

Teatro documental Latinx

Debra Castillo
Cornell University, USA

Abstract This chapter opens by examining the concept of ‘documentary theater’, illustrated through a scene from *Zoot Suit* by Luis Valdez. It provides a concise historical overview of the genre within the U.S.-Latinx context, beginning with projects like the New Deal Federal Theatre of the 1930s, which highlighted local stories, and John O’Neal’s story circle method developed with the Free Southern Theater in 1963. The chapter also considers the impact of Brazilian Augusto Boal’s journalistic theater (1971). Following this, it reviews a range of recent documentary works, including *Letters from Cuba* (2000) by María Irene Fornés; *Shelter* (2016) by Marissa Chibas; *14* (2003) by José Casas; *Caged* (2020) by Jimmy Noriega; and *Invasive Species* (2023) by Maia Novi. The chapter concludes with a look at contemporary work from companies like NAKA Dance Theater.

Keywords Documentary theatre. Latinx theatre. Journalistic theater. Contemporary documentary theatre. NAKA Dance Theater.

Índice 1 Introducción. –2 ¿Qué es el teatro documental? –3 Teatro basado en la investigación. –4 Testimonios personales. –5 Documentales de etnografía y círculo de historias.

1 Introducción

En 1978, El Pachuco pisó por primera vez la escena del Mark Taper Forum en Los Ángeles, California, abriéndose paso con un titular de periódico gigante que gritaba: «ZOOT SUITER HORDES INVADE LOS ANGELES. US NAVY AND MARINES CALLED IN» (Valdez 1992, 24). Con este acto, la obra hace homenaje a una doble herencia documental, parcialmente basada en el Proyecto de Teatro Federal de la «Works Progress Administration» (WPA) durante la Gran Depresión de los años treinta, y especialmente su unidad «Living Newspaper», a la vez que se desenvuelve en paralelo a las más recientes variaciones del teatro periodístico que el brasileño Augusto Boal empezó a desarrollar en Perú a comienzos de los años setenta, y que formó parte del arsenal de técnicas que se haría famoso como *Teatro del Oprimido* en un libro publicado por primera vez en 1974.

La obra es, por supuesto, *Zoot Suit* de Luis Valdez (1992), y, en tanto que sus raíces históricas en el juicio por asesinato de Sleepy Lagoon de 1942-43 siempre son destacadas en la bibliografía académica existente sobre el tema, la obra generalmente no se discute en el contexto del teatro documental, a pesar de estas claras alusiones a tales imágenes indiciales. De hecho, si bien ese argumento me llevaría lejos del núcleo de este capítulo, *Zoot Suit* incluso podría proponerse como una especie de meta-documental, una mezcla del ya mencionado «Living Newspaper» con la ética algo contrastante del teatro periodístico de Boal.

Una vez en escena, El Pachuco se arregla cuidadosamente, como frente a un espejo. Luego, después de un breve comentario en español/caló, él «se sale del personaje y se dirige a la audiencia en perfecto inglés», diciendo parcialmente y en rima:

The play you are about to see
is a construct of fact and fantasy.
The Pachuco Style was an act in Life
and his language a new creation.
His will to be was an awesome force
eluding all documentation (Valdez 1992, 23)

De esa manera, desde el inicio de la obra, Valdez plantea la documentación como un problema para los sujetos minorizados de su historia, en parte debido a su propia necesidad y deseo de eludir la atención mayoritaria, pero también porque –como ya observamos en el titular– los medios tienden a posicionarse en contra de ellos. Esto es evidentemente cierto en momentos altamente tensos de conflicto, tales como el periodo de la Segunda Guerra Mundial descrito en la obra, así como en el periodo de su performance, inmediatamente posterior a la Guerra de Vietnam (la caída de Saigón tuvo lugar

en abril de 1975), cuando todavía reverberaban las secuelas de la Moratoria Chicana de 1970 contra la guerra. Como nos recuerda El Pachuco desde el principio de la obra, la documentación es siempre elusiva y por ende ha de ser cuestionada. Como muchos sujetos minorizados en los Estados Unidos han reconocido por mucho tiempo, el registro histórico oficial a menudo no les sirve de nada, incluso cuando (y a veces sobre todo cuando) son mencionados en las noticias.

El cine documental, las memorias impresas y el *reality TV* se han convertido en géneros cada vez más prominentes en el siglo XXI, y por tanto el resurgimiento del teatro documental puede verse como una faceta más de nuestro entusiasmo cultural general por los géneros basados en la realidad. Al mismo tiempo, como muchas otras formas documentales, este tipo de producción teatral en el contexto Latinx propone una vez más la pregunta por nuestro interés en representaciones auténticas de vidas e historias reales en un contexto de cobertura mediática difusa, discursos que compiten en torno a la exactitud histórica y qué historias deben censurarse a favor del interés nacional. A continuación, defino brevemente el teatro documental en tanto género, reviso tres contextos clave (el Proyecto de Teatro Federal, Augusto Boal, John O’Neal), y luego describo una variedad de obras documentales Latinx del siglo XXI, incluyendo *Letters from Cuba* (2000), de María Irene Fornés; *14* (2003), de José Casas; *Shelter* (2016), de Marissa Chibas; *Caged* (2020), de Jimmy Noriega; e *Invasive Species* (2023), de Maia Novi, concluyendo con un vistazo al trabajo contemporáneo de compañías como «NAKA Dance Theater».

2 ¿Qué es el teatro documental?

Según un relato estándar del teatro Latinx, el trabajo comunitario de estilo documental surge en la Huelga de las Uvas en Delano de 1965 con la colaboración fructífera entre la National Farmworkers Association y su recién consolidado brazo cultural, el Teatro Campesino. En las décadas siguientes, los académicos observan la profesionalización de dramaturgos (por ejemplo, Luis Valdez, Kristoffer Diaz), la diversificación temática que toma distancia respecto a cuestiones tradicionales de lucha identitaria (por ejemplo, Caridad Svich), así como el logro de la visibilidad nacional (por ejemplo, ganadores del Premio Pulitzer como Quiara Alegría Hudes y Lin Manuel Miranda).¹ Sin embargo, como bien apunta Rossini, estos relatos familiares a manera de cápsula no son nunca del todo precisos. El trabajo comunitario no nace en un vacío y nunca se ha ido. Los artífices del

¹ Véase Rossini (2012) para un relato exhaustivo de esta historia.

teatro contemporáneo siguen explorando y trabajando sobre la base de géneros documentales que inspiraron a artistas del pasado, a la vez que abordan problemas de hoy en los términos de hoy.

No escribiré más sobre la obra de Valdez en este capítulo; sin embargo, el comienzo de *Zoot Suit* ofrece una introducción útil al tema del teatro documental en el contexto Latinx puesto que enfatiza muchos de los rasgos clave del género: (1) referencia explícita a documentos oficiales (aquí, principalmente *The Los Angeles Herald Express*), (2) preocupación por la exactitud y la autenticidad (una apelación a los hechos), interés en las vidas reales de personas a menudo ignoradas por los medios tradicionales (las historias de los jóvenes pachucos), y (3) una invitación a participar en un proceso cívico que reevalúa cuestiones de importancia general. Generalizando entonces a partir de esta pequeña cápsula, el teatro documental provee acceso a voces ordinarias que expanden el alcance de la esfera pública, mientras que examina problemas de importancia contemporánea, en un foro público, a menudo (aunque no siempre) con una intención de justicia social. Las obras en las que me enfoco aquí comparten estas cualidades, a veces en términos muy sobrios, pero frecuentemente, como *Zoot Suit*, con dosis leudantes de humor satírico. *Zoot Suit* hace eco también de otros aspectos del teatro documental, no solo en su concepción, sino también en su estilo, formato y métodos dramaturgicos, que provienen de un largo compromiso con el trabajo basado en la investigación, la actuación inspirada en la etnografía, y columbrando prácticas que hoy son usualmente agrupadas en metodologías de teatro aplicado, teatro playback, actuación comprometida con la comunidad, teatro foro boaliano y similares.

La división «Living Newspaper» del Proyecto de Teatro Federal de la era de la Depresión (1935-1939) fue uno de los más vitales, populares e inventivos géneros performáticos desarrollados bajo el auspicio de la «Works Progress Administration» (WPA). No fue, sin embargo, como ha demostrado Lynn Mally de forma concluyente, un modelo no probado previamente. Los artífices clave de la versión estadounidense de este trabajo, incluida la directora del programa Hallie Flanagan, habían pasado tiempo en la Unión Soviética durante los primeros años de la Revolución, entre 1926 y 1930, de modo que ella estuvo favorablemente impresionada por el trabajo de grupos de actuación como el Teatro Blusa Azul, que había desarrollado metodologías para compartir noticias y comentario social con audiencias a menudo iletradas. Admira también la movilidad de esta forma, su abstenerse de sets elaborados, disfraces y accesorios:

The Blue Blouses [...] need no curtain to separate them from the audience for they have no illusion to maintain. They never pretend to be imagined characters, they remain members of the

society which they illustrate upon the stage. They need no painted background and no decoration, for prettiness does not count here, nor is beauty something added on. («Ivan», Flanagan 41)

Flanagan era claramente más optimista respecto a la exactitud e independencia de los medios que promueve como modelo. No obstante, la unidad «Living Newspaper» fue un gran éxito en los Estados Unidos, con más de sesenta y cinco personas contratadas por la división para llevar a cabo investigación y una voz narrativa fiable dentro o fuera del escenario que asegurara al público la exactitud de las obras (Mally 20, 23). Como argumenta Lynn Mally, esta temprana historia rusa ha sido oscurecida, a menudo por los propios artistas performáticos estadounidenses, quienes, siendo frecuentemente de izquierdas o comunistas en sus afiliaciones políticas, estuvieron cada vez más propensos a defender una inspiración para su trabajo nacida en suelo patrio estadounidense en la medida que las relaciones con la Unión Soviética se agriaban y el comunismo empezó a parecer antiamericano (3-4).

El programa de Teatro Federal auspició obras en francés, alemán, italiano, español y yiddish, así como obras con temática afroamericana, pero no todas fueron producidas. La Biblioteca del Congreso solo registra una entrada del «Living Newspaper» relevante para el contexto Latinx –«Spanish Grant», de 1938, sobre el maltrato de terratenientes mexicanos en California desde 1848 hasta la época contemporánea de los años treinta del siglo XX.² Hacia 1938, el programa de Teatro Federal de la WPA estuvo bajo serios ataques del «Un-American Activities Committee» de la Casa de Representantes, y Hallie Flanagan, entre otros, fue citada a dar testimonio ante dicho comité. El Representante Martin Dies célebremente pontificó, en términos que suenan bastante como los de los censores de la historia que se enseña hoy en las escuelas secundarias, «that no play should ever be produced which undertakes to portray the interests of one

2 Es importante notar que la WPA no era la única productora de obras étnicamente marcadas durante este periodo. Personas Latinx en muchas partes del país participaron en performances didácticas y de entretenimiento. Por ejemplo, en su estudio de dramaturgos cubanos de principios del siglo XX en Tampa, Florida, Kenya Dworkin encontró cuarenta y siete obras físicas, así como un libro de registro que nombraba ochenta y una obras adicionales. Mientras que algunas de estas obras estaban en el estilo del entonces popular teatro bufo (comedia *blackface*), otras usaban géneros más serios para enfocarse en problemas importantes de la época, combinando entretenimiento y comentario social. Más aún, algunas iniciativas de los grupos teatrales de la WPA resurgieron más tarde en la serie radial (luego televisiva) «You are there» en la radio entre 1947 y 1950, en televisión entre 1953 y 1972). Sin embargo, la representación de personas e historias Latinx es aún escasa. De los ciento sesenta episodios televisivos, siete eran sobre temas Latinx, de los cuales tres –«The Defense of the Alamo» (1.17, 1973), «The Burning of the Alamo» (1.22), and «Siege of the Alamo» (1971)– giraban en torno al mismo episodio de la historia mexicano-texana.

class to the disadvantage of another class, even though that might be accurate» (Un-American Activities Committee 1938, 2873). Es decir que, para Dies, los hechos son irrelevantes si incomodan a las personas blancas. Hacia 1939 el programa ya no existía.

Una generación más tarde, durante la época de las protestas por los derechos civiles en Estados Unidos y el movimiento pro-independencia en muchos países africanos, Boal desarrolló su Teatro del Oprimido, inspirado por la obra clarividente de su compatriota brasileño Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (1968; debido a la dictadura en Brasil en ese momento, ambos libros fueron publicados en español antes de aparecer en su versión original en portugués). Casi al mismo tiempo, John O'Neal y el Free Southern Theater (más tarde Junebug) desarrollaron un proyecto paralelo en el contexto del movimiento de los derechos civiles estadounidense, promoviendo un estilo único afroamericano de composición teatral, basado en una influyente técnica del círculo de historias que funcionó como la columna vertebral de mucho del trabajo de Junebug. Asimismo, como se anota más arriba, en la costa oeste de Estados Unidos, El Teatro Campesino (1965) halló su inspiración en la historia combinada del teatro activista social estadounidense por medio de la versión mexicana del vodevil en la tradición de la carpa. Luis Valdez y su compañía pusieron en escena dramas cortos de temática social (o 'actos') con fines de concientización en remolques de plataforma junto a las marchas de miembros huelguistas de la Asociación Nacional de Trabajadores Agrícolas de César Chávez. Todos estos artistas y sus compañías enfatizaron la construcción de la actuación en las realidades vividas de las personas oprimidas, contando sus historias para motivar a las audiencias hacia el activismo de justicia social. También comparten de forma manifiesta una preocupación por asegurar aquellos tipos de robusta asociación pública con comunidades locales que mejorarán el trabajo colaborativo que esperan lograr con sus actuaciones. Las obras, entonces, no son nunca solo entretenimiento (aunque pueden ser muy entretenidas); tienen la intención de informar, provocar, crear espacios para la conversación y caminos de acción para personas cuyas voces han sido a menudo excluidas de la esfera pública.

La más característica contribución de John O'Neal y sus colaboradores al género documental es el círculo de historias. Basándose en las ricas tradiciones orales de sujetos afroamericanos, O'Neal formalizó el contar historias personales sobre un tema en un espacio seguro de entre cinco y veinte personas sentadas alrededor de un círculo. El círculo casi de manera mágica ayuda a acceder al conocimiento más profundo, a la vez que sirve como materia prima para su trabajo performático, primero en la era de derechos civiles del Free Southern Theater, y más tarde en la compañía que existe aún hoy, Junebug. O'Neal enfatizó, como hacen todos los participantes

del círculo de historias hoy en día, que escuchar respetuosamente es el aspecto más importante de un círculo exitoso, puesto que solo a través de un escucha activo y respetuoso puede una comunidad activar un verdadero diálogo entre personas con perspectivas diferentes. Los miembros de su grupo estaban convencidos de que la discusión y el debate a menudo endurecen posiciones en lugar de facilitar conversaciones. Por eso, la metodología del círculo de historias «permits the development of playwrights and actors, one that permits the growth and self-knowledge of a negro audience, one that supplements the present struggle for freedom» (Dent 1969, 4). Las historias convergen de forma poderosa en los círculos de historias, creando oportunidad para un acceso rico y de múltiples capas al conocimiento vernáculo, enraizado en la experiencia vivida individual.³ En una instancia particular que es aún muy familiar para nosotros hoy, los activistas de New Orleans estaban trabajando para crear conciencia sobre las altas tasas de cáncer en barrios pobres de la ciudad como resultado de la exposición a toxinas medioambientales. O'Neal trabajó con el «Environmental Justice Project» en New Orleans entre 1994 y 1998 y de nuevo, después de Katrina, en 2005, para abordar estas preocupaciones continuas sobre racismo medioambiental a través de la actuación teatral.⁴

Finalmente, en su influyente *Theatre of the Oppressed*, Augusto Boal delinea una metodología derivada de la lectura de noticias que él llama «newspaper theatre» y promueve como «a play about how to create a play». Como corresponde a alguien perseguido por la dictadura en su país natal y altamente consciente de los efectos de la censura en las noticias, Boal es profundamente escéptico respecto a todo lo que aparezca impreso. Por tanto, su propósito es subrayar la falta de fiabilidad de las fuentes oficiales de información. Nos cuenta sobre cómo experimentó con éxito con este formato en su trabajo en Perú en 1973 y ofrece diez ideas sobre cómo hacer trabajo escénico basado en la lectura de las noticias, incluyendo una lectura simple que por su propia naturaleza provee evidencia sobre su carácter tendencioso, así como una lectura al ritmo de algún tipo de música popular que funcione como filtro irónico (Boal 1979, 120-2).

3 He usado la metodología del círculo de historias extensivamente en tres performances recientes que produje con Teatrotaller: *Root Map* (2017, sobre la migración); *Aguakinesis* (2018-19, sobre derechos del agua); *Habla/speak* (2019, sobre las concepciones Latinx locales en Ithaca sobre la identidad).

4 Junebug también ha colaborado con Roadside Theater (en los Apalaches centrales) y Pregones PRTT (Bronx, NY) en la obra derivada del círculo de historias *Promise of a Love Song*, desarrollada entre 1995 y 1997.

3 Teatro basado en la investigación

Gran parte del teatro documental está inspirado en un compromiso profundo con problemas contemporáneos, así como la noción de que el público necesita ser empujado hacia la acción de justicia social. No es de sorprender que las dos obras en las que me enfoco en esta sección provengan del ámbito de la educación superior, donde la investigación es la columna vertebral de la misión académica, y el cual es, por ende, un contexto altamente favorable para las obras desarrolladas en coordinación con estudiantes. Mientras que ambos dramaturgos desarrollan sus guiones a partir de una variedad de fuentes, para ambos es fundamental reconocer la naturaleza colaborativa, resultante de un taller, del proyecto final, incluyendo el hecho de que pone en primer plano la investigación acuciosa y relevante emprendida por el colectivo que lo llevó a escena. Usando relatos periodísticos como recurso clave, tanto *Shelter* (CalArts 2016) de Marissa Chiba, como *Caged* (Wooster 2020), de Jimmy Noriega, utilizan aproximaciones profundamente informadas para abordar la cuestión de los menores indocumentados en los Estados Unidos, hablando a partir de los momentos de encuadre de la presidencia de Donald Trump. Están, por tanto, en cierto sentido actualizando el modelo de «Living Newspaper» de la WPA dentro de un panorama mediático de noticias contemporáneas.

Chibas tiene una larga historia de trabajo con migrantes centroamericanos, como ella apunta en el prefacio de su obra, incluyendo el haber servido como voluntaria en la ciudad de Nueva York durante el movimiento Santuario de los años ochenta (Chibas 2016, 6). En 2014, cuando ella y sus estudiantes de CalArts empezaron a trabajar esta obra en el taller, fue en el contexto de advertir cambios demográficos significativos en su área, en la medida que las escuelas públicas empezaron a acoger más y más estudiantes de origen centroamericano. Al mismo tiempo, la cobertura periodística de la migración a los Estados Unidos puso en primer plano la acción ejecutiva del presidente Obama del 2014 (en última instancia bloqueada) de expandir y clarificar elementos de DACA («Deferred Action for Childhood Arrivals»). Chibas también fue agudamente influenciada por la serie de Sonia Nazario, ganadora del premio Pulitzer, sobre un niño hondureño que busca reunirse con su madre, luego compilada en el libro *Enrique's Journey* (2006), así como el reportaje de Nazario de 2014 que Chibas cita en la obra. Como señala Evan Henerson en su reseña de la obra, después de hacer entrevistas con varios jóvenes recién llegados al país, «Chibas blended their stories with folklore, dramatic vignettes, news accounts, and testimony from sociologists, editorial writers, and politicians. The statistics are grim and the number of casualties appalling [...]» (2016).

La obra entremezcla las historias de varios de estos jóvenes con el trasfondo histórico de las relaciones entre Estados Unidos y Centroamérica, un repaso de las respuestas típicas de Estados Unidos a la crisis de refugiados y una canción ocasional. Impecablemente coreografiada, la obra principia con una fiesta de baile tecno. «Children are telling this story, and there's no tragedy for them», dice el director Martin Acosta. «There's only a great adventure, and for that I need bodies moving faster than they do usually and doing strange or weird things that they wouldn't usually do» (Henerson 2016). Para balancear la perspectiva de los jóvenes centroamericanos, la escena titulada «Capítulo dos: People circling around the crisis [...] from above» complementa las historias de los jóvenes con voces de fuentes *mainstream* estadounidenses, incluyendo opiniones de comentaristas políticos y datos engañosos sobre inmigración. Finalmente, después de los capítulos que se enfocan en el viaje, el refugio y el 'aquí', los jóvenes se colocan en línea dando la cara al público. La obra termina en una nota sobria, con un recordatorio escalofriante del destino de muchos de estos jóvenes vibrantes, cuyas vidas a menudo se interrumpen en el peligroso viaje: los actores «pull from their wooden boxes the items they showed the audience in the first scene but now they are wrapped in a plastic bag and sealed, as if from a prison or a coroner's office» (Chibas 2016, 79).

La obra de Chibas trata sobre los muchos peligros que enfrentan los jóvenes que intentan migrar a Estados Unidos, y, si bien tiene una escena en un centro de detención, *Shelter* incluye la trayectoria completa del viaje. Articulando su discurso unos años más tarde, la obra corta (45 minutos) de Jimmy Noriega, *Caged* –producida por primera vez en línea durante la pandemia de COVID en 2020 como un show de diecinueve minutos– se enfoca directamente en los efectos de la controversial política de 'tolerancia cero' auspiciada por Trump en 2018, la cual separó familias y puso a niños en instalaciones de detención lejos de sus seres queridos. Noriega explica: «The play [...] includes monologues, scenes, movement pieces, and physical aspects that work to bring these important stories and perspectives to the stage» ('Professor Noriega' 2022).⁵ En preparación para esta obra, él y los miembros de su compañía teatral, Teatro Travieso, se sumergieron en un programa de investigación exhaustiva sobre el tema, que incluyó ver documentales, escuchar entrevistas y leer reportes de noticias y libros sobre la crisis de inmigración en la frontera durante la administración de Trump.

La performance original de diecinueve minutos puede encontrarse todavía en línea. Empieza con una pantalla negra y una pista de sonido del 6 de abril de 2018, en la cual el entonces fiscal general Jeff

Sessions delinea la política de ‘tolerancia cero’ que entonces entraba en efecto, para luego pasar a tres pantallas que muestran a jóvenes, cada uno aislado en su propia jaula, tras alambre de gallinero, con solo una cobija de poliéster como toda dudosa comodidad. Uno de ellos grita, «Mamá, ¿dónde estás?», un pedido del que hacen eco los otros dos niños, en un coro cada vez más desesperado. La obra luego pasa rápidamente a otra pantalla negra con la voz de la Secretaria de Seguridad Nacional, Kirstjen Nielsen, del 18 de junio de 2018, poniendo en duda si las personas que cruzan la frontera en grupos son verdaderamente familias y confirmando la determinación de la administración de Trump de procesar a todos aquellos que crucen la frontera indocumentados. La obra progresa mediante monólogos que se alternan entre los tres jóvenes, quienes enfatizan sus historias individuales a lo largo de un día en el centro de detención. La versión en línea entremezcla estos monólogos emocionalmente densos con fragmentos de audio de otros oficiales, incluyendo a Sarah Huckabee Sanders (secretaria de prensa de la Casa Blanca), al Representante Ted Deutch (del Partido Demócrata), una referencia a la infame chaqueta de Melania Trump que rezaba «I really don’t care, do you?», y la voz en off de un reportaje de noticias que habla sobre el descuidado mantenimiento de registros de la administración de Trump, el cual conllevó a que fueran incapaces de reunir a cientos de padres y niños luego de que la política se detuviera dos meses después. En su análisis de otra obra documental, 14 de José Casas, Noriega escribe, en términos que son igualmente aplicables a su propio trabajo: «Theatre is a political arena where new dialogues can be scripted, imagined, and transferred to new audiences». Asimismo, mientras que no es lo mismo que el activismo de justicia social, el teatro puede colaborar con movimientos sociales para generar conciencia y prevenir futuros abusos:

it is a temporary yet vital space that is need in this age of increased migration and death [...] [P]erformance transforms the public into a space where seemingly ordinary citizens and actors can witness and speak out against social injustice. (Noriega 2016)

Tanto *Shelter* como *Caged* emplean a actores estudiantes para representar versiones ligeramente más jóvenes de gente como ellos, y los dos fueron creados a través de una investigación profunda de registros gubernamentales, medios contemporáneos y otros materiales de investigación basados en los hechos. Se trata de un teatro urgente, que pretende abordar las cuestiones del momento presente en términos potentes, para informar a las audiencias y empujarlas hacia el activismo de justicia social. Debido a que pertenecen agudamente a su momento histórico, obras como estas pueden envejecer rápidamente, puesto que cualquier cambio en las

políticas estadounidenses puede hacer que suenen caducas. Esta, sin embargo, no es una crítica, sino más bien una fortaleza de este tipo de teatro, el cual (como *Caged*) se construye con relativa rapidez para dirigirse a los conflictos de hoy en plena controversia.

4 Testimonios personales

Otro método documental familiar es usar recursos de la propia vida del dramaturgo para iluminar un problema o una pregunta social más amplia. Una forma típica es el monólogo individual: *Dominicanish*, de Josefina Báez (1999), y *La vida loca*, de Carlos-Manuel (2005), son dos ejemplos con buena recepción de este tipo de trabajo. En contraste, las obras en las cuales me enfoco aquí –la última obra de María Irene Fornés, *Letters from Cuba* (2000), y la muy reciente *Invasive Species* (2023), de Maia Novi– se construyen alrededor de elementos clave de la autobiografía de la dramaturga, pero más que monólogos ejecutados por las autoras se trata de obras con un reparto pequeño que permiten que los temas centrales se exploren mediante el diálogo dramático. Son comunes a Fornés y a Novi las preguntas sobre cómo entender y procesar su estatus como inmigrantes y forasteras, en la medida que estas experiencias de vida se refractan a través de sus carreras en la actuación. En la obra lírica de Fornés, el punto de vista de la autora es representado por la inmigrante cubana Fran, una bailarina que se expresa primordialmente mediante el movimiento y que, si bien está al centro de la historia, tiene muy poco parlamento. En la obra más reciente de Novi, la dramaturga nacida en Argentina actúa el papel protagónico como una estudiante del posgrado de actuación en Yale, y sufre un ingreso profundamente desorientador en un hospital psiquiátrico.

María Irene Fornés es una gigante del teatro estadounidense, pero las pocas veces que ha sido representada *Letters from Cuba* ha tenido una recepción mixta por parte del público. Esta obra corta incluye dos parejas de diálogo –entre Luis y su hijo Enrique, en La Habana, y Marc y Joseph, en la ciudad de Nueva York– junto con Jerry/Gerardo, a cargo del mismo actor, proveyendo una perspectiva exterior acerca de este ambiente doblemente claustrofóbico. Las preocupaciones de las dos parejas de personajes principales se concentran en su relación con Fran, hermana de Luis y compañera de piso de los dos neoyorquinos. La obra de un solo acto comienza con la pregunta de Marc, «how does one write a [good] poem?» (Fornés 2007, 9) y termina con el abrazo mágico, imaginario del hermano y la hermana. La poesía de Marc y de Joseph, las cartas de Luis y el baile de Fran crean una atmósfera poética tonal, una performance basada en la investigación del ánimo antes que en la trama. Para esta obra, Fornés crea un collage, citando una colección de más de doscientas

cartas que recibió, a lo largo de tres décadas, de su hermano, que se quedó en Cuba. La obra resultante, como escribe Caridad Svich en su detallado estudio, ofrece un estudio intemporal del personaje de una mujer que intenta construirse una vida como bailarina en un país nuevo, una mujer que rara vez está en casa, que nunca contesta directamente a las cartas de su hermano y que apenas habla. Como escribe Svich, ella rara vez necesita hacerlo: «her body is her text, and through it we see a whole life, a history of yearning and buried pain» (Svich 2000, 73). En el ambiente altamente estilizado de un cuarto de siglo atrás, y especialmente en el mundo enrarecido del ballet que Fran evoca, las bailarinas de color eran muy escasas, e incluso hoy siguen siendo una minoría muy visible. Por tanto, la muy delicada exposición de Fornés apunta a la exclusión sin nombrarla, rodeando a Fran de amor, pero solo en el espacio doméstico que ella rara vez ocupa, o a la distancia a través de las cartas de su hermano.

El dolor enterrado también se encuentra en el núcleo de *Invasive Species*, una obra testimonial más directa que el trabajo lírico de Fornés. Como Fornés, Novi incluye en su reparto a familiares de su país de origen (en este caso, Argentina), quienes actúan como contrapunto respecto a la desconcertada estudiante de posgrado que se encuentra a sí misma fuera de lugar en Estados Unidos, incluso cuando audiciona para representar el papel de Evita Perón. ¿Es esta mujer argentina suficientemente 'auténtica', suficientemente Latinx, para representar el papel de una celebrada primera dama argentina en esta obra montada en una universidad estadounidense? El director no lo cree. En la historia paralela en el pabellón psiquiátrico, las autoridades tienen que decidir si ella está lo suficientemente cuerda para darla de alta: ¿pero qué significa la cordura en el contexto de una experiencia inmigrante disyuntiva? ¿Bajo qué norma se juzga la cordura cuando el mundo es desasosegante y fuera de lugar? Lo que es particularmente llamativo en esta obra es la forma en que transita el límite del *trauma porn* sin caer nunca en aquel modo peligroso y contraproducente de subrayar la opresión y la victimización en aras del entretenimiento de elitistas compradores de entradas. La gran contribución de Novi es encontrar el elemento absurdo en el dilema de su protagonista, usando el humor para recusar aquellos estereotipos arraigados sobre temas tan espinosos como la estereotipación, la inmigración y la salud mental, y abriéndose hacia un potencial diálogo donde la opresión pueda ser vista a través de una lente distinta.

Una de las grandes atracciones del teatro testimonial es que el público se convence de que la obra en su núcleo es fiel a la experiencia de la escritora. Astuta y elegantemente, Fornés frustra esta directa expectativa autobiográfica haciendo que Fran se exprese primariamente a sí misma mediante el movimiento; Novi lo asume más directamente en el psicodrama dual de escena y pabellón psiquiátrico. En ambos casos, una protagonista de las artes pone de

relieve las entretelas performativas de la experiencia inmigrante de primera generación en los Estados Unidos.

5 Documentales de etnografía y círculo de historias

Cuando José Casas era un estudiante de posgrado en la Universidad Estatal de Arizona en 2001, quedó horrorizado por una nota periodística sobre el accidente de un camión cerrado en el cual catorce inmigrantes mexicanos murieron de deshidratación en el desierto. Como respuesta a ello, creó una obra basada en un monólogo con catorce perspectivas diferentes sobre la inmigración, derivadas de entrevistas etnográficas con arizonenses y de registros públicos que comprometían una variedad de puntos de vista, inspirados por la tragedia. Esta obra, *14*, fue puesta en escena por primera vez en 2003, como una producción de Teatro Bravo (Phoenix). Si bien las adapta por mor de un efecto dramático, Casas se mantiene muy cerca de su material de origen, como le dice a Jimmy Noriega en el artículo de este último sobre la obra: «In terms of the dialogue, I would say that 75% of it was the actual interviews being incorporated into the text» (Noriega 2016, np).⁶ Parejamente, Casas insiste en la diversidad étnica en su reparto, disponiendo que el reparto de cuatro incluya: «one white actress, one latina, one white actor, one latino», los cuales representan los catorce papeles, dos de ellos en español (Casas 2003, 74). Casas, el dramaturgo/entrevistador, es el personaje de encuadre, en cierto modo paralelo al papel definitorio del narrador en las producciones de «Living Newspaper» de los años treinta. De manera elocuente, los migrantes mismos nunca hablan; no obstante, sus muertes constituyen el ritmo subyacente de esta narrativa. Este énfasis en las meticulosas técnicas etnográficas y de investigación hace eco del trabajo realizado por otros dramaturgos basados en lo académico discutidos en este capítulo, aunque, en el caso de Casas, la prioridad que otorga a las voces de sus entrevistados hace que su trabajo destaque.

Los círculos de historias van un paso más allá, desde una entrevista etnográfica –con sus tonos de práctica académica de las ciencias sociales– hasta un espacio comunitario de compartir que recuerda a tradiciones mucho más antiguas del contar historias. Uno de los rasgos característicos de las actuaciones desarrolladas a través de cualquiera de las variaciones del método de círculo de historias

⁶ Casas permanece muy cerca de este estilo de teatro documental etnográfico y basado en problemas. Ahora, en la Universidad de Michigan, ha empleado un proceso similar de entrevista y un mosaico de monólogos para su obra *Flint*, de 2019, que se enfoca en la crisis de agua de dicha ciudad.

es que los facilitadores pueden empezar proponiendo un problema para la consideración, pero el proyecto en sí casi obligatoriamente se desarrolla lenta y orgánicamente mediante un proceso largo, sin que una respuesta o resolución se conozca de antemano, y dando prioridad a las voces y saberes que provienen del trabajo en el espacio compartido antes que a una visión modeladora del dramaturgo. En efecto, en muchos casos, la performance final puede asumir formas y direcciones inesperadas. Por tanto, a diferencia del arco tradicional de la obra de tres actos, la obra documental desarrollada a través de los círculos de historias tiende a poner de relieve un proceso profundizador de exploración para el cual el dramaturgo, si es que hay uno, funciona como curador. NAKA es un ejemplo excelente de un grupo Latinx que utiliza una variante de esta metodología como la base de sus actuaciones documentales complejas y en evolución. Para dar inicio a este largo proceso, NAKA construye relaciones con organizaciones activistas locales y miembros de la comunidad por un periodo de años, creando un conjunto creciente de eventos performáticos basados en el conocimiento compartido que se deriva de este trabajo. Ellos describen su proceso como «Círculos de Aprendizaje», en los cuales:

groups of women [...] gather regularly to creatively research and resolve problems that affect their own community. From there, they share what they have learned with their broader community and continue the learning and creative problem-solving process. Art that grows from this process has the power to be healing and transformative, cultivating personal and community liberation. (NAKA s.f., s.p.)

Todos los aspectos de este proceso son importantes: en primer lugar, el trabajo es totalmente colaborativo; en segundo lugar, evoluciona hacia un proyecto creativo, artístico; en tercer lugar, se comparte con otros para solucionar problemas del mundo real; y, en cuarto lugar, es sanador y liberador tanto para las participantes como para el público.

Para mostrar el rango de su trabajo, cito brevemente dos de sus proyectos. Su *Y Basta Ya!* es el producto de una colaboración de siete años con el grupo comunitario, basado en California, Mujeres Unidas y Activas. La performance, aún en evolución, se deriva de un proceso de taller multidisciplinario y multilingüe en el cual un grupo de mujeres de la organización cuenta sus historias las unas a las otras y encuentra fortaleza y sanación en su experiencia compartida. La pieza performática original, codirigida por Debby Kajiyama y José Ome Navarrete Mazatl, subraya las historias de estas mujeres inmigrantes, combinando cine y actuaciones en vivo. Las iteraciones finales de esta bella performance de múltiples capas tuvieron lugar tanto en espacios teatrales como en espacios abiertos

de las calles y parques de Oakland y San Francisco e incluye poesía, contar historias, danza, música y otras creaciones artísticas.⁷ A través de estos elementos diferentes, las participantes abordan una recordada violencia basada en el género y la raza, pero también, como sugiere el título, se enfocan y celebran su resiliencia colectiva. Una segunda ramificación de la colaboración con Mujeres Unidas y Activas se centra en un grupo de mujeres Maya Mam que se reunió a lo largo de 2022 y 2023 para compartir su conocimiento sobre prácticas tradicionales de tejido y para crear juntas un nuevo trabajo. Su proyecto, *Tejiendo nuestras historias/Nqo Chmon ja jun o b'aj qil*, toma la forma de una instalación en la que las mujeres comparten y celebran esta forma de arte tradicional. En la sección inglesa de la descripción del proyecto, leemos:

Through this project, we continue to take charge of our own personal and community transformation to create strength and unity while living in a country that is different from our places of origin, interweaving and sharing our personal histories (NAKA s.f., s.p.)

Un círculo de historias es también un lugar alentador para cerrar este capítulo sobre el teatro documental, ya que uno de sus rasgos característicos es la celebración de esta comunidad hallada y duramente merecida: una celebración del liderazgo, la fortaleza, la sanación, el poder. Hay muchos otros ejemplos de personas Latinx que usan círculos de historias para crear espacios de sanación a través del arte y la actuación. El proyecto Lake Street Story Circle del Pangea World Theater, basado en Minnesota, por años ha auspiciado, recolectado, representado y archivado historias de participantes y artistas invitados. Alberto Minujin escribe sobre un proyecto colaborativo de círculo de historias de un año de duración con mujeres indocumentadas en Queens, NY. Este proyecto se enfocó en asuntos de salud pública y condujo a la producción de seis videos, todos ellos disponibles en YouTube (Minujin 2023, s.p). Estudiantes Latinx y Hmong de la Universidad Estatal de Oregon usaron círculos de historias en 2016 para explorar experiencias comunes de inmigración en su proyecto *Voices without Borders*. El hilo común que atraviesa todos estos proyectos es la escucha activa y respetuosa de los otros, dejando que el proceso rija el producto.

⁷ La performance ha viajado ampliamente, llegando a Ithaca, NY, en abril de 2024, donde miembros centrales se presentaron en el Kitchen Theater, con la colaboración de miembros de la comunidad local, después de varios meses de talleres en el centro de Ithaca.

Este capítulo empezó con *Zoot Suit* y cómo esa obra cuestiona la ética y política de la comunicación asocial que tiene lugar en los medios modernos. Ciertamente, el problema de la opresión y el cuestionamiento de la autoridad convencional cala hondo en el teatro documental, desde los primeros días de la WPA en los años treinta, continuando con las lecciones de la época de los derechos civiles. Manteniéndose en esa tradición, obras como aquellas de Chibas, Casas y Noriega persiguen metas de justicia social en este medio poniendo en primer plano la facticidad de sus obras. Estos proyectos basados en lo académico nos aseguran su autenticidad, a la vez que nos recuerdan, en esta era de la posverdad, que el acuerdo sobre una idea singular de realidad es altamente improbable –de ahí los debates en Chibas y la disyunción de voces en Casas y Noriega. Al mismo tiempo, artistas individuales como Fornés y Novi, sin abandonar una presupuesta autoridad biográfica, abren sus obras hacia preguntas sobre cómo el arte modela nuestra recepción de la historia. En efecto, la polifonía de voces en estas obras claramente apunta a la necesidad de ser humildes respecto a las limitaciones de nuestro conocimiento individual, desafiándonos a tomar acciones a la vez que reconociendo que acaso nunca sabremos la historia completa de la vida de nadie. Finalmente, las actuaciones que se derivan de los círculos de historias trabajados en taller se centran en cómo estos tipos de trabajo crean valor y sanación para los miembros de la comunidad involucrados en el largo proceso de creación. Las mujeres Mam, los estudiantes Hmong y Latinx, las inmigrantes hispanohablantes de Queens nos piden trabajar colectivamente antes que buscar respuestas individuales, privilegiar voces no escuchadas pero sin fetichizar a un sujeto de la entrevista. Mediante el movimiento y el tejido y el multilingüismo nos ayudan a navegar hacia la acción incluso cuando lidiamos con los límites de nuestro entendimiento.

Bibliografía

- Báez, J. (1999). *Dominicanish*. <https://www.youtube.com/watch?v=OpFY7GM0WGU>.
- Boal, A. (1979). *Theatre of the Oppressed*. Transl. by A. Charles; M.O. Leal McBride; E. Fryer. London: Pluto Press.
- Carlos-Manuel. (2010). *La vida loca: An apolitical in-your-face Odyssey of a Mexican Immigrant*. ECKO House.
- Casas, J. (2003). 14. Woodstock, IL: Dramatic Publishing.
- Chibas, M. (2016). *Shelter*. South Gate, CA: NoPassport Press.
- Chibas, M. (2019). «Finding Shelter». <https://marissachibas.com/portfolio/finding-shelter/>.
- Dent, T.; Schechner, R.; Moses, G. (eds) (1969). *The Free Southern Theater by the Free Southern Theater: A Documentary of the South's Radical Black Theater, with Journals, Letters, Poetry, Essays and a Play Written by those who Built it*. Indianapolis, IN: The Bobbs-Merrill Company.
- Dworkin, K. (2016). «Treasure Hunt: The 20-year Search for the Lines Lines of Tampa's Cuban Playwrights». *Straz Performing Arts Center Blog*. <https://blog.strazcenter.org/2016/06/09/treasure-hunt-the-20-year-search-for-the-lost-lines-of-tampas-cuban-playwrights/>.
- Flanagan, H. (1938). «Introduction». *Federal Theatre Plays*. Ed. por P. de Rohan. New York: Random House.
- Flanagan, H. (1930). «Ivan as Critic». *Theatre Guild Magazine*. 8.4: 41.
- Free Southern Theater archive. S.f. <https://artsandculture.google.com/story/the-free-southern-theater-amistad-research-center/-AVx0M-5vTtQIg?hl=en>.
- Fornes, M.I. (2007). *Letters from Cuba and Other Plays*. Cambridge, MA: PAJ publications.
- Henerson, E. (2016). «Finding 'Shelter' from the Storm». *American Theatre*, 223, Junio. <https://www.americantheatre.org/2016/06/23/finding-shelter-from-the-storm/>.
- Library of Congress. s.f. «The WPA Federal Theatre Project, 1935-1939». <https://www.loc.gov/collections/federal-theatre-project-1935-to-1939/articles-and-essays/wpa-federal-theatre-project/>.
- Mally, L. (2008). «The Americanization of the Soviet Living Newspaper». *Carl Beck Papers in Russian and Eastern European Studies*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh.
- Minujin, A.; Kohn, M. (2023). «The Story Circle Project: Latinx Women in Queens». *ROOM: A Sketchbook for Analytic Action*, Octubre. <https://analytic-room.com/community-projects/the-story-circle-project-latinx-women-in-queens/>.
- NAKA Dance Theatre. S.f. <http://nakadancetheater.com>.
- Nazario, S. (2007). *Enrique's Journey*. New York: Random House.
- Noriega, J. (2016). «Death on the US-Mexico Border: Performance, Immigration Politics and José Casas' 14.» *Lateral*. 5.2. <https://doi.org/10.25158/L5.2.6>.
- Novi, M. (2023). *Invasive species*. Produced at The Tank.
- «Professor Noriega's Play CAGED set to Perform at Prestigious Belgium International Theatre Festival» 2022. *News. College of Wooster*. 15 Noviembre. <https://wooster.edu/2022/11/15/professor-noriegas-play-caged-set-to-perform-at-prestigious-belgium-international-theatre-festival/>.
- Roadside Theater. S.f. «Story Circles». <https://roadside.org/archive/local-culture-driving-community-development/story-circles>.

- Rossini, J.D. (2012). «Teatro». Bost, S.; Aparicio, F.R. (eds), *The Routledge Companion to Latino/a Literature*. New York: Routledge, 275-84.
- Story Circle Toolkit. (2019). John O'Neal as Communicated to Ashé Cultural Arts Center and Junebug Productions, National Public Housing Museum.
- Svich, C. (2000). «Dancing in Place». *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 66, 72-6.
- Un-American Activities Committee. (1938). *Investigation of Un-American Propaganda*, v. 2. septiembre 15 - October 22. <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/metabook?id=diescommittee>.
- Valdez, L. (1992). *Zoot Suit and other plays*. Houston: Arte público.
- «Voices without Borders». (2016). Oregon State University. <https://voiceswithoutborders.weebly.com>.