El teatro documental: ¿real o verdadero? –3 Entre lo público y lo privado: lo real.

## 1 Tijuana

«Reality», one of the few words which mean nothing without quotes.

(Nabokov, *The annotated Lolita* 1956)

Desde 2003 comenzamos a desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar o trazar fronteras. Nuestro trabajo busca crear narrativas sobre eventos de la realidad. No tiene que ver con el entretenimiento; es un espacio para pensar, articular, dislocar y desentrañar lo que la cotidianidad fusiona, pasa por alto y nos presenta como dado. Las cosas son lo que son, pero también pueden ser de otra manera.

(Lagartijas Tiradas al Sol, *Blog*, 2003)<sup>1</sup>

Lagartijas Tiradas al Sol (LTS)<sup>2</sup> es una compañía de teatro mexicano fundada por Luisa Pardo (Xalapa 1983) y Lázaro Gabino Rodríguez (Durango 1983) en 2003. Desde hace poco más de veinte años se han interesado por llevar a cabo proyectos donde se cuestionan los límites entre la ficción y la no ficción y donde lo verdadero y lo falso llegan a tocarse.

En el 2015, justo medio siglo después de la publicación del libro de Pablo González Casanova *La democracia en México*, las LTS deciden aventurarse en un nuevo proyecto escénico para reflexionar sobre el sistema político mexicano a través de retomar y analizar este texto. El proyecto teatral que construyen y que toma el mismo nombre del libro de González Casanova, se basa en una investigación sobre los conceptos que sustentan el ideal democrático y exploras diversas experiencias que produce la puesta en práctica de dicho ideal. LTS plantea pensar en los ideales políticos a partir de hacerlos entrar en diálogo con las múltiples realidades en las que éstos se insertan, partiendo de la premisa de que la democracia es una experiencia, y como tal, no es sólo una, sino tantas. El proyecto «La democracia en México» se divide en treinta y dos partes, una por cada estado de la república mexicana donde cada cual, es un espectáculo en sí mismo. Se trata de treinta y dos visiones de un mismo país. El objetivo más que una ‘explicación de’ es una ‘implicación con’ la democracia.

«Tijuana» es uno de los treinta y dos espectáculos que forma parte de este ambicioso proyecto, una pieza teatral basada en un experimento social realizado por Lázaro Gabino Rodríguez. Durante seis meses el actor abandonó su vida en la Ciudad de México para

<sup>1</sup> A lo largo de este capítulo, se hará referencia a las reflexiones, ensayos y textos que las Lagartijas Tiradas al Sol hacen sobre su propio trabajo a través de un blog. Para consultar las citas véase la siguiente página: «Lagartijas Tiradas al Sol» <http://lagartijastiradasalsol.com>.

<sup>2</sup> Este texto surge como una reformulación y ampliación de la tesis de maestría titulada *El teatro documental: una apuesta en escena* (Sabugal Paz 2014).

trabajar en una cadena de montaje en una fábrica de Tijuana, en la frontera con Estados Unidos. Rodríguez pasó bajo la falsa identidad de 'Santiago Ramírez': llevaba un bigote postizo, no tenía contacto con amigos, familiares ni compañeros y ganaba el salario mínimo legal que, según la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos, «debe cubrir las necesidades materiales, culturales y sociales del jefe de familia y facilitar la educación obligatoria de sus hijos».<sup>3</sup> Sin embargo, Lázaro relata que fue casi imposible encontrar un salario mínimo para un hombre flaco y desnutrido como 'Santiago Ramírez'.

En un principio, el personaje de Santiago es asumido por Rodríguez sin levantar sospechas. Lázaro, bajo la piel de Santiago, vive, al igual que varios millones de trabajadores de las maquiladoras, la explotación despiadada de su fuerza física y su vitalidad. Este es el precio exigido por el libre comercio y los beneficios empresariales en la región fronteriza mexicana. Sin embargo, Ramírez/Rodríguez se ve al poco tiempo acosado por consideraciones éticas hacia sus compañeros de trabajo y la familia de su casero, todos los cuales confían en el trabajador 'Santiago Ramírez', aunque la realidad es que están siendo utilizados por un artista de clase media como sujetos de investigación para hacer una obra de teatro. Durante la representación, Santiago/Lázaro comparten con el público un fragmento de su diario:

Una tarde conté 1253 prendas empacadas y anoté el número en un papel para acordarme siempre de lo que un hombre puede hacer por dinero. Para acordarme de lo que yo tuve que soportar por un tiempo y que mis compañeros tendrán que soportar toda su vida.

La puesta en escena busca contar esta experiencia sin dejar de lado las consecuencias éticas que implicó e intenta indagar en las distintas posibilidades que ofrece la representación: la del teatro y de la vida social. Rodríguez reflexiona sobre su propia experiencia y dice durante el espectáculo: «Ser otro, intentar vivir la vida de otra persona. Hacerse pasar por otro. ¿No es eso la actuación?» (LTS, Blog, 2019). Con este espectáculo las LTS provocan al espectador y dejan en el aire las siguientes preguntas: ¿Qué significa la democracia en México para los millones de personas que viven con el salario mínimo? ¿Qué esperamos de la democracia hoy en día? ¿Qué esperamos de la política más allá de la democracia?

«Tijuana» se nutre también del encuentro con otros dos textos: «Cabeza de turco» (en su edición original en alemán: *Ganz unten* que literalmente significa 'en lo más bajo') del periodista alemán Günter

**3** Dictamen referente a la Iniciativa de Ley que reforma las fracciones II, III, VI, IX, XXI, XXII y XXXI inciso A) del artículo 123 de la Constitución General de la República Mexicana, aprobado por la Cámara de Senadores el 28 de diciembre de 1961.

Wallraff. El libro fue publicado en 1985 y denuncia la xenofobia y la violación de los Derechos Humanos en la Alemania Occidental de la década de 1980. El segundo texto fue la crónica «Salario mínimo» del escritor colombiano Andrés Felipe Solano publicado en el año 2015, siete años después de que el escritor viajara a la comuna 13 de Medellín para fingir ser alguien que no era y vivir durante medio año con el salario mínimo legal vigente que regía en el país por aquel entonces. Rodríguez cuenta:

Me interesó mucho la idea de la inmersión: alguien que se hace pasar por alguien que no es, para vivir algo. Lo mucho que este procedimiento comparte con la actuación me fascinó. Pero también me interesaron las implicaciones éticas que tendría realizar este procedimiento con fines artísticos. Tomé como estructura la crónica de Andrés Solano: una persona renuncia a su vida habitual de clase media para vivir durante seis meses con el salario mínimo. Desde un inicio me pareció que lo más atractivo artísticamente era crear una experiencia ficticia pero contada como si hubiera sucedido en realidad, no solo porque me parecía inconcebible la idea de engañar a la gente en la vida real diciéndoles que yo era alguien que no era: la idea de que un artista de clase media se hiciera pasar por proletario para entender ese mundo me parecía de lo más problemática, teniendo en cuenta que a las únicas personas a las que les interesa cómo se vive con el salario mínimo es a las personas que ganan lo suficiente para interesarse por esa situación. (LTS, Blog, 2019)

Rodríguez decide adaptar la crónica de Solano y situarla en la ciudad de Tijuana, Baja California, en México. El actor hizo varios viajes a la ciudad fronteriza en los que recopiló material visual e hizo algunas grabaciones. Fue una obra que estuvo muy influida por el trabajo del polémico artista visual holandés Renzo Martens.<sup>4</sup> Se usaron canciones barrocas peruanas, un fragmento de «El ansioso» de Grupo Marrano y «Viene de mí» de La Yegros. La obra se estructuró en dos partes, por un lado el relato de la experiencia del artista viviendo como trabajador y por el otro, dos entrevistas con el actor en las que, desde la comodidad de un café en su ciudad, reflexiona sobre «lo que hizo» (LTS, Blog, 2019).

«Tijuana» ha sido leída por muchas personas como un documental y por otras como una ficción. Rodríguez ha intentado no fijar una posición clara al respecto debido a los problemas éticos resultantes

---

<sup>4</sup> Martens se dio a conocer por proyectos controversiales como *Enjoy Poverty* (2008), un documental que sugiere que en el Congo se comercializa la pobreza como un recurso natural. Véase Renzo Martens en <https://renzomartens.com>.

en una y en otra versión. Sin embargo, algunas preguntas quedan en el aire: ¿está bien hacerse pasar por un trabajador frente a otros trabajadores para construir un proyecto artístico? ¿Cuál es la diferencia entre engañar a alguien en el teatro y hacerlo en la vida?

## 2 El teatro documental: ¿real o verdadero?

Nunca real y siempre verdadero  
(Antonin Artaud, *Nunca real y siempre verdadero*, 1945)

«No existe cultura sin actores ni actores sin cultura», afirma Pierre Bourdieu (1985, 86) y con esta breve frase, el pensador francés nos invita a pensar en la cultura como un espectáculo que se produce y reproduce, recrea y actualiza constantemente. Sobre esta base, percibimos la cultura como mutable y plástica. Lo real, en ese sentido, podría leerse como aquello que ‘escapa’ a la cultura o que se define más bien como un ‘simulacro’, como afirma Jean Baudrillard.<sup>5</sup> La realidad resulta entonces un concepto resbaloso. Posteriormente uno de los críticos posmodernos más importantes de los últimos tiempos, Gianni Vattimo, afirmaría que el problema actual de la manipulación de lo real es el siguiente:

Si nos hacemos hoy una idea de la realidad, ésta, en nuestra condición de existencia tardo-moderna, no puede ser entendida como un dato objetivo que está por debajo, o más allá, de las imágenes que los *media* nos proporcionan. ¿Cómo y dónde podríamos acceder a una tal realidad ‘en sí’? Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del ‘contaminarse’ de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación central alguna, distribuyen los *media*. (Vattimo 1990, 81)

En ese sentido la ficción es una forma de asir e interpretar aquella realidad que se nos escapa de las manos. Sin embargo, hoy los espacios dedicados a la ficción como el teatro y el cine juegan con los confines de la realidad tal y como lo hacen otros medios de comunicación. En el libro colectivo de las LTS, *La verdad también se inventa* (2022, 120) Rodríguez dice:

<sup>5</sup> Según afirma Vaskes (2008), Baudrillard define el simulacro como el exterminio de la ilusión, y a la vez como la consolidación de una desilusión total que aniquila la realidad misma y destruye la posibilidad de cualquier representación en la inmediatez de la imagen.

Yo me llamo Gabino Rodríguez,  
yo digo muchas mentiras.  
Yo no puedo dejar de mentir ni tampoco quiero.  
Cuando hablo con alguien, me gusta mucho pensar que le puedo mentir.  
Digo mentiras para mejorar la vida y yo sólo les miento a los que quiero.  
Quiero una buena historia aunque sea falsa.

La problemática entre aquello que es ficción y aquello que no lo es, no es primordial en el trabajo de LTS, sin embargo, se circunscribe en el hecho de que 'lo real' es completamente arbitrario, y la ficción no necesariamente significa mentir o falsear un hecho, sino que se trata de una manera más de narrar una experiencia o de interpretar la realidad. José A. Sánchez, investigador español de las artes escénicas, sostiene en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* que:

La confusión de realidad y ficción se mantiene mediante la inducción de realidades artificiales, sólo concebidas para su conversión en espectáculo, y es mediante la espectacularización de lo privado que perpetúa la suplantación de la realidad histórica - colectiva - por lo real - individual- casi siempre insignificante. (Sánchez 2012, 16)

Actualmente, hay una necesidad cada vez más urgente por parte de la cultura contemporánea por narrar la realidad, por documentarla y así apropiarse de ésta. Sobre todo en la historia de América Latina, hay una exigencia histórica de «la verdad». Carlos Gamboa, que también participa en la compañía escribe el texto «El nacimiento de los luceros» en el que dice que:

Pasados los años, gracias a que he tenido el privilegio de colaborar en el trabajo creativo, artístico y político de las Lagartijas Tiradas al Sol, he comprendido el proyecto como una flama viva que mantiene la memoria del México doloroso en el que vivimos, transmitiendo historias silenciadas por el Estado, resquicios de nuestra sociedad que nos negamos a presenciar como ciudadanas y que nos permean como espectadoras. Además, me han compartido relatos íntimos que me hacen sentir lo que ellas sienten, para convertir el duelo, la reflexión y la memoria en un proceso colectivo. (LTS, *La verdad también se inventa*, 2022, 66)

En relación a este impulso por apropiarse de la realidad, el pensador francés Jean- Claude Abrie señala:

No existe realidad objetiva a priori; toda realidad es representada, es decir, apropiada por el grupo, reconstruida en su sistema cognitivo, integrada en su sistema de valores, dependiendo de su historia y del contexto ideológico que lo envuelve. Y esta realidad apropiada y estructurada constituye para el individuo y el grupo la realidad misma. (Abric 1994, 12)

El cineasta Jean Luc Godard decía que el cine es una reflexión sobre la Historia y las historias. El teatro en general, y el teatro documental en particular, siguen esta línea, pues si bien la dramatización es anterior al cine, el teatro persiste aún como un vehículo comunicativo que analiza y desentraña lo reconocido como 'real' o 'verdadero'. El filósofo Gilles Deleuze profundiza al respecto cuando habla de las «Potencias de lo falso» en su libro *Imagen- tiempo* y dice:

Surge un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto 'cada uno con su verdad', es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la existencia de pasados no necesariamente verdaderos. [...] El hombre verídico muere, todo modelo de verdad se derrumba, en provecho de la nueva narración. (Deleuze 2005, 177-8)

Sobre la base de lo dicho por Deleuze, se puede pensar que la narración teatral-documental viene a ocupar un nuevo lugar ante la realidad que se manifiesta ante nuestros ojos. Desde la llegada de las nuevas tecnologías de la comunicación e información (TIC), lo 'real' es hoy cuestionable y confuso, y tal vez la realidad que buscamos es posible encontrarla en otros espacios como el teatro. Lo que ocurre frente a los ojos del espectador durante el espectáculo teatral se torna automáticamente verdadero, tangible, concreto en tanto que se construye ahí, en el momento. En la actualidad, se percibe que ha una necesidad de la sociedad moderna por regresar a lo tradicional. La representación teatral, como uno de los recursos narrativos más antiguos, viene a resolver en cierta medida la crisis de verdad en cuanto es capaz de generar una nueva realidad *in situ*. Una realidad que el artista no construye solo sino que se materializa junto con el público. Las fotografías, las notas del periódico, la música forman parte de un imaginario cultural y social compartido y de una memoria colectiva que hace que lo que vemos sea a su vez, real y verdadero. En el caso de Tijuana, la migración deja de ser abstracta no sólo a través de lo que cuenta un personaje (que para el público es producto de la ficción), sino también a través de lo vivido por el propio actor (que

para el espectador es real). El teatro, en ese sentido, funciona como una herramienta útil al manipular no sólo la realidad, sino también la verdad, el espacio y el tiempo. Sin embargo, la Historia oficial y las narrativas hegemónicas construidas por el Estado son también grandes manipuladoras de verdad. La diferencia radica en que la historia en el teatro documental se construye de manera bilateral: actor-espectador. Aquello que vemos como una representación sobre el escenario es también la interpretación de una supuesta verdad, sin embargo esta es parte de una visión doble: la del actor en diálogo con el público.

En el llamado teatro documental, el documento contrapuesto a la convención que establece la ficción, permite que convivan lo verdadero y lo falso como una realidad alterna. Ambos, imagen-tiempo, coexisten (Deleuze 2005); la imagen se cristaliza en el tiempo a través de lo que ocurre ahí, sobre el escenario. Las posibilidades en el empleo de los recursos escénicos para generar ficción son rizomáticas,<sup>6</sup> en tanto que un referente lleva a otro para generar una realidad específica: una ficción. Esta manera de funcionar deleuziana del teatro-documento, permite pensar más allá de la imagen en sí, es decir de lo que se percibe como 'real'. El teatro, en ese sentido, resulta también una 'máquina deseante' en la que el espectador oscila idealmente entre un yo y un no-yo, un adentro/afuera de la narración.

En entrevista con Rodríguez éste sostiene:

Hay 500 años de tradición para que un actor salga a escena y diga -yo soy Hamlet-, y la gente le crea. Usar un acta de defunción en el escenario de una persona que en realidad está viva, también es una convención avalada por 500 años de tradición. (Sabugal Paz, entrevista no publ. a Rodríguez, 10 de mayo de 2014)

Sin embargo, frente al documento 'verdadero' el público se incomoda. El espectador promedio no está acostumbrado a que el teatro le diga 'la verdad'. Sin embargo, es importante reconocer y destacar que es justamente una cualidad del arte que éste juegue con aquello que va de lo falso a lo verdadero y de lo real a la mentira. El artista catalán, Joan Fontcuberta ha demostrado con sus fotografías que éste es un arte que fácilmente miente y que, en una época donde el documento ha pasado de lo material a lo virtual, surge la tentación de poner en duda la evidencia de lo real. Fontcuberta plantea la imagen como una línea muy delgada entre aquello que es y no es:

---

**6** Un rizoma es un mapa abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones (Guattari 2004, 10).



Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad [...]. (Fontcuberta 1997, 15)

Mentir bien la verdad. Pronto, todos los dedicados al arte deberían asumir esa máxima. Los artistas de diversos ámbitos se concentrarían en hacer versiones arbitrarias y alternativas de la realidad e intentarían desesperadamente ser plausibles y verosímiles. La forma en que cada artista lo hace es a través de la ficción/representación. La literatura, el teatro, la pintura y posteriormente la fotografía son ejemplos claros de cómo el arte busca «atrapar» la realidad para crear algo verdadero pero para hacerlo necesita forzosamente de la ficción. Y sin embargo, *ficcionalizar*, no es mentir. La frontera entre el arte de la representación, el simulacro, la verosimilitud en el arte; parece ser una delgada línea que lo separa del engaño. Pero entonces, ¿Rodríguez/Ramírez miente?

Podría decirse que como en la imagen-cristal de Deleuze, en el trabajo de LTS no hay una distinción precisa entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo que no lo es. Si el teatro se sitúa fuera del edificio teatral, o rompe con una disposición hecha para la supuesta mentira, donde el público de antemano sabe que lo que mira es una representación de la realidad, y por lo tanto bien podría ser 'falso', ¿qué sucede entonces con el teatro que genera nuevos documentos como en el caso de «Tijuana»? ¿Se rompe la ficción o se crea una nueva convención? Si bien el teatro siempre ha sido reflejo de la sociedad que lo produce, ¿qué es lo que refleja de la sociedad actual? Probablemente un cuestionamiento de la Historia misma, la oficial. El teatro documental contemporáneo se enfrenta a una sociedad que se siente engañada por la prensa, el gobierno y las instituciones. Una sociedad que ha pasado del documento tangible al virtual y que es fácilmente falsificable. «Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿Acaso el aparente? [...] ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!» (Nietzsche 1980, 78).

Esta búsqueda de la verdad es necesariamente un hurgar en el pasado: en el de los individuos y en el de los países. Adolfo Chaparro Amaya dice en su libro *Los límites de la estética de la representación* (2006, 12): «La rememoración de las imágenes del pasado, entra en conjunción con la retención de las vivencias en el presente». La Historia nos enseña que entender el pasado nos evita repetir los mismos errores en el presente. Sin embargo, ¿qué sucede si ese

pasado no es como nos lo habían contado? «Tijuana» se convierte en una máquina del tiempo que revisa las imágenes del pasado, el presente e incluso, a través de un ejercicio de imaginación e intuición, las del futuro. ¿Quién se podría atrever a decir entonces que Lázaro Rodríguez es más real que Santiago Ramírez? Al fin y al cabo, esta dualidad imagen-tiempo que proponen LTS, es una actualización de las imágenes que provienen del pasado y del futuro, entendidas como un oleaje que pasa por encima de la experiencia del presente. «Tijuana» es entonces una reconstrucción legítima de la Historia que se hace justamente a través de las historias. Una generación que reescribe su historia para entender su presente y para contar la historia de otros: la de miles de migrantes que atraviesan todos los días fronteras de un territorio a otro.

Como es evidente, el tema de lo auténtico o verdadero ha obsesionado a muchos artistas a lo largo del tiempo. Uno de ellos, es Orson Welles, quien en su último film nombrado justamente *F for Fake*, crea un collage entre imágenes documentales que François Reichenbach había realizado en 1968 para la televisión francesa, obteniendo como resultado un complejo rompecabezas en el que la dualidad realidad/ficción se lleva al extremo:

*F for fake* no es un film montado, es en sí un montaje. Welles dirige con maestría en el film el ensamblado de planos asfixiantes que se suceden a una velocidad de vértigo. El collage de imágenes se ve reforzado por la inclusión de fragmentos de periódicos y noticiarios televisivos, que configuran una segunda narración de fondo de carácter más objetivo y documental que los fragmentos de las entrevistas a los estafadores, material del cual el espectador de por sí ya desconfía [...] Es el cine pues, a través del procedimiento de ensamblaje de planos, un fraude, ya que bajo la apariencia de realidad que muestra, se esconde la mayor mentira que un medio artístico pueda perpetrar: la falsificación de la realidad [...]. (*Orson Welles en el país de Don Quijote*, de Carlos Rodríguez)<sup>7</sup>

Por lo tanto, ¿quiénes somos cuando narramos? ¿Quién es el sujeto espectador de la contemporaneidad cuando se refleja en un sujeto artista? Michele Foucault dice:

No llegaré tan lejos como Hermann Hesse cuando afirma que solamente es fecunda «la referencia constante a la historia, al

<sup>7</sup> Las afirmaciones de Welles que se comentan en este trabajo están extraídas del documental biográfico producido por Canal+ en el año 2000: *Orson Welles en el país de Don Quijote*, realizado por Carlos Rodríguez sobre un guion de Carlos F. Heredero y Esteve Riambau.

pasado, a la antigüedad». Pero la experiencia me ha enseñado que la historia de las diversas formas de racionalidad resulta a veces más efectiva para quebrantar nuestras certidumbres y nuestro dogmatismo que la crítica abstracta. (Foucault 1990, 53)

Se trata, continúa Foucault,

[...] de estudiar la constitución del sujeto como objeto para sí mismo: la formación de procedimientos por los que el sujeto es inducido a observarse a sí mismo, analizarse, descifrarse, reconocerse como un dominio de saber posible. Se trata, en suma, de la historia de la 'sujetividad', si entendemos esta palabra como el modo en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que está en relación consigo mismo (1990, 10)

Lo dicho por Foucault hace pensar en el juego identitario que hace Rodríguez/Ramírez en «Tijuana» cuando pretende vivir la vida de otro, ser otro. Pero ¿no consiste en eso el oficio del actor? El artista escénico estadounidense, Robert Wilson, es otro ejemplo de resignificación de la imagen para dar cuenta de una historia o ficción, a través del estudio de espacios cinemáticos y de las artes escénicas en el nuevo teatro. El montaje teatral no debe tener como eje principal la ideología sino la yuxtaposición de las imágenes. Wilson toma personajes, objetos y situaciones que no tienen nada en común, ni siquiera una historia y los hace unirse para crear poesía en el espacio. Los neologismos de Wilson, la generación de un nuevo lenguaje a través del teatro es otra forma de palpar la realidad, de generar verdad.

El teatro actual, bien podría considerarse como la fusión de todas las artes, en tanto que se vale de una diversidad de recursos para generar una ficción, o bien, dar cuenta de una historia. Danza, artes plásticas, música, canto y multimedia, se integran en un experimento que anhela hacer simbiosis. Sin embargo, en el teatro documental, los recursos van más allá y logran integrar también la verdad (o las verdades): lo legitimado como verdadero por la institución, lo oficial e incluso la *vox populi*. La noticia del día, la foto del álbum familiar, una canción, son cuestionados y deconstruidos para contar otra historia, una nueva, tal vez mejor o tal vez no, pero propia. Se fractura el mito de la Historia y ésta se vuelve frágil, móvil, plástica (Benjamin 1996).<sup>8</sup> Y así lo confirma el trabajo del artista catalán Francesc Torres con

<sup>8</sup> Con respecto a este punto, también en *The Arcades Project*, Walter Benjamin considera que «toda circunstancia histórica dialécticamente presentada se polariza a sí misma y se convierte en un campo de fuerzas en el que se juega la confrontación entre su historia anterior y su historia posterior. Se convierte en tal campo en la medida en que el instante presente (Aktualität) lo interpenetra» (2002, 470).

su obra sobre el 11 de septiembre en Nueva York, titulada «memoria fragmentada 11S». En la entrevista «Memòria fragmentada. 11-S NY. Artefactes a l'Hangar 17' amb Francesc Torres», Torres afirma: «Se cuenta ya no la historia del poder, sino la de los ciudadanos» (9 septiembre 2011).<sup>9</sup> Esta “falsedad” que presenta la Historia pone de frente diversas interrogantes: ¿qué es lo que se archiva? ¿Qué vale la pena documentar y qué no? Actualmente, hay un constante oscilar entre el pasado y futuro para tener un mejor entendimiento del presente. Sin embargo, éste nos es inalcanzable. El cine no está en el presente, el teatro sí. Sin embargo, es efímero e inasible y pone en contraposición distintas dualidades: la verdad vs. el sueño, la materia vs. la memoria, el yo vs. la otredad, el teatro tradicional vs. el teatro documental. Al respecto Jan Fabre, artista multidisciplinario belga, afirma:

Cuando hice esta obra en los 80 (De Macht Der) estaba trasladando mi propia experiencia como performer: la idea del tiempo real y la acción real. Así, la idea de la repetición se volvió una idea de contenido; cómo tras la repetición, cambia el contenido. («Entrevista a Jan Fabre» 2013)

Y qué es nuestra historia, sino una repetición que cambia de contenido según quien la nombre. El teatro de los supuestos mentirosos, los falsarios; es también el teatro de los que buscan la verdad. De la misma manera en que la pintura renacentista buscaba ejemplificar los rostros de santos y mártires mediante representaciones de pasajes bíblicos, llegó posteriormente la fotografía a competir por ver quién o qué estaba más cerca de lo real. El arte en sus distintas ramas ha demostrado a lo largo de su historia ser espía e investigador. Busca y encuentra verdad, dado que genera una realidad en particular: la propia.

### 3 Entre lo público y lo privado: lo real

Entre lo público y lo privado se encuentra lo real. El teatro, históricamente, ha planteado un universo en que a través de la mimesis y la dramatización es posible entender el mundo. En primera instancia, desde un punto de vista meramente descriptivo, y en un segundo nivel, un tanto más complejo, entender el mecanismo en que opera la política, la sociedad. LTS subraya la importancia de la voz en su teatro y dice:

<sup>9</sup> La entrevista se puede ver al siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=cEWGSsZkkqk>

Pareciera que la voz es una facultad individual e intransferible, algo que se juega dentro del orden de lo privado. Pero es claro que nuestra voz (la «física» y la «discursiva») se construyen, moldean y expresan en las interacciones sociales. Pocas cosas determinan tanto nuestra voz como la sociedad donde vivimos. (LTS, *La verdad también se inventa*, 2022, 202)

Estas dos voces que logran identificar las LTS y que reconocen como «física» y «discursiva» podrían traducirse también en una «voz pública» y una «voz privada». Sin embargo, en la sociedad moderna, con un régimen capitalista y con un entorno que cada vez más se inclina hacia territorios virtuales, el individuo se encuentra en espacios ambiguos donde las fronteras entre lo público y lo privado son pocas. Lo escénico se vuelve un recurso. Un pedazo de tierra en tanto que nos sigue hablando inevitablemente de cómo se compone una sociedad, reflejando un momento específico de la 'Historia', oficial o no. Así, el teatro documental se presenta como un vehículo comunicacional que plantea al mismo tiempo un discurso estético y artístico.

Desde el cosmos, hasta la vida cotidiana; el teatro desglosa y continúa analizando y cuestionando aquello que desconoce y le inconforma. En ese sentido, el teatro se vuelve una fuente inagotable de creación en tanto que se nutre constantemente de la sociedad en la que emerge. Sin embargo, la sociedad también se alimenta del teatro. Por lo tanto, el modo en que el quehacer teatral se ha ido llevando a cabo, ha sido variado según las necesidades culturales, sociales, políticas y generacionales. Las vanguardias han sido caprichosas y arriesgadas al integrar nuevas tecnologías y al incluir nuevas disciplinas en el discurso teatral. El teatro para los griegos significaba educar, intimidar; mostrar ya no sólo a un Zeus iracundo sino plantear cuestionamientos de orden filosófico y ético acerca de la construcción del mundo; de lo correcto e incorrecto. Aleccionar a la gente sobre el por qué de las jerarquías políticas que se establecieron en la política y hasta en la academia griega o, citando a Habermas, se creaba una: «publicidad literaria [...] una especie de carácter político gracias al cual podía sustraerse a la esfera de la reproducción social» (1962, 189). El teatro era aleccionador.

La experiencia teatral no sólo significaba lo ocurrido sobre la escena; sino que el propio edificio teatral, representaba una oportunidad para 'ser' a través de 'ser visto'. En su evolución, el teatro comenzó a significar una experiencia elitista, segregada. Una suerte de secta donde el público asiduo se encontraba para hablar de «ciertas cosas» que muchas veces poco tenían que ver con la obra de teatro. Se estaba generando un teatro comercial, un teatro que producía dinero y significaba status tanto para la gente que lo hacía, como para lo que la que acudía a verlo. Se empieza a pensar en hacer un teatro para las masas que se alejaba del teatro popular:

No sólo ya el servicio y el surtido, la presentación y la escenificación de la obra, sino su producción como tal se rige ahora, en los amplios ámbitos de la cultura de los consumidores, de acuerdo con los puntos de vista de la estrategia de las ventas. La cultura de masas se hace, en efecto, con su dudoso nombre precisamente porque el crecimiento de sus proporciones se debe a su adecuación a las necesidades de distracción y diversión de grupos de consumidores con un nivel relativamente bajo de instrucción (en vez de, al revés, elevar a un público amplio a una cultura no sustancialmente degradada). (Habermas 1962, 194)

Esta condición elitista del teatro es un aspecto que preocupa a Lázaro Gabino Rodríguez y que atraviesa todos los proyectos de las LTS. Es decir, hay una fuerte reflexión respecto a la dimensión ética que implica representar la realidad, ponerla en duda, hablar de la vida de los otros. ¿Qué derecho tiene el actor a hacer públicos aspectos de la vida privada de un sujeto? ¿Hasta qué punto la fantasía debe/puede ser representada en el escenario? Durante la obra Rodríguez/Ramírez confiesa al público:

Tengo otro pasado, otra historia, otra vida. En mi cartera guardo un calendario para borrar los 176 días en los que viviré como lo que no soy, en los que pondré en acción lo que para otros es vida. 176 días en los que intentaré hacer realidad los sueños que tengo desde hace tiempo, en los que me imagino viviendo una vida que no es la mía.

El actor deja sus tenis de marca para ponerse bigotes postizos para vivir por seis meses lo que para otros es la vida. Después de esta experiencia relata esta experiencia pero se cuestiona sobre su quehacer teatral y su rol privilegiado como actor. Con el concepto de *estrella* (que de algún modo existía mucho antes de la llegada del cine) se creaba ya una transgresión de lo público y lo privado: se volvía pública una vida privada. Sin embargo, el panorama general de la escena europea en los años 1700-1800 trata de hacer evolucionar el espectáculo cortesano y aristocrático hacia otros modos, de tonos más populares, capaces de reflejar en escena la problemática de las masas, con el fin de conseguir que más público frecuente las salas de teatro. En definitiva, se ofreció una interpretación distinta de hombres y mujeres, del mundo y de la historia. El actor, mientras tanto, cultivó su personalidad, erigiéndose poco a poco en protagonista del hecho escénico, sacralizándose.

Posterior al capitalismo, el teatro en Europa pasó de un elitismo comercial a un compromiso social e intelectual, elevado. Para el siglo XX y hasta 1950, la exigencia de hacer un arte hacia el público parecía de pronto, radical y tendenciosa. Mientras que el teatro comercial, tenía automáticamente el mote de frívolo, de mala calidad, banal. El teatro de carácter social pecaba de panfletario. Los juicios críticos y

estéticos se vuelven independientes del consumo. Habermas apunta:

Lecturas, teatro, concierto y museo - no aún sin embargo para la conversación-, tenía uno que contar con lo que había leído, visto y oído, y con aquello de lo que sólo en la conversación le era dado apropiarse de un modo completo. [...] El raciocinio de las personas privadas se convierte en número radiofónico o televisivo de stars, se convierte en asunto de taquilla, cobra forma de mercancía incluso en congresos abiertos a la 'participación' de todo el mundo. La discusión, inserta en el 'negocio' se hace formal [...] Los planteamientos de problemas son definidos como cuestiones de etiqueta; los conflictos, antes llevados al escenario de la polémica pública, son ahora rebajados y degradados al nivel del roce personal. El raciocinio así organizado cumple, ciertamente, importantes funciones psicosociológicas, sobre todo la de aquietado sustituto de la acción. (Habermas 1962, 193)

Actualmente, el teatro en México responde a esta historia. De igual modo, el espectador, se ha acercado a este tipo de arte desde distintos ángulos que si bien abren lo público, también generan entornos privados; ya sea desde la perspectiva del espacio teatral o las temáticas que se lleven a escena. El teatro mexicano de los años 60 permitía hablar de comunismo, y de retratar una sociedad compleja y con una gran diversidad. Esto es justamente lo que busca una compañía como LTS, una suerte de 'volver al origen'.

«Todo espacio vital, es espacio teatral», dice el dramaturgo y director de teatro Héctor Azar, en su libro *Cómo acercarse al teatro* (1988). Así, la plaza pública, la iglesia, los patios, las casas y otros espacios alternativos son intervenidos a la par de estos grandes booms teatrales; pues basta valerse del cuerpo del actor para contar una historia. El teatro callejero, el corral de comedias español, la Commedia Dell'Arte, parten de esta intervención de espacios abiertos, que no cuentan con ninguno de los recursos que ofrece el teatro como arquitectura, y disloca un espacio consagrado para actividades que si bien suceden en colectivo, establecen otras reglas y convenciones. Parafraseando a Rodríguez, el espacio debe ser usado como lo que es y no como un espacio que deba ser construido para que suceda la obra. Asimismo, la actuación es tan cercana a los personajes que representa que se hace difusa la frontera entre el personaje y la persona.

Aparentemente, ya todo está hecho y todo se ha dicho, pero siempre hay un estímulo al pensar en el cómo. El seguir viendo *Romeo y Julieta* de William Shakespeare después de pasados más de 500 años, ofrece una reinterpretación del texto sobre un juego de recursos estéticos, que generan un nuevo discurso que toca lo político y lo sociocultural. En ese sentido, lo público y lo privado han jugado a lo largo de esos años de maneras muy distintas pues actualmente pareciera que lo público se ha vuelto privado y lo privado se ha vuelto público.

Entonces, ¿bajo qué términos se puede hablar de real o verdadero en este nuevo contexto de narrativas distópicas?

El llamado teatro documental, es un teatro que utiliza diversos documentos sobre la escena *in situ*. Al generar una ficción a través de una convención, el espectador/ receptor, es capaz de adentrarse en un universo que asume como real por lo menos durante un par de horas o lo que dure la puesta en escena. En el teatro documental, el límite entre ficción y realidad no sólo es arbitrario sino también, poco útil. Lo fundamental es observar cómo la ficción lidia con lo real, y lo documental con lo artificial. Sin embargo, esta división es cada vez más permeable. Lo documental es un recurso que cada vez tiene más posibilidades de ser falseado. No obstante, el contar con el efecto documental en el teatro como aval cambia la manera en que el espectador se relaciona con esa ficción. El espectador piensa y siente que eso es verdad en un espacio confinado para el supuesto engaño: el teatro. Al respecto, LTS se pregunta lo siguiente:

¿Cómo se puede vincular una pieza artística con la comunidad que la detona?, ¿es necesario cerrar este círculo?, ¿qué implicaciones tiene que esto suceda o que no suceda?, ¿qué fortaleza surge de este fenómeno?, ¿qué tanto debe considerarse la exposición para audiencias específicas en las estrategias del arte?, ¿para quién se hace arte?, más en específico, ¿para quién se hace teatro?, ¿cómo asumir personalmente los discursos?, ¿qué implica la exposición personal?, ¿cuán válido es exponer las historias familiares? Parafraseándolos ¿por qué hablar de lo que se habla? (2022, 66)

En este tipo de teatro la frontera entre lo público y lo privado es tan endeble como entre la realidad y la ficción, lo verdadero y lo falso. En el teatro tradicional, el espectador tiene la clara conciencia de que se encuentra presente ante una ficción; no importa cuántos, ni cuáles recursos utilice para generar verdad; siempre se trata hasta cierto punto, de una mentira. En el teatro documental, sucede justo lo contrario: a través de la ficción se cuestiona una realidad específica y todos los recursos serán utilizados en pos de generar una verdad. A propósito, Habermas afirma lo siguiente: Finalmente, las noticias son presentadas, desde el formato hasta el detalle estilístico, como narraciones (*new stories*); cada vez con mayor frecuencia se borra la diferencia entre *fact* y *fiction* (Habermas 1962, 198).

Bertolt Brecht, el padre del teatro épico y político, generaba ficciones a partir del acontecer social: la posguerra. Sin embargo, su propuesta era oscilar entre la ficción y el rompimiento de la misma pero se trataba al fin y al cabo de historias ‘ficcionaladas’. El teatro documental que vendría después con Erwin Piscator proponía ir más allá y cuestionar documentos reales dentro de una ficción. En el caso mexicano, estas dos formas de hacer teatro se tradujeron en



lo que hoy es un teatro documental contemporáneo que cuestiona no sólo la Historia de México sino también las narrativas del Estado y la nación a través de pasar de historias individuales a historias colectivas. Por ejemplo, testimonios reales de familiares de las víctimas de las muertas de Ciudad Juárez, actas de defunción de personas desaparecidas, noticias de feminicidios, videos o fotografías realizados con el teléfono celular, etc. Esto provoca que un evento particular nos revele algo mucho más grande. El teatro documental no es más un reflejo de la sociedad sino un elemento concreto que forma parte de ella.

En el caso de «Tijuana», los mecanismos mediante los cuales se traspasan los límites de lo privado y lo íntimo ya no sólo tienen que ver con un rompimiento brechtiano de la cuarta pared que haga una separación del actor con el espectador, sino con una interpelación directa del actor hacia el público; el actor parte de sí mismo y no de un personaje y, ante todo, hay una exposición directa de los documentos que se presentan, los cuales tienen una estrecha relación con sus propietarios. No se trata sólo de documentos oficiales, propios de la institución, sino también de aquello que tiene un rostro, nombre y apellido. Como menciona Ana Sánchez Bernal sobre el trabajo de las LTS: «(Rodríguez) Dijo que dejó de ser quien era para vivir la vida de otro, cambiar su identidad, se quitó sus tenis Nike y usó un bigote falso para poder entrar a trabajar a una maquila en Tijuana ganando el salario mínimo. ¿De verdad hizo eso?» (LTS, *La verdad también se inventa*, 2022, 179). Sin embargo, como dice Sánchez:

No se trata de una ruptura tajante con el periodo anterior ni de un retorno a la modernidad. [...] La incorporación, por ejemplo, de fragmentos crudos de lo real, en forma de documentos, rupturas o provocaciones, fue un recurso habitual en la década de los ochenta, si bien entonces esos fragmentos servían para apoyar composiciones y narraciones de intencionalidad no realista. Del mismo modo la politización del cuerpo y del espacio privado son conquistas del arte de los setenta sin las cuales resultaría difícil comprender muchas de las nuevas formas de intervención en la esfera pública. La posibilidad de documentales que se presentan con la calidad de ficciones sería difícilmente comprensible sin la existencia previa de toda esa serie de falsos documentales que animaron la literatura, el teatro o el cine de los ochenta. (Sánchez 2012, 17)

Dadas sus características, el teatro documental permite una disposición espacial flexible y maleable, donde es posible llevar a cabo la ficción. El acceso del público a este tipo de experiencias va más allá de lo económico; como dice Habermas: «no necesariamente van de la mano las dos funciones del mercado cultural: facilitar el

acceso meramente económico o también el psicológico» (Habermas 1962, 195). En ese sentido, una obra que habla de la verdad en términos de exponer aquello que es privado, podría no ser para todos los públicos.

En el teatro documental, se cuenta con la ventaja de poder participar en la construcción de una historia en vivo, algo que se articula frente al ojo del espectador y que vislumbra mecanismos de construcción de nuestra historia, lo cual permite ensamblarla una y otra vez. Los ‘síntomas de la historia’ (Benjamin 2012) se recrean en este teatro de un modo tan evidente que cuestiona las distintas representaciones de las que somos presa. A su vez, la experiencia de ver una obra así forma parte de la narración, del pasado y de nuestra historia igualmente efímera. El proceso de anagnórisis es responsabilidad de lo que el ojo del espectador decide ver. Habermas dice:

Con los nuevos medios se transforma la misma forma de comunicación; estos actúan, en el más estricto sentido de la palabra, con más penetración de la que era posible con la prensa. Bajo la presión de *don't talk back*, la conducta del público adopta otra configuración. Las emisiones de los nuevos medios contribuyen a cercenar, sin comparación posible con las comunicaciones impresas, las reacciones del receptor. (Habermas 1962, 199)

«Tijuana» ofrece la posibilidad de re-escribir la historia y por ende de construir una verdad. Nueva. Significativa. Vigente. LTS se cuestiona sobre el presente a través de la incidencia del pasado sobre éste y cuestiona a su vez, el pasado como aquello que fue y ¿ya no es? Se trata de una generación, tratando de reconstruir otra(s).

El documental (y el documento) se activa con la experiencia personal. El distanciamiento que proponía Brecht ocurre en el caso de Tijuana, a través de la broma como un mecanismo de rompimiento y de empatía a la vez, de hacer saber al público que también forma parte de ese fenómeno un tanto risible: la Historia. Contar un episodio de la Historia de México, a través de la experiencia personal, permite una apropiación de la Historia en sí:

La lectura regular de semanarios, revistas ilustradas y vespertinos sensacionalistas, la recepción regular de radio y televisión, incluso la ida regular al cine es mucho más frecuente entre las capas altas de la población urbana que en los grupos de status bajo y entre la población rural. Este tipo de consumo cultural crece en una correlación casi perfecta con el nivel del status [...]. Por otro lado, el estado de cosas existente excluye la posibilidad contrapuesta, a saber: que el público de los medios de comunicación de masas descerraje y desplace hacia ‘abajo’, hacia la clase obrera, y hacia

‘afuera’, hacia la población rural, al viejo público. [...] Si se permite la generalización, las capas consumidoras por las que comienzan a penetrar las nuevas formas de la cultura de masas no pertenecen ni a la capa instruida ni a las capas sociales bajas, sino, muy a menudo, a grupos sociales en ascenso cuyo status requiere aún legitimación cultural. (Habermas 1962, 201)

Contar la historia de aquello que se excluye, es decir, la historia de los excluidos, es de alguna forma, seguir excluyéndolos. Sacar un objeto de una realidad e insertarlo en una nueva red lo descontextualiza y lo sustrae de la Historia, y es lo que hace Rodríguez al ofrecernos en un mismo espectáculo al actor y al personaje. En la construcción de la memoria colectiva, todos compartimos una información y reconstruimos un hecho. La memoria es la vía que nos abre a la historicidad de la experiencia, ergo, la narración. Es decir, ¿para quién o quiénes está dirigido el teatro documental? El mercado cultural, tiene la necesidad a veces un tanto velada en pro del arte, de saber si su producto está diseñado para un público culto o no. ¿Quiénes podrían estar interesados en ver una obra como Tijuana? ¿En qué medida este texto transgrede lo privado y toca lo antiético? ¿En qué punto este teatro deja de ser eso para convertirse en algo más? Para Habermas:

La caja de resonancia de una capa culta educada en el uso público del entendimiento se ha hecho añicos; se ha escindido el público en minorías de especialistas no públicamente raciocinantes, por un lado, y en la gran masa de consumidores receptivos, por el otro. Con ello, se ha minado definitivamente la forma de comunicación específica del público. (Habermas 1962, 203)

Parece que en relación con el arte, y con la figura del artista, sigue habiendo una necesidad perenne de ser legitimado por la institución, el gremio y/o la academia. El público, la expectativa del espectador, parecen a veces pasar a un segundo plano. El teatro documental es un espacio en el que el documento existe y se construye sólo a través de la experiencia con el público, ‘con’ y ‘para’ el espectador que lo acompaña. Ficción o no; real, verdadero o falso; es un fenómeno estético que sin duda sucede y trastoca a nivel emotivo y racional. Para Peter Brook:

El teatro tiene una especial característica: siempre es posible comenzar de nuevo. En la vida eso es un mito: en nada podemos volver atrás. Las hojas nuevas no brotan de nuevo, los relojes no retroceden, nunca tenemos una segunda oportunidad. En el teatro, la pizarra se borra constantemente. (Brook 1968, 207)

En la propuesta de teatro documental que hacen las LTS no hay una búsqueda para encontrar verdades absolutas o dar definiciones

precisas. Se trata de crear un espacio de investigación y de diálogo. De preguntas sin respuesta. El teatro deja de ser objeto de estudio para convertirse en un método, lo cual lleva a enfrentar diversos retos a nivel epistemológico. En ese sentido, se crea efectivamente un espacio donde siempre es posible ‘comenzar de nuevo’.

## Bibliografía

- Abric, J. (1994). *Prácticas sociales y representaciones*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.
- Artaud, A. (1945). *Nunca real y siempre verdadero* [dibujo]. Marseille: Musee Cantini.
- Azar, H. (1988). *Cómo acercarse al teatro*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Benjamin, W. (1996). *Gesammelte Briefe*. 6 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Transl. By H. Eiland; K. McLaughlin. Harvard: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2012). «Sobre el concepto de historia». *Obras*, I/2, Madrid: Abada.
- Bourdieu, P., Chartier, R.; Darnton, R. (1985). «Dialogue à propos de l'histoire culturelle». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 59, 86-93.
- Brook, P. (1968). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Chaparro, A. (2006). *Los límites de la representación estética*. Bogotá: Amaya Editor.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- «Entrevista a Jan Fabre» (2013). Revista Ñ, Clarín, 7 de octubre.  
[http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Jan\\_Fabre\\_0\\_1006699726.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Jan_Fabre_0_1006699726.html).
- Guattari, F. (2004). *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Foucault, M., (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós. <http://www.albertfigueras.com/?s=folha&feed=rss2>.
- Habermas, J. (1962). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Heidegger, M. (1961). *Nietzsche*. 2 Bde. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- Lagartijas tiradas al sol. (2019). *Blog*. <https://lagartijastiradasal.sol.com/tijuana/>.
- Lagartijas tiradas al sol. (2022). *La verdad también se inventa*. Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento.
- Nabokov, V. [1956] (1991). *The Annotated Lolita*. New York: Vintage International.
- Nietzsche, F. (1980). *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*. München: de Gruyter.
- Sabugal Paz, P. (2014). *El teatro documental: una a/puesta en escena* [tesis de maestría]. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. <https://ri.iberomx/handle/ibero/651>.
- Sánchez, J. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vaskes, I. (2008). «La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total». *Estudios de Filosofía*, 38, 197-219.