



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Teatro documental: el referente como inductor de lectura

Autor:  
Freire, Silka

Revista  
Telondefondo

2006, 2(4)



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA



## **Teatro documental: el referente como inductor de lectura.**

**Silka Freire**

**(Universidad de la República, Uruguay)**

### **1. El texto dramático y su capacidad significativa**

Al posicionarnos frente a un texto de características tan particulares como el texto dramático (TD), bigeminado en un texto literario (TL) y en uno espectacular (TE), nos enfrentamos a una variedad de escritura, que no se limita al enmarcado material del discurso formal, en este caso caracterizado por el diálogo, ni a sus posibilidades de relacionamiento intra, inter o extratextual, sino que se define desde el punto de vista textual, como una escritura, que denominaremos *traslativa*, porque la manifestación de su forma discursiva texto dramático es el *anteproyecto de su expresión texto espectacular*.

Como escritura si bien se conforma de los tres niveles clásicos; el sintáctico que habilita la relación entre los signos, el semántico que abarca lo relacionado al significado de esos signos y un nivel pragmático que relaciona estos últimos con los usuarios (lectores/espectadores), el TD como unidad comunicativa encuentra la concreción de la práctica significativa de su textualidad en el TE, o sea en una forma que denominaremos *lecto-escritura espacializada*, audazmente interactiva, marcada por la pluralidad de emisores y receptores, según lo establecimos en el esquema 1, que a su vez revalorizan los tres niveles mencionados anteriormente.

Esta *lecto-escritura espacializada* no es complementaria, sino sustancial, insustituible y puede y debe mantener un grado de autonomía creativa generada a partir de la representación, que limitará la correspondencia o no con el código didascálico y dialógico establecido en el TL, teniendo además el texto espectacular la capacidad de configurar la experiencia teatral como una *lectura colectiva* de un *texto colectivo*, mediante la representación o cruce entre la escritura *horizontal*, representada por el texto literario y la *vertical* originada en el espectacular, mediante el constante intercambio entre los múltiples emisores y receptores que alimentan un proceso de comunicación, que como el dramático es considerado por los teóricos como de mayor complejidad comparado a otras expresiones literarias. Esto determina la necesidad de crear, como señala Ubersfeld, mecanismos específicos para su descodificación

Nuestro presupuesto de partida es que existen en el interior del texto de teatro, matrices textuales de "representatividad"; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de



teatralidad del texto. Estos procedimientos específicos se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga.<sup>1</sup>

La lectura del texto dramático en sus dos formulaciones: literaria y espectacular, implica por su cualidad textual, como lo indica el origen latino de la palabra: *textus*/ tejido, el armado de diferentes niveles de significación y la posibilidad de poner en movimiento una opción lingüística, que como medio de comunicación está formada por signos regulados y ajustados a determinadas estructuras significantes que determinan un sistema de jerarquizaciones a descodificar por los receptores. En el caso del TD, frente a la virtualidad de la representación, el tipo de lectura que se genera es diferente al propuesto por una novela o un poema y está regido por un movimiento más proyectivo que retrospectivo, el lector de una obra dramática al leer recibe el discurso dialógico y el didascálico, por lo tanto la fuerza ilocutiva del TD lo convierte en un texto predominantemente imperativo, que supone inevitablemente la proyección de lo codificado hacia un fin representativo.

Como es normal que el TD reciba más espectadores que lectores y porque el hecho dramático está signado por la copresencia, el espectador se ve enfrentado a lo que Barthes denomina: “una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un **espesor de signos**” [énfasis del autor]<sup>2</sup> su tarea, no es la de imaginar la puesta, ni tampoco, por más conocedor del texto original que fuera realizar una lectura cotejada simultáneamente entre TL y TE porque el *hic et nunc* del teatro le exige el máximo de atención en el mínimo de tiempo para *entretejer* lo que variados emisores le proponen a la vez, sin darle la posibilidad de volver atrás las páginas y rellenar vacíos, la relectura en el TE está prohibida más aún simplemente no existe, no es parte de los códigos originarios de su sistema de recepción.

La presencia del TE no sólo asegura el posicionamiento correcto del receptor del TD, sino que es la categoría en la que el TL, no se desmerece sino que se resignifica. A propósito citemos a K. Spang y a la primera de las siete caracterizaciones que distingue para el género dramático:

Inseparabilidad de texto y representación.

Un drama siempre es la representación de un texto, prefijado o improvisado, en un espacio teatral. Ello no excluye la posibilidad de una lectura solitaria del texto dramático; sin embargo, no es lo mismo. Es como la lectura de una partitura musical sin ejecución instrumental, vocal y/u orquestal.<sup>3</sup>

La forma de lectura *verticalizada*: espectador frente al texto espectacular, va a generar la posibilidad de lograr la mejor y mayor comprensión del significado propuesto,

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1933; 16

<sup>2</sup> Roland Barthes. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1967; 310.

<sup>3</sup> K. Spang. *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis, 1993; 133.



potenciando la organización y explicitación de su capacidad de significación la cual se va a intentar adquirir mediante una lectura rápida de signos múltiples como irrepetibles, originando un acontecimiento estético de extrema singularidad, totalmente acotado en el tiempo. Si partimos del supuesto que el hombre establece su relación con el mundo a través de los signos que lo ayudan a entender y comunicarse, y se constituyen en el elemento básico para la comprensión de su contexto en un continuo proceso de significación, o de permanente semiosis, al enfrentarse con una forma no natural del lenguaje, como la dramática, deberá diversificar su capacidad de atención para procesar el hecho de que el teatro en general en sus versiones espectaculares enfatiza el hecho de convertir el escenario en un lugar de acción predominantemente sígnica.

Esta doble vertiente textual que caracteriza al texto dramático significa la habilitación de una forma *irreversible* de lectura que se opone totalmente a una clásica que denominaremos *reversible* y que supone un relativo *dominio* del texto por parte del lector, no en el sentido de lograr entender y explicar la totalidad de su densidad significativa, sino por la posibilidad de volver a enfrentarse con el "*objeto artístico*" todas las veces que crea necesario para confirmar, rectificar y /o ampliar su cualidad receptiva, para desestructurarlo de acuerdo a los diferentes procesos de resemantización que generen sus lecturas, el texto literario en general permite la lectura iterativa pero no el texto espectacular. En la medida que el texto es *puesto en escena* esa verticalización produce un cambio sustancial en el proceso de comunicación, es el texto que se repite sin repetirse y en cada propuesta el receptor recibe un texto diferente frente al cual no puede ejercer la posibilidad de reversibilidad. En una relación convencional texto literario-receptor, el primero es fijo y no admite alteraciones mientras que el receptor es móvil y puede *manipular* su lectura con mayor autoridad e independencia, en el caso del relacionamiento texto espectacular-receptor, el primero está ligado esencialmente a la movilidad y el espectador debe estar presente y en una actitud totalmente concentrada para lograr el máximo de rendimiento en esa categoría especial de lectura.

La espectacularidad cambia los roles entre TD-Receptores, la capacidad de diversificar el sentido está en las múltiples emociones que surgen sobre el escenario y que inevitable e incluso inconscientemente cambiarán noche a noche el mensaje, no en su dimensión significativa emergente, temas, personajes, desarrollo de la acción, sino en cada una de las mínimas estructuras constitutivas del espectáculo, formadas por expresiones gestuales, vocales, las relaciones creadas a nivel proxémico, el uso del tiempo y sus (des) tiempos, esa infinidad de partículas en permanente cambio, harán que el texto vertical esté en continuo proceso y que nunca sea el mismo sino que siempre *parezca* el mismo. Esta dualidad no se da sólo a través de la (re) presentación de un hecho *como si fuera real*, sino que está inserta en la propia dinámica de la actividad teatral que es ejercer la repetición



externamente, sin repetirse internamente, con lo cual la entropía del texto adquiere una especial dualidad tan caudalosa en información como variable, aunque no necesariamente perceptible, por lo tanto el texto dramático por su bigeminación se puede identificar con el concepto del *texto* en sí dada por Barthes donde afirma que el mismo:

no es un producto estético, es una práctica significante; no es una estructura, es una estructuración; no es un objeto, es un trabajo y un juego; no es un conjunto de signos cerrados, dotados de un sentido que se trataría de encontrar. Es un volumen de huellas en trance de desplazamiento.<sup>4</sup>

El texto dramático no solo incorpora las características inherentes a los otros textos literarios, sino que por lo expuesto anteriormente tiene una capacidad reforzada de significación a través de su expresión espectacular que le va a permitir ampliar su espectro de destinatarios y destinatarios según los expresado y graficado en el capítulo anterior, con lo cual multiplica sus posibilidades de crear diferentes y simultáneos campos de significados.

## **2. El teatro documental y el referente: aspectos teóricos generales**

El objetivo de este trabajo se centrará en examinar la capacidad del discurso dramático de producir y sostener un campo semántico de significativa proyección extrarreferencial que le permite la construcción de un esquema de significados que lo habilita, mediante el mecanismo de la contratextualidad, a un relacionamiento tan dinámico como contestatario, entre la escritura dramática y la histórica y el impacto social de esta última en la conformación social de instituciones, hechos y personajes de especial significación en el entramado del imaginario colectivo de determinadas comunidades.

Para este fin tomaremos como eje teórico que sustenta la unidad dramática denominada Teatro Documental su carácter predominantemente referencial, teniendo en cuenta la clásica distinción jakobsoniana que confirma la importancia del factor contextual para obtener la debida operatividad del mensaje a través de la denominada función denotativa o propiamente referencial. Esta predominancia hacia el contexto en algunas estructuras poéticas no implica desvalorización de las otras funciones (emotiva, fáctica, conativa y metalingüística), sino la necesidad operativa de enfatizar y privilegiar el relacionamiento entre la función poética y la denotativa, considerando la importancia de la segunda para el eficaz logro de la primera, a efectos de evitar que un relacionamiento jerárquico inverso atente y provoque una confusa recepción a través de lo que se considera un mensaje deliberadamente ambiguo.

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1990; 13.



En el caso particular del docudrama la permanente apelación a lo contextual, conformado en este caso por el referente histórico, designa situaciones, personajes y objetos que por su inevitable pertenencia a un extratexto plenamente identificado por los receptores permite la creación de un universo discursivo seudo-ficcional, donde la ficcionalidad se origina en la hábil disposición de mecanismos recreativos de diversos centros temáticos que tienen un aval histórico y por lo tanto el reconocimiento público de *haber sucedido* y ser parte constituyente de la historia comunitaria. De esta manera el teatro documental apela directamente a la memoria individual pero especialmente a la colectiva, el receptor (lector-espectador), no tendrá necesariamente que hacer un esfuerzo imaginativo al enfrentarse primariamente con esta clase de texto, porque lo referido corresponde a una situación que con mayor o menor distancia lo incluye, el sistema de referencias no es nuevo, sino todo lo contrario, su efectividad apuesta a que justamente sea fácilmente reconocido por el destinatario.

El espectador se enfrenta con el hecho de acceder a *lo sucedido* a través de *lo visto*, estableciendo las coordenadas individuales entre la información previa aportada por la prensa, la versión histórica, la tradición oral y /o literaria del tema en cuestión, lo cual le va a permitir una tarea de confrontación de posturas mucho más productiva, dada la fuerte carga sémica del espectáculo teatral y la consideración de los hechos desde un punto de vista privilegiado, como lo es el del espectador, que se convierte de esa manera en participante y testigo.

Si anteriormente destacábamos la relevancia y la unión entre dos de las funciones del lenguaje establecidas por Jakobson, la poética y la referencial, no podemos dejar de mencionar la importancia de la función conativa a través de un destinatario que en este caso tiene un previo conocimiento del mensaje y por lo tanto su interpretación será cotejada con un texto que sesga la lectura y que no se replega en su armazón lingüística, sino que deliberadamente desplaza la descodificación intertextual para valorizar los contenidos extralingüísticos potenciando su funcionalidad poética en el cruce de lo "ficcional" y lo "serio" según la distinción de John Searle <sup>5</sup>.

En el caso del Teatro Documental el referente tiene *su realidad* que es necesaria e imperiosamente una referencia que admite la prueba empírica, que no basa su efectividad en la concreción de universos posibles desde el punto de vista lingüístico, sino que su impacto estético radica en la permanente alusión a mundos concretos. El receptor no se plantea si la mención de un lugar o un hecho es una pura coincidencia textual o un guiño del emisor, sino que la construcción del discurso le permite la comprobación de que existe una identidad entre

---

<sup>5</sup>John Searle. "The logical status of fictional discourse", en *New Literary History* 6; 319-332. Véase del mismo autor, *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1990, especialmente el capítulo IV: "La referencia como acto de habla".



lo presumiblemente *ficticio* y lo aceptado como *verdadero* y que aparte de esa identificación se va a generar una dinámica de controversias entre lo conocido y lo representado.

El proceso de dramatización tendrá como función mostrar las fisuras de lo supuestamente conocido e incorporado al saber colectivo y oficiar como fuerte inductor de una versión diferente de determinados hechos o de una visión controvertida de personajes históricos conocidos. Todas las unidades semánticas van a estar sujetas a una resemantización que puede llevar a convertir lo supuestamente ficticio en probablemente verdadero y viceversa, estableciendo una permanente dicotomía entre el saber y el no-saber. La funcionalidad del docudrama está en la confrontación discursiva y en la constante aseveración implícita de que lo expresado por el discurso histórico no es ajeno a lo ficcional y que el discurso ficticio puede ser un potente instrumento para acercarse a la *verdad* o al menos demostrar que la misma no se legitima por la narrativa histórica aceptada tradicionalmente.

En este sentido acordamos con B. Foley en la posibilidad de que el texto literario de carácter documental tiene la posibilidad de realizar afirmaciones que según la categorización de Searle se definen como “serias”, a través de las posibilidades que la actividad mimética ofrece al emisor y al receptor. Desde su punto de vista la literatura basada en documentos tiene la facultad de establecer a través del armado textual lo que Foley denomina una “configuración análoga” de la realidad que les ha sido y continúa siendo común a los destinatarios y de esta manera cumplir con el objetivo de establecer juicios y valores, con carácter de afirmaciones verdaderas, con lo cual el aspecto ideológico en el cual nos detendremos más adelante, cobra especial importancia. Esta posibilidad representativa se ve acentuada en el caso del docudrama, no solamente por el texto literario en sí, sino por la potencialidad de su versión teatral que le garantiza a los posibles receptores, la visualización y confirmación de los elementos en común, habilitando diferentes canales de información y confrontación. Foley expresa a propósito de esta concepción de la mimesis lo siguiente:

The view of mimesis as analogous configuration enables us to see fiction as a qualitatively defined mode of discourse, characterized not by language, ontology, or reader response but by its own distinct mode of conveying cognition. It enables us, moreover, to formulate the process by which the fictional text appropriates-and asserts its appropriation of its referent. <sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>Barbara Foley. *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca, Cornell UP, 1986; 83.



Sobre esta posición volveremos en la parte práctica de nuestro trabajo a fin de utilizarla como marco teórico estableciendo la operatividad de esta posición que está pensada en primera instancia para su aplicación a la denominada narrativa documental.

El tema del referente, en rasgos generales ha sido abordado en la teoría del teatro fundamentalmente teniendo en cuenta el texto espectacular, sus características intrínsecas y su relación con el texto literario. Una de las propuestas más reconocidas en este sentido es la realizada por Anne Ubersfeld<sup>7</sup>, partiendo de la consideración de lo que denomina “oposición texto-representación”, teniendo en cuenta el concepto de la falta de equivalencia semántica entre la estructura signica textual denominada T y la representada R y los riesgos de privilegiar una de las dos, bien desvalorizando a T por entender que frente a una concreción escénica esta carece de significado realizando una total sustitución por R, o escogiendo la sobre valoración de lo textual al considerarlo inamovible y resistente frente a cualquier lectura creativa e innovadora lo cual también supone una postura desacertada. La equivalencia es un presupuesto totalmente hipotético, la dinámica signica que constituye el texto dramático no lo permite, y la prescindencia de lo textual es una práctica difícil de llevar a cabo en la medida que el carácter de referente del texto literario frente al espectacular es un lazo estructural que hace a la ontología del teatro y se mantiene aún por medio de pequeñas unidades de sentido en el proceso de transposición de lo escrito a lo representado.

Esa cualidad de referente adjudicada al texto escrito se ejemplifica y constata en el pensamiento de Ubersfeld al denominar al texto teatral como “lacunar”, precisemos que todo texto lo es, y esos vacíos deberán ser llenados, en primera instancia, por la representación encargada de responder las interrogantes no explícitas en los diálogos ni en el discurso didascálico. Esta dualidad del texto dramático hace difícil la afirmación de que exista un lenguaje propiamente teatral incluso la semióloga expresa que por esta razón la existencia de signos teatrales desde el punto de vista clásico es dificultosa porque en el plano de la representación se da la imposibilidad de poder reconocer los rasgos inherentes al concepto tradicional de signo: la doble articulación, con la salvedad del cuerpo del actor y la cualidad de arbitrariedad en la medida que no hay una correspondencia de identidad entre el significado y el significante, a esto se suma el hecho de que la descodificación de los signos lingüísticos se hace linealmente y esto no ocurre con el texto espectacular. Esta peculiaridad sin embargo no es obstáculo suficiente para que el texto teatral pueda ser regido de acuerdo a las reglas de la lingüística, ni negar que realiza un proceso de comunicación que admite la presencia de sus integrantes básicos en este caso multiplicados.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Anne Ubersfeld. ob cit p 12

<sup>8</sup> Anne Ubersfeld, ob cit.; 21.





Dentro de este marco de determinación de los rasgos contradictorios que adquiere el signo relacionado con lo dramático, Anne Ubersfeld llega a la conclusión de que su concepto está ligado a la indeterminación, desechando la posibilidad expuesta por Kowzan de detectar un signo mínimo, puesto que todo signo se “resemantiza” y está permanentemente sujeto a una variación interpretativa por el hecho de funcionar no individualmente sino en cadena generando lo que Ubersfeld denomina: “una polisemia ligada sobretodo al proceso de constitución del sentido: junto al sentido principal, generalmente “evidente”, llamado denotativo[...].todo signo -verbal o no verbal- conlleva otras significaciones distantes de la primera”<sup>9</sup> de la cual la semiótica de los objetos y la de los colores constituyen un acertado ejemplo de este intrincado proceso de significación que no se agota en el plano denotativo sino que establece variadas connotaciones que remiten a códigos múltiples.

Esta variedad de potenciales significados será regulada en función de la fábula principal por los diferentes emisores: dramaturgo-director-técnicos-actor(es), encargados de darle la necesaria coherencia al texto y determinar la pertenencia adecuada entre signo, significado y referente. En relación a este último elemento Ubersfeld destaca su presencia tanto en el texto escrito como en el espectacular, poniendo especial atención en esta última expresión y señalando tres categorías por lo que al mismo signo se le pueden adjudicar tres referentes, el del texto dramático (rt), la posibilidad de que actúe como referente de sí mismo ( $R = rR$ ) y a la que se une la relación referencial con el mundo exterior. Este proceso de referencialización dispara una estructura dinámica que se actualiza en cada representación a propósito señala:

Creemos que nuestra tesis, paradójica, sobre el signo teatral puede aclarar su funcionamiento histórico. Cada momento de la historia, cada nueva representación reconstruye a R como un referente nuevo de T y como un nuevo “real” referencial (forzosamente un teatro distanciado) y este nuevo “real” de la representación remitirá a un segundo referente, distinto en cada caso en razón de su actualidad, es decir, en razón del momento preciso, aquí y ahora, de la representación.<sup>10</sup>

En relación a este tema Fernando de Toro reitera, lo expresado por Ubersfeld con respecto a los múltiples aspectos de la referencialidad teniendo en cuenta su expresión espectacular y estableciendo a su vez tres clases de referentes, en primera instancia que la escenificación tiene un referente concreto en el texto literario postura que representa, la posición sostenida por la mayoría de los teóricos con Tadewsz Kowzan como figura clave de esta coincidencia y la voz de J. Alter como postura disidente mediante la formulación inversa en la cual afirma que para obtener la denominada “eficiencia dramática” el texto espectacular

<sup>9</sup> Anne Ubersfeld, ob cit; 25.

<sup>10</sup> Anne Ubersfeld. ob cit; 28.



oficia de referente del signo enmarcado en el texto literario. La segunda apreciación hecha por de Toro apunta a la representación en sí como unidad autónoma que crea su propio sistema de referencias: puesta en escena / puesta en escena:

el mundo inscrito en el referente textual es iconizado en un referente visual o escénico que contextualiza el discurso y fabrica un contexto referencial, creando un simulacro referencial. Este referente escénico funciona autónomamente, puesto que es una transcripción del texto: es creado cada vez que se pone en escena ese mismo texto dramático.<sup>11</sup>

Como tercera opción el investigador chileno señala la relación del mundo escénico con el mundo exterior, por lo tanto el proceso de iconización apunta en este caso a un “referente real”.

En el caso de nuestro trabajo nos centraremos básicamente en la actividad referencial señalada en tercer lugar por ambos autores, pero teniendo en cuenta la funcionalidad de la misma a través de la relación que establece específicamente el texto literario con el mundo exterior desde el momento que muestra y escenifica signos con existencia comprobada examinando determinados esquemas referenciales, pero sin dejar totalmente de lado las posibilidades de su expresión espectacular, a través del discurso didascálico. La capacidad de referencia de este tipo de dramaticidad documental nos va a permitir analizar los factores diferenciales entre dos formas discursivas: la *dramática* y la *histórica*, dejando conscientemente de lado las otras clases de referencias que todo texto literario origina, como la metatextual o intratextual igualmente claves para el logro de una completa comunicación. La predominancia de la función referencial en su proyección extratextual supone una revalorización del carácter ilocucionario del texto dramático porque obliga al receptor a tener permanente conciencia de la realización de un continuo ejercicio de contratextualización. El hecho de remitir a lo *real* de manera impositiva va a asegurar la coherencia textual y la adecuada recepción del mensaje, a través del correcto relacionamiento entre los objetos constituidos por el emisor y los que el receptor deberá conformar a partir de lo recibido. La referencialidad en este caso es una experiencia predominante asociativa e intertextual, más que puramente imaginativa, entre la capacidad de descodificar del receptor y la externalización que el lenguaje realiza mediante una codificación no exenta de ambigüedades e indeterminaciones, pero que se orienta fundamentalmente a producir lo que Roland Barthes denomina *efecto de realidad*, específicamente referido en este caso a macro estructuras de referentes históricos, que han tenido un rol especialmente significativo en diferentes momentos de la construcción de la identidad de determinadas sociedades.

---

<sup>11</sup> Fernando de Toro. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Galerna, 1985; 121.



### 3. Consideraciones generales sobre el referente

El concepto de referente ha constituido una problemática sujeta a permanente revisión por parte de la lingüística clásica y moderna extendiéndose al campo de la teoría teatral. En el campo de la lingüística se establece el concepto de referente como un elemento que se constituye fuera del signo, es decir que al tradicional planteamiento sausseriano, donde el signo se explica y define por la unión arbitraria entre significado y significante, se le agrega un tercer elemento: *el referente*, que tiene su representación gráfica en el conocido triángulo de Ogden y Richards, de clara base peirceana. En el mismo los vértices inferiores corresponden al símbolo y al denominado propiamente como *referente*, término que es escogido para introducir un instrumento técnico que represente lo que puede ser pensado y referido, mientras que en el punto superior del triángulo se coloca el sentido o la referencia.

Estos tres aspectos se van a relacionar teniendo en cuenta que el símbolo reemplazará al referente y su verdad o falsedad se medirá en correspondencia o no con el referente aludido, la capacidad de “verdad” de expresar lo referido es la unión entre los vértices inferiores, el principio de la “corrección” es el lazo entre el símbolo y la referencia, porque el primero deberá representar correctamente lo pensado y a la vez si el proceso se realiza en forma positiva la idea o referencia se va a relacionar en forma *adecuada* con el referente. Más allá de las críticas que esta proposición ha tenido, la inclusión de un tercer elemento en la constitución del signo enfatiza la capacidad de la función referencial en el proceso de descodificación, estableciendo una nueva categoría interpretativa, que tiene sus antecedentes en el concepto de “objeto”, formulado por Pierce entendiendo por el mismo lo que es aludido por el signo denominado “representamen”, pero teniendo en cuenta que el concepto de objeto lo divide a su vez en “Objeto Inmediato” o sea representación mediante el signo mismo y el “Objeto Dinámico” ocupado por la *realidad* que está formada por varios significantes conocidos por los receptores y que van a aumentar la capacidad referencial del objeto, la tríada pierceana se completa con el “interpretante” que es el encargado de captar la significación establecida entre el significado y el significante es la repercusión mental del signo y por lo tanto también está sujeto a una continua dinámica que es la base para el establecimiento de lo que se califica como una “semiosis infinita”, porque se considera desde este punto de vista que el objeto y el interpretante funcionan también como signos y por lo



tanto la condición sígnica es plenamente abarcativa y constituyente del mundo que nos rodea.<sup>12</sup>

Teniendo en cuenta que el término referente oficia como sustituto del objeto en la versión de Peirce, V. Descombes en su trabajo sobre los límites del referente llega a la siguiente definición

“Referent” means: an object to which reference is made by means of an expression belonging to language and used in discourse. Implicit in this definition is the assumption that our access to things is mediated through language. It is this language that must be analyzed if we are to determine anything, whatsoever about the relation between a person and the world.<sup>13</sup>

El referente actúa internamente generando el marco referencial del texto pero a la vez produce lo que se denomina una *deriva referencial* en la cual se desplaza por semejanza al mundo exterior, es el proceso por el cual se dice algo o se menciona la cosa: lo referido, no se dice algo sobre la cosa, sino que se le refiere y ese mecanismo habilita un proceso de relaciones asociativas y disociativas que producen la llamada “ilusión referencial” de manera que lo producido por el enunciado y la enunciación tengan un relación con hechos, personas, acontecimientos que en el docudrama tienen necesariamente su correspondiente en la historia privada o colectiva de los receptores y por lo tanto la significación de los mismos se complementará inevitablemente mediante el sistema de relaciones aludidas, que serán las encargadas de establecer la correspondencia o no entre lo que el texto ofrece y lo que el lector interpreta desde su función creadora.

La función referencial es el factor que estructura el sistema de signos y elabora un mensaje que logra su coherencia por la acentuación de las cualidades diversificadoras del sentido y acentuando la unidad de las marcas de referencias internas, en la medida que estas van a probar su efecto dramático al establecer las diferencias y oposiciones con el discurso histórico, convirtiendo el texto en un emisor que rivaliza en poder comunicativo con las lecturas habituales de determinados acontecimientos.

En un momento de la recepción el texto dramático presente y el histórico referido adquieren una igualdad o paridad de sentido en la medida que ambos son reconocidos como autoridad, uno porque se inviste de esa pretensión al *enfrentar* la versión histórica y el otro

---

<sup>12</sup> Charles Peirce. *Collected Papers*. Torino, Eunadi, 1980. Ver el artículo de W. Krynski “La manipulación referencial en el drama moderno”. *Gestos* 7 (Abril 1989); 9-31. en el mismo se reafirma la “función heurística” del referente en relación a su aplicación al drama moderno donde expone la importancia y variantes de la actividad referencial unida a la dimensión que adquiere el texto en base a los presupuestos comunes entre foco emisor y receptor. La versión en inglés del artículo mencionado se encuentra en *On Referring in Literature*, A. Whiteside, Michael Issacharoff (ed.). Bloomington, Indiana UP, 1987; 138-157, con el título: “Poland of Nowhere, the Breast of Tiresias, and other Incongruities, or: Referential Manipulation in Modern Drama”.

<sup>13</sup>Vincent Descombes. “The Quandaries of the Referent”. T. Kavanagh (ed). *The Limits of Theory*. Stanford UP: 51.75.



porque la tradición y /o la academia lo ha reconocido habitualmente con esa categoría. Lo codificado históricamente se (re) presenta a través de una propuesta basada en el hecho contradictorio, aunque efectivo estéticamente, de expresar y afirmar su disenso en relación a la figuración que de ello ha hecho el discurso hegemónico y mostrar su versión alternativa, con posibilidad de ser la *verdadera* a través de un discurso construido con objetivos diferentes a los textos históricos apuntando a establecer la contradicción como regla interpretativa y destacando la falta de fiabilidad como inductor de lectura de las versiones consideradas y acreditadas como oficiales y fiables. Este marco interpretativo se jerarquiza y colabora para revitalizar su cuestionada problemática como instrumento fundamental en el proceso de significación textual, que en el caso de este subgénero teatral se convierte en uno de los ejes básicos de su construcción.

El acceso a una realidad enunciada históricamente se realiza por un uso particular y distintivo del lenguaje, es una forma metadiscursiva que habilita el establecimiento de un relacionamiento diferente entre los receptores y los hechos a narrar. Lo referencial no cambia entre discurso histórico y discurso estético, lo distinto es el proceso de relectura ha que son sometidas las fuentes y lo que varía es la organización del lenguaje a efectos de lograr una descodificación diferente a lo establecido por lo referido tradicionalmente a través del discurso histórico, produciendo por lo tanto una convertibilidad a nivel lingüístico lo que establece las consecuentes variantes interpretativas. El uso obligatorio del diálogo en el texto dramático favorece las posibilidades de armado y desarmado del discurso y la predominancia y jerarquización de la plurivocidad de sentidos, organizando una especial dinámica receptiva, el objetivo está en la realización de una acertada deconstrucción de lo impuesto discursivamente mediante la construcción de una estructura que contiene el objetivo de su reconceptualización y lo devuelve interpretado y convertido en una nueva fuente de datos frente a la cual el receptor difícilmente se posicionará en forma indiferente.

El teatro documental dialoga imperativamente con un discurso histórico que funciona como matriz contextual, que es normativo, singularizante, porque desde el punto de vista interpretativo apunta a la univocidad, mientras que el discurso estético es elaborado como un entramado participativo, pluralizante y tendiente a la apertura receptiva. De esta forma el discurso histórico va a estar regido teóricamente por un principio de pretendida igualdad entre lo referido y el discurso que lo presentiza y el segundo por la desigualdad entre los dos componentes mediante la incursión de contextos alternativos. El discurso histórico está identificado como unidad compacta y legible generalmente en una dirección, donde un principio de ambigüedad interpretativa ha sido tradicionalmente excluyente de su sistema productivo, mientras que el contratexto dramático es fácilmente desautorizado por carecer del



respaldo académico del discurso histórico y la dificultad interpretativa es buscada mediante una variedad de emisores y la superposición de los documentos utilizados.

En este caso la acumulación de información proveniente de fuentes históricas no tradicionales establece un diálogo interdiscursivo que apunta a resemantizar hechos, algunos de los cuales han ocurrido recientemente o sea que la distancia temporal con lo dramatizado no es mucha o por aquellos acontecimientos o personajes que si bien están alejados en el tiempo existe con ellos una cercanía no temporal, sino afectiva dado el valor y la incidencia que han tenido en la formación de una identidad y por la repercusión que se les reconoce en la memoria colectiva con base en la oralidad, lo cual determina una predisposición receptiva de signo positivo en el caso de la concreción espectacular.

De esta forma, la referencialidad se convierte no en lo simplemente aludido, sino en lo intencionalmente referido y en el punto de apoyo para conformar las bases de una nueva lectura y un renovador sistema de significación. La misma admite diferentes grados de percepción y de concretización, en principio podemos establecer que dentro del texto en cuestión inevitablemente se va a producir una jerarquización de lo referido por lo cual es necesario detenernos en la habitual distinción entre “referentes lexicales” de mínima expresión que designan lugares, personas, fechas, eventos, y cuya sola mención abre una posibilidad a significados ficticios o reales que adquieren una especial connotación de acuerdo a la carga semántica de la que son portadores y una segunda diferenciación que incluye a los “referentes sintagmáticos” o sea los producidos por la asociación de varias unidades que en este caso no tienen porqué seguir un orden de sucesión o simultaneidad, sino que se pueden conformar en forma única, iterativa o alternativa y una tercera diferenciación paradigmática establecida a través de lo que Ferdinand de Saussure denomina “grupos asociativos” y que permitirán la distinción de referentes formados por el simple mecanismo de la asociación de ideas o de directa similitud

En el proceso de contextualización el referente aporta o es sujeto de lo que denominaremos unas *adjetivaciones primarias* originadas en versiones oficiales y admitidas por la comunidad como verdaderas o inapelables en algunos casos, lo cual ha determinado una tendencia hacia la uniformidad de aceptaciones frente a lo expuesto por discursos organizados en base a determinados intereses y que a través del tiempo lograron un importante grado de legitimación, el cual es puesto en tela de juicio por una construcción discursiva no tradicional, que si bien parte de un referente idéntico en su categorización ontológica, va a tener como objetivo la pluralización de su significado a través de una ruptura de la estructura discursiva dominante y la pretensión no de sustituirla, sino de provocar una confrontación mediante la instauración de nuevos canales de comprensión, que permitan la



elaboración de un nuevo campo de significados como también de un cualitativo cambio de semas con relación a los ostentados tradicionalmente por hechos y personajes específicos.

En el caso del docudrama, el referente tiene especial validez porque en el caso práctico de tener que aspirar a ser comprobable, lo cual obviamente no es exigencia de las reglas de ficcionalidad, pero sí potencial requerimiento en esta particularidad de comunicación interdiscursiva, el hecho de que el docudrama deba remitir constantemente a un referente comprobable, genera una dimensión intermedia de objetivación y concretización del delicado límite entre lo verdadero y lo verosímil. Es necesario tener en cuenta que en este caso el texto se construye para ser representado y esa multiplicidad de potenciales destinatarios, incluidos en el discurso dramático como participantes activos, van a establecer a través de la cohesión textual, que está no solamente conformada por la idea que el autor tiene con respecto a los conocimientos y creencias de sus receptores, sus ideas políticas y sus conocimientos en general o el grado de familiaridad que poseen con las convenciones literarias, sino que a estos factores también se debe sumar la concepción ideológica de ese autor que va a ser transmitida a una audiencia que tiene la especial cualidad, en algunos casos, de haber sido copartícipes de lo dramatizado. Estos elementos deben incidir en la concepción teórica que tanto el autor como el director hacen de la potencial audiencia, que posee en forma directa o indirecta una versión de lo acontecido o sea una idea de la *realidad* de lo sucedido y de la cual la ficcionalidad en general nunca puede desprenderse. Este procedimiento supone un entrecruzamiento donde se mezclan identidades, contradicciones, explicaciones y omisiones que señalarán itinerarios interpretativos diferentes entre la audiencia concebida por el autor y la que accederá puntualmente a la representación.

Las características del referente literario han sido estudiadas por investigadores desde diferentes posiciones, una de ellas es la clásica realizada por Thomas Lewis, quien después de hacer una exhaustiva revisión con el fin de demostrar que entre las posiciones esgrimidas frente a este concepto por la posición semiótica y la marxista, su antagonismo y contradicción es más aparente que sustancial, llega a la siguiente definición:

the literary referent is a cultural ideological unit, that, by virtue of its unrepresented relation to other non –identical cultural units, furnishes in the mode of a dialectical absence the material requisite for a conceptual understanding of both certain properties of the text and the structure of the historical reality to which the text alludes.<sup>14</sup>

El acto de referencia supone la convergencia de dos contextos el del emisor, el del receptor y el enciclopédico de ambos, entre los cuales las diversas significaciones se van a

---

<sup>14</sup> Thomas Lewis. "Notes toward a Theory of the Referent". *PMLA* 94-.3, 1979; 459-475.



superponer estableciendo lazos interculturales y privilegiando determinado aspecto señalado por Lewis de la siguiente manera:

Here we may draw the obvious conclusion for literary criticism that the text itself can acquire meaning only through relation to cultural units that, though semantically marked, do not properly figure within the text itself. No text therefore, can be or is ever understood in a hypothetically "pure" state -that is, without situation in a cultural context-for signification presupposes the *existence* and functioning of the culture(s) in which the text is produced and consumed.<sup>15</sup>

lo referido por el texto presupone la puesta en práctica de mecanismos mentales que se relacionan con elementos especialmente significativos para los receptores que en el caso del docudrama privilegian lo extratextual en relación a lo intratextual, produciendo según este autor una actividad denominada "intertextual inscription"<sup>16</sup>, que no es solamente privilegio del discurso ficticio sino de toda forma discursiva.

#### **4. El docudrama como ideologema**

El relacionamiento entre teatro y sociedad ha tenido los más diversos enfoques y apreciaciones, desde Aristóteles hasta Brecht, desde Lope de Vega a Griselda Gambaro, pero todas ellas han contribuido a reforzar el lazo que los une y no a intentar disolverlo. El teatro espacializa las problemáticas sociales y éstas a su vez adquieren y repiten esquemas teatrales, en el sentido ceremonial, tanto a nivel de sus prácticas privadas como públicas, por lo tanto la unión entre lo representando y lo presentado supone una efectiva forma de construir mundos simbólicos, que aseguren unas características particulares de cada grupo o comunidad, reafirmando su constitución como tales y confirmando valores particulares.

En este proceso donde tanto teatro como sociedad se retroalimentan para producir significados, destacar conductas, distinguir determinados hechos y efectuar una valorización y selección de actividades, rechazos, incorporaciones y sentimientos, el discurso dramático cumple con el precepto aristotélico de la mimesis y con las formas distributivas de valores y funciones que se manifiestan a través de los diferentes roles sociales. Dentro de las variedades que este género abarca, el teatro documental por su carácter expresamente contestatario se construye en la dialéctica entre lo representado por el texto y lo expresado por la Historia y sus fuentes, por lo cual la facultad de teatralizar *la realidad* o un discurso representativo de la misma, se instaura como el eje productor de contradictorios campos semánticos que van a servir para expresar las diferentes creencias y las variadas

<sup>15</sup>Thomas Lewis, ob. cit.; 461.

<sup>16</sup> Thomas Lewis. "The Referential Act". A. Whiteside, Michael Issacharoff (ed). *On referring in Literature*. Indiana UP, 1987: 158-174.





percepciones de determinados acontecimientos, que sujetos a la revisión dramática van a adquirir una significación diferente y un relieve singular que se traduce en una formulación estética dinámica, participativa y a la vez combativa.

La textualidad del teatro documental se va a construir en base a una red ideológica, fundamentalmente política y/o religiosa, de resemantización de textos no literarios en este caso históricos, portadores de un sema de autoridad que les proporciona cierta impunidad interpretativa, porque el solo hecho de estar inscriptos en un discurso que permite la verificación, que puede ser expresado estadísticamente, analizado gráficamente y ubicado fuera de los textos de ficción, les asegura una credibilidad y un respaldo de veracidad de la que carecen los denominados textos ficticios. El docudrama es un ejemplo de la posibilidad creativa de fundar un ámbito ficcional en base a enfoques no tradicionales de temas comunitarios activando la capacidad de esta línea fronteriza en la apelación continua e imperativa de una descodificación no convencional, partiendo de un sustrato ideológico que ha sido formado por las versiones hegemónicas de determinados hechos y las construcciones hipertrofiadas de figuras heroicas que son reconsideradas en un contradiscurso mediante una forma estética que desde lo "verosímil", cuestiona lo "verdadero", que desde la estructura ficcional incorpora lo fáctico.

El insumo histórico va a funcionar como referente para una nueva elaboración ideológica, una producción de lo social a través de la textualidad y de una reescritura dramática que sin tener, en la mayoría de los casos, la categoría de testigo de la realidad supera este obstáculo insertando otras formas discursivas, fusionándolas como propias con el objetivo de realizar un reordenamiento de las ideas que permitan revertirse en el imaginario del receptor, de manera de posibilitar un diferente acercamiento a la *realidad*, término definido desde el campo de la sociología del conocimiento: como una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición (no podemos "hacerlos desaparecer") y definir el conocimiento como la certidumbre de que los fenómenos son reales y de que poseen características específicas.<sup>17</sup>

La propuesta del teatro documental desde el punto de vista dramático va a originar un cambio sustancial en las versiones manejadas a nivel individual y colectivo, activando un mecanismo intrincado de comunicación, más allá de la complejidad inherente a la forma dramática, con la pretensión de alterar las coordenadas interpretativas que contribuyeron al proceso de conocimiento sobre determinados acontecimientos iniciado en la vida cotidiana. Este proceso ayuda a la colectivización del saber porque el teatro documental utiliza hechos que han sido parte de la vida diaria de los receptores, por lo tanto los conceptos y funciones

---

<sup>17</sup> Peter Berger, T. Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1968; 13



vertidos sobre lo sucedido en algunos casos es parte de su presente o de su pasado cercano, por lo cual son producto de una actividad cognitiva compartida que se elabora a partir de situaciones comunes y de la aceptación de objetivaciones que los ayudan a comprender y asimilar algo que les pertenece que está allí y es parte constitutiva de su mundo:

La realidad de la vida cotidiana se me presenta además como un mundo intersubjetivo, un mundo que comparto con otros. Esta intersubjetividad establece una señalada diferencia entre vida cotidiana y otras realidades de las que tengo conciencia. Estoy solo en el mundo de mis sueños, pero sé que el mundo de la vida cotidiana es tan real para los otros como lo es para mí.<sup>18</sup>

El docudrama va a recoger los datos de esa realidad para devolverlos en forma colectiva y en el aquí y en el ahora de la representación, va a reelaborar ese universo de creencias de acuerdo a un sistema de oposición de determinadas ideologías, expresas o latentes, no de la aceptación y repetición de las mismas. El Teatro Documental conforma dentro del amplio espectro del teatro latinoamericano una propuesta enmarcada en el propósito de crear un espacio discursivo que mediante la potencialización y expansión de la facultad dialógica, recurso intrínseco, diferenciador y predominante del género dramático, establezca un proceso de resemantización de determinadas unidades contextuales que van a servir como referencia para la creación de universos verosímiles que oficiarán, no solamente como relecturas de determinados hechos, construcción de personajes y presentación de instituciones, sino especial y simultáneamente como *contralecturas* de los mismos, en oposición a las establecidas en el imaginario colectivo a través de un discurso histórico que por su presencia hegemónica ha oficiado como un poderoso inductor de significados y ordenador de acontecimientos, estableciendo un pretendido relacionamiento unívoco entre la realidad y su elaboración discursiva

En esta clase de texto el énfasis está dirigido hacia la función cognitiva del lenguaje, el privilegio de la misma, hace del texto dramático documental un especial tipo de opción dramática en el cual la intención revocativa establecida entre texto histórico y el contratexto literario va a desplazar totalmente la intención recreativa de la antigua tradición del drama histórico, lo referencial a través de lo documental es en este caso la excusa para demostrar la invalidez de una interpretación codificada y la artificialidad de la misma como respuesta a ciertos objetivos de carácter especialmente ideológicos, el teatro documental no apunta a crear un nuevo marco referencial, sino a proponer una lectura diferente que determine un nuevo campo semántico entre los hechos y determinado marco referencial.

El desarrollo del teatro documental como un subgénero dramático contestatario frente a la historiografía, genera un relacionamiento polémico puesto que va a funcionar con el

<sup>18</sup> Peter Berger, T. Luckmann, ob. cit.; 40



propósito de desautorizar las tradicionales versiones oficiales, diferenciándose del clásico teatro histórico que en general apuntaba a la convalidación del enunciado histórico y no a su enjuiciamiento o al planteamiento de un desacuerdo implícito o no, evitando de esta forma el establecimiento de un doble acceso a la referencialidad extratextual. El teatro documental busca renovar los lazos de la relación interpretativa entre discurso histórico y discurso estético, permitiendo este último multiplicar las opciones interpretativas frente a la representación de determinados eventos que han contribuido de manera significativa a conformar el imaginario nacional.

Las producciones establecidas en este enfrentamiento textual afirman su validez en la fuente documental utilizada por los dramaturgos correspondientes, el documento, oficia de intra y extra referente y de esta manera establece una doble articulación de la lectura, en un sentido retórico amplio entre los enunciados estéticos y los históricos y en un nivel dialógico más circunscrito entre el documento-emisor y el público-receptor. A propósito de la revalorización de las diferentes clases de documentos como fuentes históricas J. Le Goff señala lo siguiente:

La nueva historia ha ensanchado el campo del documento histórico: ha sustituido la historia de Langlois y Seignobos esencialmente fundada sobre los textos, sobre el documento escrito, por una historia fundada sobre una multitud de documentos: escritos de todas clases, documentos con figuras, productos de excavaciones arqueológicas, documentos orales, etc. [subrayado del autor]<sup>19</sup>

Las posibilidades de reconstruir determinada realidad en el espacio dramático es el gran desafío del docudrama, porque debe hacer converger una polisemia de sentidos, hacerlos dramatizables y mantener a la vez un distanciamiento que le permita mostrar sin enjuiciar y acercar sin predeterminar un resultado, de manera que su imagen emblemática más cercana será la de un tribunal porque sus recursos se basarán en la contraposición y el análisis para provocar una etapa decisiva en la cual el receptor deberá elegir, de acuerdo a su conciencia, la versión que corresponde más a los hechos escenificados.

La forma de establecer los principios de la teatralidad deberán tener en cuenta las formas de representación de los tres macrotextos que la componen: *Historia*, el ayer *Ficción*, el instrumento y la *Realidad* el hoy. Se mezcla de esta manera lo inasible, con lo representable y lo transitable. El teatro documental se convierte en una forma de atemporalizar la Historia y en un eficaz instrumento para leer el presente en el pasado, cuanto más cercano mejor, estableciendo los lazos de compensación a través de la similitud y de la diferencia en forma correlativa y a veces ambigua. La accesibilidad al pasado es hecha en base a la

---

<sup>19</sup> Jacques le Goff, Roger Chartier, J.Revel. *La nueva historia*. Bilbao, Mensajero, 1988;28



relectura de la historia y teniendo como objetivo el establecimiento de un espacio de reflexión formado en base a una selección no prevista de semas no estipulados en el discurso original.

Los presupuestos estratégicos de representabilidad van a privilegiar lo no dicho sobre lo dicho y repetido en versiones oficiales, por lo tanto el objetivo no está puesto en establecer la verdad sino en acercarse al mayor grado de verosimilitud posible en el marco de mundos ficcionales, cuestionadores y dinamizadores de la realidad aludida, por lo tanto se propone establecer lingüísticamente la posibilidad de la descreencia y marcar los límites entre lo aceptado y lo opinable, entre lo hegemónico y lo subalterno.

La elección del documento como texto ficcionable sujeto a la estructura del discurso dramático, implica transitar y transferir valores desde el plano de la diégesis, en cuanto historia a la mimesis en cuanto a representación, con lo cual se formaliza una doble vía de lectura, que parte del documento en sí y se vectoriza hacia el enunciado formal de la Historia y hacia el texto dramático simultáneamente, de manera de crear en el receptor-espectador un sistema de relacionamiento de hechos que van a provocar una decodificación en sentidos opuestos partiendo del documento como eje central: *Historia* < > *Documento* <> *Texto Dramático*, donde la estructura y el ordenamiento impuesto por la historia se enfrenta con la creada a través de la relectura de determinadas y variadas fuentes de información, recurso que sirve para cuestionar la veracidad histórica, obligando al receptor a completar y reconstruir un discurso hegemónico y efectuar una deconstrucción del mensaje oficializado y una reconstrucción del mismo, que supone desde el punto de vista estético, la revalorización de determinadas unidades culturales. El documento evoca, representa y limita la realidad, creando una nueva cartografía de los hechos al convertirse en base de un enunciado ficticio, en este caso el teatro documental, suspende la carga de autoridad y de hegemonía que le confiere la historiografía, para ser cuestionado y revertido en la confrontación con otros documentos y posturas :

Nunca el texto, literario o documental, puede anularse como texto, es decir, como un sistema construido según categorías, esquemas de percepción y de apreciación, reglas de funcionamiento, que nos llevan a las condiciones mismas de producción. La relación del texto con la realidad (que tal vez podamos definir como aquello que el texto mismo plantea como real al constituirlo en un referente fuera de sí mismo) se construye según modelos discursivos y divisiones intelectuales propias a cada situación de escritura.<sup>20</sup>

A fin de establecer los mecanismos que posibilitan la conversión del documento en un componente ficticio, a través del denominado teatro documental tendremos en cuenta la definición expuesta por P. Weiss, a partir de la enumeración de diferentes fuentes documentales que van desde las estadísticas, hasta los discursos, desde las fotos a balances

<sup>20</sup> Roger Chartier. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1996; 40.



de empresa, que sirven para establecer una nueva lectura, donde la ficción adopta una posición analítica en la cual se confrontan las contradicciones y se verifica el ocultamiento, la distorsión o el alejamiento de la verdad:

Documentary Theatre refrains from all invention; it takes authentic material and puts it on the stage, unaltered in content, edited in form. On the stage we show a selection based on a definite theme, generally of a social or political character, which contrasts with the haphazard nature of the news, with which are bombarded daily on all sides.<sup>21</sup>

El objetivo de este tipo de propuesta es movilizar a los potenciales receptores, sin pretensiones de adquirir y suplantar las posibilidades y los efectos de un acto político en sí, el mensaje apunta a distribuir determinada información no incluida en los habituales medios de prensa, según lo explica I. Niemi:

One of the most important task of the documentary theater is the spread of the kind of information and the criticism it implies in thus distributing it. Weiss has given a detailed account of what he thinks should be the objects of criticism: deliberated concealment of facts in the interest of financial profit, misrepresentation of facts, false information about significant events or person in order to benefit a particular social class, and direct lying. Such criticism, he considers, will need to investigate the motives and consequences of historical fraud.<sup>22</sup>

El teatro documental es una forma de lectura complementaria de un discurso tendenciosamente fragmentado o una manera de reformular afirmaciones aceptadas comunitariamente como verdaderas, por lo tanto lo que se manipula es el lenguaje para crear un metalenguaje: "He pleads for a documentarism whose topos is language, for a use of language which is literal and recapitulative rather than symbolic and inventive".<sup>23</sup> Este uso acotado del lenguaje a pesar de estar circunscrito en un marco productivo ficticio se convierte en uno de sus rasgos definitorios porque sus posibilidades expresivas están marcadas por las reglas historiográficas:

A documentary is, by its very nature, descriptive. It cannot go beyond its documented subject-matter or statements: it is thrown upon the data provided by history. Every documentary, however critical and alternative its vision, has to play by the rules of historiography.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Peter Weiss. "The Material and the Models". *Theatre Quarterly* 1, 1971: 41-43.

<sup>22</sup> Irmeli Niemi. "Peter Weiss and Documentary Theatre: Song of a Scarecrow". *Modern Drama*, 16, 1973: 20-34.

<sup>23</sup> Claus Zilliacus. "Documentary Drama: Form and Content". *Comparative Drama* 6, 1972: 223-253.

<sup>24</sup> C. Zilliacus. ob cit p 233.



El docudrama funciona en base a un modelo altamente probado en el teatro europeo especialmente en el alemán con Peter Weiss o el no menos famoso Teatro Político de Edwin Piscator, que no siempre adopta la forma de docudrama, estas propuestas son señaladas como un atrevido inicio de un teatro: “cuyo único fundamento literario y escénico lo constituiría el documento político”.<sup>25</sup> Es necesario mencionar junto a los nombres de estos directores el de su seguidor el legendario Bertolt Brecht y su *teatro épico* o las formaciones denominadas *agit-prop* en las cuales se afianzan los principios estéticos que van a servir de base y de clara influencia como parte de una importante producción de teatro latinoamericano que tiene en el mexicano Vicente Leñero la inevitable referencia para el estudio del teatro documental<sup>26</sup>. Este escritor establece lo siguiente en cuanto a la importancia del uso de lo documental como forma de enfatizar los conflictos del presente.

El hablar de nuestros héroes es un presente terrible, porque no hemos hablado nunca descarnadamente de ellos. El tratar algo desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental.<sup>27</sup>

En la misma entrevista otorgada en México en 1984, el dramaturgo señala que el documento en sí no es un elemento probatorio, sino que debe ser cuestionado,

<sup>25</sup> Edwin Piscator. *Teatro Político*. Buenos Aires, Futuro, 1957:62.

<sup>26</sup> Vicente Leñero (Guadalajara, 1933) tiene un extenso y por demás prestigioso periplo literario que le ha significado el reconocimiento como uno de los autores más importantes dentro de las letras latinoamericanas. La elección de tres de sus piezas para este trabajo viene a compensar un lejano deseo de trabajar su teatro documental, anhelo que se originó cuando realizaba mis estudios de posgrado en Michigan State University y por primera vez tuve la posibilidad de entrar en contacto con su obra, y especialmente con aquellas que proponen un cruce entre el discurso histórico y el dramático. Leñero comenzó su carrera como periodista y es considerado maestro de generaciones dentro de esta labor y como tal estuvo vinculado a publicaciones como *Claudia*, *Excelsior* y *Proceso*. Su vocación por las letras fue más fuerte que su profesión de Ingeniero Civil, la trayectoria como novelista y dramaturgo lo ha llevado a ser reconocido ampliamente tanto a nivel nacional como internacional. La actividad como narrador comienza con su novela *La voz adolorida* (1961), los primeros logros estuvieron marcados por la obtención del Concurso Nacional del Cuento Universitario en 1958 y el premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1963 por su novela *Los Albañiles*, de la cual en 1969 realizará una adaptación teatral, dentro de su producción narrativa destacaremos: *Estudio Q* (1965), *Redil de ovejas* (1972), *El evangelio de Lucas Gavilán* (1979) y *La vida que se va* (1999). En 1969 y en el 1979 su labor como dramaturgo lo hizo acreedor al premio Juan Ruiz de Alarcón, en el año 2000 le otorgaron el galardón Xavier Villaurrutia, premio que según la prensa recibió tan conmovido como sorprendido, al año siguiente recibió el premio Nacional de Ciencias y Artes de México por Literatura y Lingüística. Su incansable labor cultural lo ha llevado a destacarse también como guionista cinematográfico, por ejemplo de películas galardonadas, como *El callejón de los milagros* (1995) y *El crimen del Padre Amaro* (2002). Leñero es un autor prácticamente desconocido en la escena uruguaya, una de las razones podrían encontrarse en su insistencia en temas muy específicos relacionados con la historia de su país y con la iglesia católica mexicana, cuyos vaivenes como institución lo han preocupado profundamente por ser uno de sus rasgos distintivos el de fervoroso creyente y católico practicante, de manera que en su temática, especialmente la documental, se aleja de los intereses del repertorio uruguayo. Dentro de su relevante y ampliamente reconocida producción teatral cuenta con títulos de gran éxito en la escena mexicana y además de las tres obras que utilizamos en este trabajo debemos resaltar: *La carpa* (1971), *Los hijos de Sánchez* (1972), *La mudanza* (1979), *Alicia tal vez* (1980), *La visita del ángel* (1981), *Martirio de Morelos* (1981), *Jesucristo Gómez* (1986) y *Nadie sabe nada* (1988), títulos que han servido para consolidar su posición de dramaturgo clave en el repertorio latinoamericano. Para terminar esta breve reseña sobre uno de los autores más prominentes de habla hispana, citaremos lo manifestado por Alí Chumacero en la ceremonia de entrega del premio Xavier Villaurrutia, donde manifestó que el reconocimiento otorgado a Leñero era una manera de cumplir con uno de los objetivos que crearon esa distinción: “recompensar al escritor que hace de la palabra un reflejo de su inteligencia y que a la vez recoge del ámbito social los elementos indispensables sin los cuales sería imposible la expresión literaria”.

<sup>27</sup> Kirsten Nigro. “Entrevista a Vicente Leñero”. *Vicente Leñero. Teatro Documental*. México, Editores Mexicanos Unidos. 1985: 20.



contextualizado y relativizado: Un documento no es una prueba determinante porque hay un contexto de ese documento. Yo admito ese cuestionamiento; siento que el autor de teatro documental de alguna forma debería encontrar esa posibilidad de darle un valor al documento, pero a la vez fijar bien su relatividad. Si haría falta relativizar el teatro documental”.<sup>28</sup>

La elección de una multiplicidad de documentos como fuente de creación, coincide con la actitud propuesta por la nueva historia en el sentido que esta supone una revalorización de la potencialidad documental, mediante un ejercicio de inclusión de estas fuentes como los ejemplos expuestos por P. Weiss, las cuales van a adquirir similar estatus que los textos tradicionales siguiendo el pensamiento del historiador Jacques Le Goff citado anteriormente.

Por su parte, Paul Veyne explica claramente la importancia del documento como base de la investigación a la vez que señala sus limitaciones ya que es interpretativo del hecho y no sustitutivo del mismo:

Este límite es el siguiente: lo que los historiadores denominan acontecimiento no es aprehendido en ningún caso directa y plenamente; se percibe siempre en forma incompleta y lateral, gracias a documentos y testimonios, digamos que a través de tekmeria, de vestigio [...].La historia es, por esencia, conocimiento a través de documentos. Pero además la narración histórica va más allá de todo documento, puesto que ninguno de ellos puede ser el acontecimiento mismo.<sup>29</sup>

Es necesario recurrir también a la precisión que hace Michel Foucault con respecto al cambio de posición hecho por los historiadores con respecto al valor del documento y que marca un viraje entre la actitud interpretativa a la reconstructiva, señalándose como el pasaje del documento a monumento, otorgándole mayor flexibilidad expresiva y mayor posibilidad de relacionamientos contextuales: “Lo mismo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno”<sup>30</sup>. Este autor establece la diferencia entre los presupuestos tradicionales del discurso histórico señalando que el camino metodológico que habitualmente se empeñaba en convertir los monumentos en documentos, ha transitado, modernamente, la vía inversa: “En nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos, y que allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos”.<sup>31</sup>

La creación de un adecuado discurso histórico tiene intrínsecamente un carácter representativo, la Historia en sí es un sistema de sustitución con respecto al pasado, un

<sup>28</sup> Kirsten Nigro, ob. cit., p22.

<sup>29</sup> Paul Veyne. *Como se escribe la historia*. Madrid, Alianza, 1984:15.

<sup>30</sup> Michel Foucault. *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1987; 24

<sup>31</sup> Michel Foucault, *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1970; 11.



acercamiento por medio del lenguaje a una realidad ajena al emisor y al receptor, pero que es mediatizada a través de determinados constructos lingüísticos cuya elaboración y percepción son compartidas con el discurso ficticio, estableciendo cercanías imprecisas entre lo recreado y lo creado.

La potencialidad dramática que caracteriza el teatro documental estriba precisamente en el carácter de retorno, su discurso se organiza en base a lo dicho pero estructurado en forma diferente, por lo tanto se produce un retorno comunicativo diferente, se representa una realidad que ha afectado a determinada comunidad para resemantizarla y proyectarla nuevamente al núcleo social, después de pasar por un proceso de tribunalización de la pretensión de verdad expuesta en el discurso histórico.

Si partimos de la acepción etimológica de documento del latín *documentum*, se relaciona con enseñanza, ejemplo o muestra, por lo tanto tiene la autoridad necesaria para convertirse en fuente legítima de la cual se conocerán tantas interpretaciones como lectores, que a su vez organizarán un discurso interpretativo de forma plural que abarca desde la perspectiva histórica más ortodoxa hasta la transformación de ese material en un discurso estético que en el caso del docudrama va a enfatizar los conflictos interpretativos y las disparidades entre dos lecturas opuestas del mismo hecho y a través de fuentes centrales y /o marginales, de manera que se intratextualiza un elemento extratextual que originalmente pertenece a una macrodiscurso denominado Historia y que tiene su sistema de valoración, explicación y exposición, el cual es puesto en tela de juicio mediante el recurso de la teatralidad que habilita una representación plural a partir de la multiplicidad de emisores que lo caracterizan y la estructura dialógica que lo distingue y le facilita su funcionalidad comunicativa.

[silka@adinet.com.uy](mailto:silka@adinet.com.uy)

## **Documentary Theatre and the the Historical Referent Leading to Reading**

### **Abstract**

The objective of this work is to establish relationships between dramatic and historical discourse through the referential capacity of the first, whose presentation though docudrama offers an alternative version of key events in Latin American history.

**Palabras clave:** docudrama referente dialogismo historia

**Key words:** docudrama referent dialogism history





*telondefondo*  
REVISTA DE TEORÍA Y CRÍTICA TEATRAL

[www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

nº 4 - diciembre, 2006

ISSN: 1669-6301