Las periodistas cuentan

Rodolfo Obregón(Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, CITRU)y **Valentina Manzini**(Centro Universitario de Teatro, UNAM)

RESUMEN

En este artículo propone la pieza*Las periodistas cuentan* de Teatro Línea de Sombra (México) como un ejemplo trascendente del trabajo escénico con temas de lo real, donde el concepto documental se ve traspasado por la potencia de lo testimonial. En él se presenta una crónica y un análisis cualitativo de la pieza a partir de las vivencias de los autores como partícipe y espectador, así como de entrevistas con algunos de sus creadores (Jorge A. Vargas, Eduardo Bernal y Carlos Manuel Juárez), referencias a fuentes importantes en el campo de lo testimonial como Giorgio Agamben y Enríque Díaz Álvarez.

La pieza de TLS está conformada por los testimonios de periodistas que cada noche se presentan para hablar de sí mismos y sí mismas, y de aquello que los conforma. Comúnmente invisibilizados detrás de sus propias palabras, aquí se propone un cambio de foco de la narración hacía los narradores. Para potenciar la atención, la escena se condensa como un dispositivo de enunciación que adopta un principio de sobriedad, correspondiente a las exigencias de las prácticas escénicas que lidian con situaciones donde la característica principal de las personas involucradas es su vulnerabilidad. La disminución del aparato escénico que cede su relevancia a las marcas que la labor informativa ha impreso en las personas convocadas, explica el tránsito del documento hacia el testimonio. Mientras que el primero tradicionalmente connota veracidad, el testimonio acentúa las relaciones subjetivas y vivenciales que se establecen con los objetos del mundo fáctico. La pieza es un llamado a atestiguar esa verdad que excede a su posible documentación y a una escucha afectiva que se convierte en una forma de resistencia.

PALABRAS CLAVE:

Testimonio, Periodismo, Narración, Viveza, Teatro Línea de Sombra

ABSTRACT

In this article, I propose the piece "Las periodistas relatos" (The Journalists Tell) by Teatro Línea de Sombra (Mexico) as a transcendent example of performing with themes of reality, where the documentary concept is transcended by the power of testimonials. It presents a chronicle and qualitative analysis of the piece based on the authors' experiences as participants and spectators, as well as interviews with some of its creators (Jorge A. Vargas, Eduardo Bernal, and Carlos Manuel Juárez), and references to important sources in the field of testimonials such as Giorgio Agamben and Enríque Díaz Álvarez.

The TLS piece is comprised of the testimonies of journalists who appear each night to talk about themselves and what shapes them. Commonly rendered invisible by their own words, here I propose a shift in focus from the narrative to the narrators. To enhance attention, the scene is condensed as an enunciative device that adopts a principle of sobriety, corresponding to the demands of performing arts practices that deal with situations where the main characteristic of the people involved is their vulnerability. The reduction of the stage apparatus, which cedes its relevance to the marks that the informative work has left on the people summoned, explains the transition from document to testimony. While the former traditionally connotes veracity, testimony emphasizes the subjective and experiential relationships established with the objects of the factual world. The piece is a call to bear witness to that truth that exceeds its possible documentation and to an affective listening that becomes a form of resistance.

KEYWORDS

Testimony, Journalism, Violence, “Affected truth”, Teatro Línea de Sombra

A finales de 2024, el grupo Teatro Línea de Sombra presentó, en dos breves ocasiones, un trabajo que, al tiempo que aparece como una consecuencia elocuente del desarrollo de las prácticas documentales en la escena mexicana, resulta poco representativo (mucho menos paradigmático) de éstas porque no se trata en este caso de una creación exclusiva de TLS ni propiamente de una pieza teatral, porque trasciende lo documental hacia lo testimonial[1] y porque su intencionalidad se aleja —a diferencia de otras creaciones suyas y de otros grupos mexicanos— casi definitivamente del ámbito de la estética y sus circuitos de distribución.

Pero si *Las periodistas cuentan* se revela como ejemplar, lo es en la medida en que responde a la recuperación del trabajo de grupo —que en México, a diferencia de otros países latinoamericanos, se convirtió en un fenómeno prácticamente en vías de extinción durante la década de 1990— con la consiguiente continuidad a partir de una posición que ha ido decantándose con el tiempo y que responde a la intensificación y la gravedad de la situación social del país, el contexto de violencia, y donde “las piezas escénicas suelen ser la parte más visible de la actividad, la cara artística de agrupaciones que desarrollan tareas formativas, de divulgación del pensamiento e intercambio” (Obregón, 2024, p. 123) tanto con otros grupos artísticos como —en este caso— activistas.

En ese sentido, *Las periodistas cuentan* forma parte de un ejercicio curatorial (Fragmentos de verdad) cuyos antecedentes incluyen obras escénicas como *Amarillo* y *Baños Roma* o acciones como *El puro lugar* que generaron la interrelación con asociaciones y personas cuyo trabajo se inserta en los terrenos de las luchas sociales.[2] Ese camino —común en las prácticas artísticas que echan mano de lo documental— ha guiado a Teatro Línea de Sombra hacia lo que ellos mismos definen como “un teatro de investigación” y acercado cada vez más a las experiencias y los medios periodísticos —otra deriva natural presente desde el origen de este tipo de prácticas.

De cara a “una obligación artística frente a una situación que nos agobia” (Bernal) y el ejercicio de implicación que exige el trabajo sobre materiales de lo real, las y los integrantes de TLS establecieron una cercanía con el medio periodístico independiente Elefante Blanco y el colectivo de búsqueda de personas desaparecidas Millynali Red. Con ellos crearon *Zona clausurada*, la primera pieza del tríptico Fragmentos de verdad. Se trata de una instalación-mediometraje con activaciones performativas que parte de una investigación *in situ* de los denominados sitios deexterminio.[3] *Las periodistas cuentan*, realizada en colaboración con los periodistas Carlos Manuel Juárez y Marcela Turati, es la segunda pieza del tríptico que se complementará con un trabajo en ciernes sobre los llamados “vuelos nocturnos” o “vuelos de la muerte”, un secreto a voces de las actividades clandestinas del ejército mexicano frente a las guerrillas principalmente en las décadas de 1960 y 1970.

…

“Los periodistas estamos vacunados contra la primera persona” menciona CMJ (fundador de Elefante Blanco) antes de proceder a describir la intención central de esta propuesta. *Las periodistas cuentan* busca generar una plataforma de escucha para aquellos que registran los hechos en contextos de criminalidad extrema, pues al leer sus relatos sobre la fragilidad del presente, las personas detrás de esas palabras tienden a invisibilizarse; y junto con ellas, la aprehensión subjetiva de aquello que ocurre alrededor del oficio del periodismo. La intención entonces es volcar la mirada, y sobre todo la audición, sobre el narrador más que sobre el relato. Lo que tienen para contar es acerca de sí mismos y sí mismas; y, paradójicamente, es en esta aparente desviación de enfoque que surge la posibilidad de volver a mirar, reconocer, la realidad de esos contextos de violencia que, de tan dolorosos, provocan el pasmo o, a base de repeticiones, la indiferencia.

Al tornar la atención a las personas en sí, el propósito escénico es crear un telón de fondo frente al cual acompañar la emisión, así como generar y cobijar el encuentro. Todo el dispositivo está planteado para propiciar la escucha activa de quienes se reúnen en cada sesión. “Las periodistas irán llegando aquí al ritmo de sus ocupaciones” reza el texto inicial, en el que se contextualiza la naturaleza aleatoria de este ejercicio. Cada noche vendrán las y los periodistas que tengan la posibilidad, y el acompañamiento escénico se irá ensamblando en el momento.

La pieza se inauguró en una sala llamada Teatro El Galeón, en horario regular de funciones. En el complejo cultural en el que debutó, hay múltiples teatros. Entre ellos, El Galeón ha sido desde su fundación la sede de apuestas experimentales que favorece la versatilidad de su mediana caja. En tiempos recientes, el espacio se ha abierto de manera esporádica para creaciones a las que, fuera de una excusa o una carnada, les interesa muy poco parecerse a aquello que los años han definido como teatro.

Las primeras presentaciones se llevaron a cabo del 3 al 6 de octubre del 2024 (y se complementaron con una sesión más el 8 de noviembre, en el Centro Cultural de España también en la Ciudad de México). Afuera de la sala un cielo azul, empujando hacia el atardecer. Filas de personas que compran boletos para otros teatros, filas de personas entrando a sus funciones, fila para entrar de forma gratuita a *Las periodistas cuentan.* Durante la espera, se puede ver ondear la gran bandera de México en el asta del campo militar que se encuentra al otro lado de la calle, frente al complejo cultural. El montaje en los días anteriores se ha visto detenido por la toma de protesta de la recién electa primera presidenta de México. El Estado y su reforzada y recalcitrante alianza con las estructuras militares resuenan a través de trompetas que atraviesan las paredes de los teatros, mientras se termina de armar la maquinaria de la pieza.

Al entrar a la sala, el espacio está distribuido de manera frontal, con una gradería alargada hacia los lados. Sobre el escenario, un cuadrado rojo trazado en el suelo delimita un espacio interior. Dentro de éste, en primer plano, hay dos micrófonos de pedestal frente a dos bancos que serán utilizados y reacomodados libremente por “las periodistas”. Más atrás, del lado derecho, se encuentran tres butacas de teatro y dos sillas dispuestas en ele (L) enmarcando una mesita de centro que descansa sobre una alfombra turca. En medio del negro del teatro, este rincón colorido asemeja a una sala de casa, un núcleo cálido donde ocurrirá una reunión importante. Igualmente atrás, del lado izquierdo, espera una mesa de metal con el emblema de la Cerveza Victoria y dos sillas esquinadas.

Fuera del cuadrado delimitado, aparece un universo material que remite al oficio periodístico. Desde el momento en que se ingresa a la sala, se escucha el sonido de una impresora industrial produciendo fotocopias. La gran máquina blanca se encuentra del lado derecho del espacio, junto a una mesa de ensamblaje repleta de hojas y algunas guillotinas. Detrás, un estante metálico donde reposan papeles, tijeras, cartones y diversos materiales editoriales. Cerca del proscenio hay una pequeña mesa con micrófono. A lo largo de la sesión se mantendrá el sonido de la fotocopiadora que acompaña el armado de un fanzine con información sobre las periodistas que se entrega a los y las espectadoras al término del evento.

Del lado izquierdo de la sala llama la atención un monitor de computadora cuya pantalla da la cara hacia el público. Una integrante del equipo que activa el dispositivo transcribirá todas las palabras citadas, noche tras noche. Atrás, un bastidor con mapas, juguetes y demás materiales gráficos sobre el que se instala una cámara de circuito cerrado. Más atrás, al fondo y a la izquierda, el centro de comandos: un escritorio con dos computadoras donde trabajan el director, Jorge A. Vargas y el director técnico, Alejandro Carrasco, editando la pieza en vivo.

Finalmente, al fondo del escenario, una gran pantalla sobre la que se proyecta el título *FRAGMENTOS DE VERDAD: LAS PERIODISTAS CUENTAN.*

“Quisimos ensayar esta pieza, pero nos fue imposible. A las periodistas, por naturaleza, les faltan horas del día. (...) Juntamos las partes y las iremos poniendo en juego como en una pieza *all’improvisso*” —dice la presentadora tras su irrupción al espacio junto con los jóvenes activadores del dispositivo. Al iniciar, se proyecta un video que muestra los recorridos que los y las integrantes de TLS realizaron acompañando “como sombras” a cada una y cada uno de las periodistas participantes en el proyecto: manifestaciones, caminatas rápidas frente a Palacio Nacional, congresos locales, pesquisas de imágenes con dron y demás actividades realizadas meses antes ?y registradas por la compañía—, en sus lugares y dentro de sus dinámicas de trabajo. Mientras se reproduce el video, poco a poco las periodistas entran y se distribuyen en las butacas y sillas sobre la alfombra y alrededor de la mesa de Cerveza Victoria.

A partir de ese momento, una por una, van siendo presentadas las periodistas que acuden al llamado esa noche. Las formas de afirmar su presencia en escena remiten claramente a los diversos formatos propios del periodismo de investigación (varios de los cuales son utilizados con frecuencia dentro de las prácticas escénicas documentales): la entrevista (Reyna Haydee Ramírez y Blanche Petrich) como forma de trazar una semblanza, un retrato en vivo; el testimonio escrito o hablado (Marcos Vizcarra y Carlos Manuel Juárez) que enfatiza lo espontáneo, lo no fijo; la crónica (Félix Márquez y Mónica González Islas) como descripción de una mirada particular sobre algún suceso; el apunte autobiográfico (Griselda Triana); y aun el texto de divulgación (Marcela Turati) que da a conocer las estrategias para la sobrevivencia que estas periodistas han desarrollado y las redes de apoyo que han construido.

Tras una pequeña semblanza leída con apoyo visual, cada periodista utiliza el tiempo sobre el escenario para compartir aquello que le resulta trascendente, pretendiendo seguir pautas establecidas previamente: hablar sobre sí mismas o sí mismos y no hablar directamente sobre violencia. En la práctica, todas hablaron sobre sí mismas, y todas hablaron de la violencia. Como de una verdad ineludible a la cual ningún periodista -y se podría decir ningún ciudadano mexicano- podría ser ajeno. Una marca indeleble inscrita entre líneas que se cuela a través de los detalles más mínimos de la experiencia: a través del sonido de una rama rascando una ventana o la visita matutina de un pájaro carpintero.

A su vez, cada narración es abrazada, enmarcada, por alguna tenue intervención o acción escénica a cargo de TLS. La selección de estas acciones es un destilado del proceso de vinculación previo con el grupo de periodistas, donde se bosquejó la línea narrativa que tomarían. Ya sea la proyección de mapas a escala de cuando la ciudad de Culiacán fue tomada, en el relato de Marcos; la canción que Reyna cantaba en su exilio de Sonora; el video de Carlos Manuel corriendo como forma de liberar estrés; o la colocación en el escenario de las plantas refugio del mismo Marcos, o las impresiones de fotografías que Félix tomó de los objetos y pertenencias de sus compañeros asesinados. Las acciones acompañan a las periodistas sin protagonizar ni ponerse por encima de la voz y la presencia. Aquello que escenifica sirve fundamentalmente para aportar volumen visual y simbólico al testimonio.

Y si una acción destaca por encima del resto, es aquella que genera Griselda Triana quien, mientras suceden las últimas participaciones de sus compañeros, en una mesita al fondo del escenario, casi en la penumbra, comienza a preparar —para compartir posteriormente con las personas que asisten esa noche— la receta familiar del aguachile culichi. Durante su participación, que cierra las presentaciones, Griselda narra su proceso para reencontrar fuerza y sentido de vida tras el asesinato de su esposo, también periodista, Javier Valdez. Entre esos esfuerzos, da crédito a las redes de apoyo y a la comunidad como anclas vitales para quienes sobreviven a la tragedia, y también al mar y su sueño de vivir en las playas de Mazatlán.

Al terminar la sesión, en el vestíbulo del teatro se comparte el aguachile de Gris, caballitos de mezcal, bacanora (mezcal sonorense que Reyna puso sobre la mesa durante su entrevista) y cervezas. Ahí mismo se exhiben las fotografías de Félix Márquez, se reparte el fanzine y se procura un espacio de convivencia para todas y todos los participantes y asistentes.

“Al buen periodismo la hace falta sociedad que lo acompañe” escribía Javier Valdez, años antes de convertirse él mismo en una víctima de la violencia que daba a conocer. Mientras que las condiciones en las que se ejerce el oficio periodístico intensifican su complejidad, la necesidad de tener información objetiva y sin mediaciones sobre lo que sucede en los contextos más inaccesibles adquiere mayor urgencia. *Las periodistas cuentan* es una invitación a la atención y el cuidado de quienes atestiguan y comparten las historias más crudas de nuestra realidad. Como instaba Marcos Vizcarra al recordarnos a sus compañeros periodistas en ese mismo momento en el frente de batalla de la guerra en Culiacán: “No nos dejen solos”.

…

La escena reducida prácticamente a un dispositivo de enunciación para personas cuyo oficio está fuera del terreno artístico se corresponde con la idea —esbozada por los integrantes de TLS— de un periodismo de campo, independiente; es decir, “fuera de centro” y realizado en un “paisaje de riesgo” (Vargas). Y se relaciona también con un principio de sobriedad que es una de las exigencias de las prácticas escénicas que lidian con situaciones —como en este caso— donde la característica principal de las personas involucradas es su vulnerabilidad. Los relatos de las periodistas, más allá de lo que permiten conocer sobre hechos de violencia y sus implicaciones sociales y políticas, resaltan el valor de su trabajo, la importancia de su dimensión humana: las periodistas cuentan.

Esta disminución del aparato escénico que cede su relevancia a las dolorosas marcas que la labor informativa ha impreso en las personas convocadas, explica el tránsito natural del documento hacia el testimonio —un proceso cuya creciente frecuencia ha sido señalada en otros ámbitos culturales[4] y en otras manifestaciones artísticas o literarias—. De hecho, Jorge A. Vargas y Eduardo Bernal (director y curador de TLS respectivamente) se deslindan del término "documental" con que se define a algunas de sus creaciones escénicas, pues lejos de la connotación de veracidad que tradicionalmente comporta, ellos acentúan en su trabajo la intensidad de las relaciones que buscan establecer en cada pieza con los objetos provenientes del mundo fáctico (entrevista [5]). En las actuales circunstancias de desconfianza frente a la información, en la era de la manipulación digital y la posverdad, el llamado de TLS a "quien ha desplegado responsablemente su palabra y ha puesto en riesgo su vida" para hacer uso de "la palabra íntima" (TLS, 2024) y compartir su experiencia, es un llamado a atestiguar esa verdad que excede a su posible documentación y a una escucha afectiva que se convierte en una forma de resistencia frente al menosprecio oficial y el silencio impuesto por el miedo.

Resulta interesante aquí señalar de paso la divergencia entre esta trayectoria y la del otro grupo mexicano de amplio reconocimiento en los terrenos de la creación escénica con bases documentales, Lagartijas Tiradas al Sol, cuyas estrategias frente a la pérdida de confianza en el documento han constituido en los últimos años una laberíntica superposición de elementos reales y "verdades inventadas" que, sin embargo, mantiene el índice apuntado hacia situaciones concretas que exigen una revisión o una respuesta inmediatas y en cuyo centro subyace siempre la discusión ética[6].

La escena que TLS despliega en este caso está ahí para apuntalar el carácter performativo de los testimonios, todo aquello que la experiencia teatral posibilita o potencia. Acostumbradas a estar frente a cámaras y micrófonos, las periodistas —como se ha señalado— no ocultan su presencia tras aquello que dan a conocer; por el contrario, la revelan: en sus cuerpos y, sobre todo en los matices de la voz, lo inimaginable adquiere una dimensión concreta, tangible, que a su vez rompe los condicionamientos en las formas de la escucha que han arraigado en sus contextos profesionales. La narración, en términos benjaminianos, se distingue por esa "amplitud de vibración de la que carece la información" (Benjamin, 2008, p. 5) y provoca, del lado de la sala, una intensa atención. Quienes las hemos conocido únicamente por su trabajo percibimos ahora, a través de sus subjetividades, unos hechos —como apunta Giorgio Agamben en su texto ya clásico sobre la figura del testigo— "tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales" (Agamben, 2005, p. 9).

El grado de viveza (o de vivacidad) que produce toda práctica testimonial se alimenta de otro elemento cercano a la práctica teatral: la inevitable intervención de lo espontáneo que convierte a ambas en territorios inestables. La estructura esbozada en coautoría con los especialistas del escenario, familiar desde luego a los profesionales de la comunicación, contiene el relato y a quien lo enuncia, mientras lo imprevisto, la imagen que irrumpe en la memoria, la duda, el sentimiento súbito, los desbordan. Es en ese sentido que Agamben enfatiza "la imposibilidad misma" de que el testimonio —a semejanza del hecho escénico, habría que añadir aquí— pase a formar parte del archivo (Agamben, 2005, p.165), y a lo cual contribuye el carácter abierto de la pieza que continuará activándose con nuevos y nuevas invitadas (Vargas y Bernal, entrevista) y que, como todas aquellas obras que echan mano directamente de lo real, se ve afectada en su transcurrir por el desarrollo de los acontecimientos o las experiencias de las personas involucradas.

Resultado de su propio desplazamiento disciplinar, la aparición de lo que Enrique Díaz Álvarez describe como "una verdad afectada" (2021, p. 10) tiene sus consecuencias también en aquello que se hace patente a las periodistas convocadas en su tránsito sobre las tablas. A decir de Carlos Manuel Juárez, que resume la experiencia propia y la del resto de sus colegas, un proceso autoreflexivo "casi terapéutico", la posibilidad de repensar el oficio y las estrategias que les han permitido sobrevivir a diferencia de tantos otros compañeros y compañeras; y, en esa afectación, una mirada diferente que junto al horror permite valorar "lo hermoso", que aparece de pronto y que es "parte también de esa realidad" y de esa vocación compartida (entrevista).

Si las prácticas documentales han modificado y ajustado las concepciones y estrategias teatrales cada vez que, a lo largo de los últimos 100 años, se plantean frente a situaciones consideradas como inaplazables o urgentes, el conjunto de testimonios rendidos sobre el escenario y las muestras de aprecio y solidaridad entre las periodistas que se revelan en el transcurrir de la velada permiten ver, finalmente, que el periodismo mexicano que se realiza en "un tiempo marcado por la incertidumbre y el desasosiego (que) invita a exponer nuestra experiencia junto a otras, relacionarlas; (que) en definitiva, impulsa a asumir la vocación de rastrear y prestar atención a historias de vida –distintas, ajenas, distantes– que hagan resonar la fragilidad y el dolor que nos constituye" (Díaz Álvarez, 2021, p. 6), ha hecho emerger también formas radicalmente distintas de entender el oficio, replantear los vínculos entre quienes lo ejercen, los cuidados físicos y emocionales que exige; y, alrededor de todo ello, llevar a cabo una profunda revaloración de sus prácticas y sus potencias éticas. ¡Las periodistas cuentan!

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. HomoSacer III*. Pre-Textos.

Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Metales Pesados.

Díaz Álvarez, E. (2021) *La palabra que aparece. El testimonio como acto de sobrevivencia*. Anagrama.

Juárez, C.M. (27 de enero, 2025) Entrevista de Valentina Manzini.

Obregón, R. (2024). *Mirar y reconocer. Prácticas documentales en la escena mexicana*. UNAM.

TLS. (2024). Carta invitación *Las periodistas*, Archivo TLS.

Vargas, J.A. y Bernal, E. (16 de enero, 2025) Entrevista de Valentina Manzini y Rodolfo Obregón.

NOTAS

[1] A diferencia de múltiples especialistas en el fenómeno e incluso de algunos y de algunas de sus representantes más conocidas en el ámbito latinoamericano, en nuestro análisis preferimos distinguir estas dos categorías pues partimos de la definición que hace Youker del documento como aquello "que toma el lugar de una persona o un hecho que ya no puede ser percibido por los sentidos" (2012, como se cita en Obregón, 2024, p. 23); mientras que la presencia del testigo eliminaría esa primera mediación al confrontar a las y los espectadores directamente con la fuente de donde emana un testimonio, y cuyas divergencias con el documento desarrollamos más adelante.

[2] Particularmente con especialistas y agrupaciones relacionadas con el fenómeno de la migración a través de México.

[3] Al respecto puede verse el artículo de Christina Baker (2024). Affective Acoustic Territories: Mapping and performing Disappearance in Zona clausurada (2022) by Teatro Línea de Sombra. *Hispanic Review 92* (3), 427-452. https://muse.jhu.edu/article/948077

[4] Tal y como lo hacen Alison Forsyth y Chris Megson en la presentación de la segunda edición del libro que coordinan: *get real: documentary theatre past and present*(2012, Palgrave Mac Millan).

[5] Este énfasis es descrito también en el texto de Vargas y Alejandro Flores "Objetos intensamente vivos", incluido en Larios, S. (2018) *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Paso de Gato.

[6] Interesante también que el primer testimonio rendido sobre los escenarios mexicanos del siglo XXI haya sido parte medular de la creación que les valió ese amplio reconocimiento: *El rumor del incendio*(2010).