



4TO. ENCUENTRO NACIONAL DE GESTIÓN CULTURAL MÉXICO
GESTIÓN CULTURAL Y COMUNIDADES



**Conocimiento popular en la
construcción de la memoria
colectiva a través de dos
obras de Teatro Documental**

Esp. Itzel V. Camarillo. C.
Est. Itza Marian Camarillo
Cruz

Ponencia presentada en el Cuarto Encuentro Nacional de Gestión Cultural realizado en Oaxaca de Juárez
Oaxaca, México entre los días 22 al 25 de abril de 2020

La gestión cultural no solo se trata del fomento, sino también del análisis de las prácticas y procesos que suceden en un determinado grupo social. Es por ello que la presente ponencia tiene como eje central el estudio de la preservación de la memoria, en tres momentos, divididos en dos apartados cada uno.

En primer lugar, es necesario señalar que la [H]istoria se ha mostrado como una verdad que es apoyada por aquellas entidades que mantienen el poder, o como Walter Benjamin nombraba: *los vencedores*. De esta manera, la historia se narra desde esta perspectiva, atendiendo a los propósitos y conveniencias de un sector hegemónico, dejando de lado saberes que atentan contra sus preceptos. La memoria de los *vencidos* o de aquellos grupos sociales que no integran a la élite en el poder, suele considerarse como no válida, sin embargo, en ella existen valiosos elementos que pueden ser germen de procesos sociales y culturales que valen la pena estudiarse. Tales como, el nuevo periodismo, la literatura de no ficción, el performance o el teatro documental -del cual hablaremos-, entre otros dispositivos, que han encontrado en el documento y principalmente en el testimonio, un nicho de información de primera mano.

En segundo lugar, se explica brevemente que es el teatro documental, lo cual clarifica el motivo por el que se retoma un fenómeno teatral como estrategia para la preservación de la memoria colectiva. La corriente teatral expuesta es, a diferencia del teatro convencional, un dispositivo creado en colectividad, su origen no es sólo la idea de un dramaturgo que crea un universo ficticio, o la representación que surgió en la imaginación de un director escénico que impone su voluntad sobre escenógrafos, vestuaristas, actores y otros artistas implicados en la puesta en escena. No. Es una estrategia política y social que busca exponer, evidenciar y mitigar problemas que acontecen en la actualidad a través de elementos estéticos.

Finalmente, se presenta una breve revisión de los resultados en dos procesos de teatro documental en México. El corpus se compone por: *Mujeres de Arena*, escrita, estrenada y coordinada en el año 2002 por Humberto Robles a partir del trabajo que realizó en estrecha relación con el colectivo “Nuestras hijas de regreso a casa” creado por madres y familiares

4TO. ENCUENTRO NACIONAL DE GESTIÓN CULTURAL MÉXICO – GESTIÓN CULTURAL Y COMUNIDADES



de mujeres víctimas de feminicidio y de la impunidad experimentada en Ciudad Juárez, Chihuahua; y *Veracruz escrita* en el año 2015 por Luisa Pardo, miembro fundador del colectivo “Lagartijas tiradas al sol”. Ambas obras son creadas para hablar de un problema social -el feminicidio en la primera y la impunidad, en la segunda- desde un espacio público o privado, con elementos estéticos que conjugan el lenguaje teatral y los testimonios de la colectividad afectada.

El recuerdo individual, memoria colectiva

Cuando hablamos de memoria, generalmente lo primero en lo que pensamos es en recuerdos del pasado, y si nos referimos a la colectividad o a la historia, lo que se evoca son acontecimientos del pasado lejano, sin embargo, no es necesario retroceder en el tiempo o a un pasado lejano para hablar del tema, pues día a día se crean vivencias y con ellas historias que pueden o no afectar a una comunidad.

Recordar, rememorar o entender lo que aconteció en el pasado lejano o cercano, ofrece a los implicados la posibilidad de celebrar hechos remotos, pero también de mejorar las condiciones, de aprender y de construir estrategias o ambientes para tener nuevos o mejores resultados a circunstancias semejantes.

Olvidar, entonces, es el acto de omitir datos, detalles o situaciones. Se requiere la voluntad o distracción de la colectividad, o bien de la supresión del suceso por un agente externo. En el mejor de los casos la memoria se pierde como proceso natural, no obstante, también puede ser extirpada o alterada para la creación y construcción de un imaginario que trabaje en favor de un discurso específico.

De esta manera, tanto el recuerdo como el olvido, así como la forma en que se narra la historia, inciden en el presente y futuro, y por ello su relevancia. Walter Benjamin (1892-1940) señala en sus tesis que, la historia es narrada desde el punto de vista de los vencedores, misma que es tomada como oficial y por lo tanto como la verdad de los hechos. Estas verdades, están contenidas en documentos, los cuales son expedidos por un ente de poder,

por supuesto. Entonces, tanto la información, como el documento y la publicación (oficial) de este, tienen la misma visión: la de aquellos que escriben la historia. Y no podemos perder de vista que el historiador también plasma los sucesos desde una visión que está confinada al contexto, experiencias y por tanto, a la simpatía y conveniencia que desea mostrar. Ya lo expone, en la séptima de sus *Tesis sobre la historia*, Walter Benjamin (2008)

Fustel de Coulanges le recomienda al historiador que quiera revivir una época que se quite de la cabeza todo lo que sabe del curso ulterior de la historia. Mejor no se podría identificar al procedimiento con el que ha roto el materialismo histórico. Es un procedimiento de empatía. Su origen está en la apatía del corazón, la acedia, que no se atreve a adueñarse de la imagen histórica auténtica, que relumbra fugazmente. Los teólogos medievales vieron en ella el origen profundo de la tristeza. Flaubert, que algo sabía de ella, escribió: “Pocos adivinarán cuán triste se ha necesitado ser para resucitar a Cartago”. La naturaleza de esta tristeza se esclarece cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista. La respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez. Por consiguiente, la empatía con el vencedor resulta en cada caso favorable para el dominador del momento. (p.22)

Y es que, el documento -insistimos- es lo que da soporte a la hegemonización de la memoria colectiva. Es el ‘portador’ de la verdad, es la evidencia de que la historia fue de un modo y no de otro, sin embargo, no garantiza que contenga un panorama completo de lo expuesto. Benjamin (2008) afirma:

No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo. (p. 23)

A partir de lo anterior, el acercamiento a la perspectiva de los *vencidos* es una necesidad para tener una visión más completa de lo acontecido. Narrar y preservar la memoria para efectos culturales, no es tarea exclusiva de la historia como ciencia, sino que podemos valernos de diversas disciplinas para tener un acercamiento al mismo objeto de estudio. Así, el arte puede

mostrar de manera organizada lo que la colectividad atraviesa y lo contrasta con los documentos oficiales.

El arte como constructor de memoria

Hacer arte a favor de los círculos hegemónicos para pertenecer a ellos no es novedad, tampoco los cambios constantes en los paradigmas estéticos y discursivos; así, en cada época, las corrientes estilísticas dictan las normas para realizar las obras de arte.

En el círculo teatral, una facción ha tomado de manera un tanto obtusa las reglas aristotélicas, que señalan que debe existir unidad de tiempo, espacio y lugar; que se debe contener en el texto dramático una fábula y una diégesis ficcional; por lo que, obras que salen de estos cánones son vistas como algo lejano al deber ser, son juzgadas o negadas como teatro y mucho menos aceptadas como arte. Sin embargo, son estas desobediencias, las que dan dinamismo a la creación, sin ellas no se podrían disfrutar obras impresionistas, expresionistas, cubistas, surrealistas, entre otras.

De la misma manera que las formas estéticas han mostrado cambios, también los procesos, y discursos de algunas obras en la actualidad.

A pesar de su carácter elitista, el arte ha tenido exponentes con un gran compromiso con su contexto, que han servido a posturas poco ortodoxas a pesar de su costo. Muestra de ello es Flores Magón (1873-1922) quien fue señalado y juzgado por crear panfletos y no obras teatrales; el teatro de revista, clasificado como arte menor, pues carecía de los elementos canónicos; el teatro del oprimido de Augusto Boal, por trabajar con personas de a pie y no necesariamente con actores; entre otras expresiones teatrales. De esta manera, las obras de algunos artistas escénicos se han colocado al margen de las normas hegemónicas, pero no por ello son menos gozosas o útiles.

El teatro documental

Los principales antecedentes de esta corriente teatral provienen de Alemania de la primera mitad del siglo XX. En medio de guerras, autores como Erwin Piscator (1893-1966) y Bertold Brecht (1898- 1956) desarrollaron lo que conocemos como teatro político y buscaron en él un medio para exponer su realidad y concientizar a la sociedad sobre las injusticias, así como una herramienta para no olvidar. La idea del arte utilitario se colocó por encima de la intención del simple goce estético. De este modo el discurso era y es lo primordial.

Es Piscator el primero en incorporar el documento a sus obras y es quien le dio nombre al teatro documental. Más tarde Peter Weiss (1916-1982) fue quien, con mayor detenimiento, planteó las principales características y sobre todo clarificó como este tipo de teatro se diferenciaba de una manifestación pública, en sus *Notas sobre el Teatro-Documento*¹.

En México, el principal exponente del teatro documental es Vicente Leñero (1933-2014) con obras como: *Pueblo rechazado* (1968), *El juicio: el jurado de León Toral y la madre Conchita* (1972) y *Compañero* (1970). Es Leñero quién incorpora el documento al cuerpo del texto dramático; es por esta razón que su trabajo es también conocido como teatro periodístico.

Pues bien, el teatro documental ha sido definido por diversos autores, tales como Fisher Dawson, quien señala que es: “a form of persuasive theatre that comes as close as possible to an actual event with the exclusive reliance upon documentation from historically accurate materials. ... (P)rimary source documentation is directly incorporated into the dramatic text, and the performance text of each play” (Fisher, 1999 citado por Fernández 2002). También se propone la siguiente definición: “El TD es una manifestación artística de la realidad, de carácter informativo, crítico, político y social, en ocasiones persuasivo, con cercanía al periodismo por incorporar en el texto dramático y en la escena elementos de carácter documental” (Camarillo, 2019, p. 29). Grupos como *The Federal Theatre Project*

afirman que el Teatro Documental es: “an alternative to received journalism... [through] a close reexamination of events, individuals, or situations”. (Morales, 2002, p.3)

Dentro de los documentos que pueden ser integrados en las obras se encuentran: “Expedientes, actas, cartas, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente”. (Weiss, 2017, p.3)

Cabe señalar que el teatro documental es diferente al teatro basado en hechos reales, el primero muestra el documento en escena, lo vuelve parte de texto dramático y es parte fundamental como soporte del discurso; en el segundo caso, el documento es sólo un motivo, una inspiración. Sobre este tópico M. Fernandez Morales (2002) expone:

Mientras el drama histórico crea ficción, a partir de personajes reales, el teatro documental americano no permite al público escapar de la verdad. Se habla de historia reciente, pero las fuentes son primarias no hay invención ni más artificio que el de unos recursos escenográficos heredados directamente de Piscator: narración fragmentada, máxima coherencia, comentarios a través de carteles, paneles, titulares de prensa, etc., proyecciones filmicas, actores que hablan directamente a la audiencia, uso particular peculiar de la música, etc[...] (pp. 2-3)

En la actualidad, diversos artistas escénicos han utilizado al documento como un elemento de gran importancia en la construcción de sus obras y es el testimonio el elemento primordial para la generación de memoria colectiva.

El teatro, proceso cultural

Si atendemos a la definición de Bolívar Echeverría acerca de cultura, señala que: "La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad". (Echeverría: 2001, p. 187) de esta forma, los productos

de organizaciones civiles y artistas están estrechamente relacionadas con nuestro objeto de estudio.

Por su parte, la idea de Benjamin acerca de “cepillar la historia a contrapelo”, resulta de gran valor cuando un grupo organizado se propone exponer sus vivencias en oposición a lo que señalan las versiones oficiales. Es entonces que, la comunidad civil en conjunto con la artística se ha dado a la tarea de construir mecanismos para hacer frente al olvido y a la distorsión de los hechos. Son ellos la visión que contrasta a la que presentan los *vencedores*; son estas colectividades las que se están encargando de narrar la historia a contrapelo, desde su singularidad y acotados por sus circunstancias.

Si bien Beatriz Sarlo (1942), en el libro *Tiempo pasado*, problematiza que el testimonio es poco confiable por ser producto de recuerdos y estos pueden fallar, también podemos decir a través de las palabras de Benjamin que: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro.” (2008, p. 21)

Es entonces la necesidad de apoderarse del recuerdo y de construir memoria a través de un objeto estético lo que mueve a estas organizaciones, colectivos y artistas, dentro de los cuales destacan: Humberto Robles en colaboración con la asociación de “Nuestras hijas de regreso a casa” en Ciudad Juárez, México; Violeta Luna con el “Colectivo el Solecito” Veracruz, México; colectivos como “Lagartijas tiradas al sol” que reúnen documentos para la creación colectiva ; o dramaturgas como Gabriela Roman y Tania Mayren, que reúnen testimonios para presentar sus historias marginadas en todos los sentidos.

Como ya se ha señalado, a pesar de la subjetividad del testimonio, es de gran valor para los objetos artísticos que buscan a través de él construir memoria. En los casos en que todo tipo de evidencias son destruidas, como las desapariciones durante la dictadura en Argentina, el testimonio es uno de los recursos que el teatro documental retoma para la

construcción de la memoria. Muestra de ello es el trabajo que el colectivo TeatroIdentidad realiza en compañía de las “Madres de Plaza de mayo” en Buenos Aires.

Mujeres de Arena

Humberto Robles (1965), quien ha sido guionista, dramaturgo y ha trabajado en teatro, cine, televisión y con diversas organizaciones no gubernamentales, escribe en el año 2002 *Mujeres de Arena*.

La obra contiene textos de Antonio Cerezo Contreras², la politóloga Denise Dresser, Malú García Andrade³, la socióloga María Hope, Eugenia Muñoz⁴, Marisela Ortiz⁵ y Juan Ríos Cantú⁶. Robles, quien señala en entrevista (Camarillo, 2019, p. 63) que él fue un coordinador de los textos y de los testimonios de las personas que enviaron vía electrónica a la página de “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”, pero que fueron estos últimos la materia prima para realizar la dramaturgia.

Robles menciona en diversas entrevistas que su acercamiento a esta colaboración fue gracias a la organización antes mencionada, la que lo contactó para pedir ideas de cómo hacer pública su situación, pues ni los medios ni las autoridades les escuchaban.

Es de suma relevancia destacar que, la obra se escribió de manera *express*, ante la premura de poder exponer el caso en un escenario tan representativo -para ese momento y bajo las circunstancias que se vivía- como lo era el Zócalo del centro capitalino.

La obra está conformada por diez escenas independientes: “Ciudad Juárez”, “Natalia”, “Recomendaciones”, “Micaela”, “Poema de Antonio Cerezo Contreras”, “Lilia Alejandra”, “Oración por las muertas de Juárez”, “¿Cuántas muertas son muchas?”, “Erendira” y “¿Hay un dios cerca de Juárez?”. Tiene por objetivo informar, denunciar y presentar los atropellos por parte de las autoridades negligentes y la indiferencia a través de diferentes formas discursivas. Todas ellas giran en torno al tema de los feminicidios. Las escenas que llevan el nombre de alguna mujer son testimonios, que señala el mismo Robles fueron intervenidos: “La dramaturgia se encarga de limpiar y de dar tratamiento teatral, una

especie de pulida. Uno en especial, la escena de "Micaela" ya era una carta, entonces se edita para que sea la voz de la prima." (Camarillo: 2019, p. 64)

Mujeres de arena es una crítica al sistema, represor, injusto, corrupto, pero también machista que aún impera, pues se ha culpado a las mujeres, al grado de hacerlas responsables de su propia muerte sentenciando con afirmaciones como "ella se lo busco" "andaba con hombres" "seguro andaba con malas compañías" como se menciona en la obra; así como lo que el Código Penal de Chihuahua en el año 1990 expresaba, que la condena iba de 3 a 9 años de prisión en caso de feminicidio, mientras que a los ladrones de ganado se les daba de 6 a 40 años.

El valor de los testimonios en contraposición a las estadísticas oficiales y la impunidad por parte del estado queda expuesto en la obra, en pasajes como: "Ellos tienen cómplices [...] / en la maquila, / en la policía, / en el gobierno, / en la mafia [...]" (Robles, 2002, pp. 20-21.) lo cual demuestra un secreto a voces, pero que aún con conocimiento de lo que sucede no se ha puesto un alto. También presenta textos como el siguiente, que se encuentra en una zona limítrofe entre teatro y protesta pública:

No, no venimos a buscar el consuelo, ni las falsas promesas por parte del gobierno. No queremos estadísticas, ni números que no reflejan la verdadera realidad de la mujer en Ciudad Juárez. La sociedad civil y las ONG 's exhortamos al estado mexicano a que frene la impunidad en torno a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y cese el hostigamiento que sufrimos familiares de las víctimas y defensores de derechos humanos. (Robles, 2002, p. 18)

También expone a través del documento oficial las estrategias que publicó la Dirección General de Policía del Municipio de Juárez en 1998, como: "No hables con extraños", "No vistas provocativamente", "Si sufieras un ataque, grita "Fuego" así más gente hará caso a tu llamado" "Si te atacan sexualmente, provócate el vómito, lo más posible es que el agresor sienta asco y huya". (Robles, 2002, pp. 11-12)

Es decir, ante la verdad oficial, la obra *Mujeres de Arena* se coloca en el ojo del huracán para señalar todo aquello que se ha silenciado -es necesario recordar que en el año 2002 era un tema tabú o de poco interés por la lejanía que separaba a la Ciudad de México y otros estados del espacio en que ocurrían los asesinatos-, es un recordatorio de lo que significa ser mujer. El testimonio es, entonces, constructor de memoria, desde la visión de aquellos que habían sido ignorados.

El objetivo de Humberto Robles, fue llegar al máximo número de espectadores para dar a conocer este problema y hacer un cambio, y hasta cierto punto lo ha logrado, pues la obra ha sido representada por más de 200 grupos de teatro en 21 países. Para algunos el teatro es un medio para cambiar al mundo, otros creen que es inocente crearlo; pero si pensamos que obras como ésta han logrado llegar a sus espectadores y han transformado las cifras del noticiero en rostros, que han generado empatía y conciencia social, no podemos decir que sea poca cosa.

Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa

El colectivo *Lagartijas tiradas al sol*, en las últimas décadas, ha creado obras de teatro con elementos documentales que muestran el contexto en el que vivimos, y en medio de ello busca conservar en la memoria a personas que han luchado por un mejor porvenir. En obras como *Veracruz*, *El rumor del incendio*, *Este cuerpo mío*, *Montserrat*, entre otras, la obra artística va más allá de un simple panfleto o arenga, como algunos los han juzgado por los temas que abordan.

La obra *Veracruz*, que es la que nos ocupa, fue escrita por Luisa Pardo (1983) miembro del colectivo, en el año 2015.

Si tuviéramos que definir la obra, diríamos que es una conmemoración a Nadia Vera⁷ (1983-2015) quien fue asesinada en la colonia Narvarte, en la Ciudad de México, luego de tratar de escapar -como muchos periodistas hicieron- por temor a represalias por parte del

Eliminó: ¶

Con formato: Sangría: Primera línea: 1.25 cm

gobierno de Javier Duarte⁸. Frente un acontecimiento tan reciente a la creación de la obra, para abordar el tema Pardo señala en entrevista:

Veracruz es una puesta en escena, es una pieza escénica que se pensó en realidad como una conferencia normal en torno al asesinato de Nadia Vera sobre todo. Nosotros, nosotras en “Lagartijas tiradas al sol” decidimos que como era un tema muy reciente, muy cercano, que no teníamos las herramientas para dar una conferencia en un festival internacional de artes escénicas, decidimos que como yo soy de Veracruz, bueno yo crecí en Veracruz, decidimos hacerle la propuesta al festival de hacer una conferencia que se relacionara más con la historia de Veracruz y el contexto socio político que dio pie al asesinato de Nadia Vera, también hablando del asesinato de Rubén Espinoza y sobre todo pensando en mi punto de vista personal.[...] (Camarillo, 2019, p. 67)

De esta manera la obra, en primer lugar, es el testimonio de la autora, quién representa su propio personaje; en segundo lugar, la investigación llevó a Pardo a la búsqueda de otros testimonios, mismo que fueron grabados para ser expuestos en escena, otros fueron recuperados de entrevistas ya publicadas y alocuciones de políticos para los medios de comunicación. De esta manera Luisa Pardo muestra no sólo el problema particular de la occisa, sino el que se vive a nivel colectivo en el Estado de Veracruz.

La obra ha sido un tanto polémica por su construcción, que a manera de conferencia se presenta, sin perder elementos escénicos y discursivos propios del teatro documental. Si bien, la obra no está dividida en escenas o actos y aparentemente no tiene una línea narrativa, sí nos ofrece la fragmentación, debidamente medida por la inserción de los testimonios, misma que otorga un ritmo y un *in crescendo* en la tensión conforme la narración se acerca cada vez más a nuestros días.

Con formato: Sangría: Primera línea: 1.25 cm

Luisa Pardo narra su vida en Xalapa, expone la historia del Estado: como lugar de entrada para los colonizadores, como puerto marítimo de suma importancia, la gran deforestación que ha sufrido en los últimos años, los presidentes de la República que han sido veracruzanos, de la entrada de los cárteles de la droga y su complicidad con las autoridades, así como un breviario del gobierno de Fidel Herrera hasta Javier Duarte, quién es señalado como responsable directo del asesinato de Nadia Vera.

Durante el año 2015, cuando ocurrió el asesinato múltiple en la colonia Narvarte en Ciudad de México, muchas fueron las explicaciones que a nivel nacional dieron los medios de comunicación, tales como que los implicados tenían nexos con el narcotráfico o una de las mujeres con las que vivían era prostituta; a pesar de la entrevista que con miedo grabó Nadia Vera haciendo responsable al exgobernador Duarte si algo malo le sucediera: “Responsabilizamos totalmente a Javier Duarte de Ochoa, gobernador del estado/ y a todo su gabinete sobre cualquier cosa que nos pueda suceder a los que estamos involucrados y organizados en todo este tipo de movimientos [...]” (Pardo, inédita, p. 13), e incluso cuando existen vídeos como el que se presenta en la obra, donde el exgobernador Duarte afirma: “[...]vamos a sacudir el árbol y se van a caer muchas manzanas podridas,/ yo espero verdaderamente, se los digo de corazón, que ningún colaborador, ningún trabajador de los medios de comunicación se vea afectado por esta situación” (Pardo, p. 13)

Así, la autora de *Veracruz* reúne los testimonios y documentos para exponer de manera paralela a la lectura oficial los hechos, los cuales habían sido refutados hasta el año 2019, cuando se abrieron nuevamente las averiguaciones contra Duarte y en donde encontraron que los atacantes responsables del asesinato múltiple fueron policías de una empresa que tenía una estrecha relación con el exgobernador.

No cabe duda que ante los documentos y los testimonios de la comunidad veracruzana que muestra Pardo -incluyendo el suyo- promueven un nuevo enfoque para recordar a los activistas sociales asesinados.

Conclusiones

Para finalizar esta ponencia, no queda más que recordar que la gestión cultural no implica solamente la promoción o el fomento de la cultura sino también su estudio; que la preservación de la memoria es eje fundamental para la narración de la historia y sobre todo para tener una visión extensa de los hechos, lo cual no se lograría si se escucha solamente la versión escrita por un sector hegemónico sin tomar en cuenta las versiones no oficiales, que muchas veces han sido silenciadas para ocultar los conflictos sociales. Que el arte puede contribuir a la visibilización de los problemas (pues si no puede modificar la realidad radicalmente, aporta este primer paso para la resolución de un conflicto), para que las personas sean conscientes de que el problema existe y sobre todo: para no olvidar.

En este caso, el teatro documental puede ser de utilidad para los estudios en la gestión cultural, pues como se ha revisado a través de las obras expuestas, es un medio que le ha dado voz a aquellas personas que habían sido silenciadas, evidenciando problemas que se viven diariamente; es una herramienta que contrasta las verdades históricas a partir del testimonio; es una alternativa ante los medios de comunicación, que muestran verdades distorsionadas; es: constructor de memoria.

Fuentes consultadas.

- Benjamin, W. (2008) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, Itaca.
- Bravo, E. P. (1982) *Teatro Documental Latinoamericano. Tomo I*. México, Universidad Autónoma de México, 1982.
- Echeverría, B. (2001) *Definición de la cultura*. México, UNAM
- Cabrera, C. (2016) *Límite y emergencia*. México, Secretaría de Cultura de Morelos.
- Camarillo, I. (2019) *Teatro documental mexicano. Analisis de tres obras*. Tesina de especialidad. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fernandez, M. (2002) ¿Hacia dónde va el teatro documental? Dos ejemplos y su valor en el contexto norteamericano. *Entemu*. no. 1, 13-26
- Galicia, R. (2018) *Dramaturgias fronterizas: Ensayos*. México, Secretaría de Cultura INBA.
- Piscator, E. (2001) *El teatro político*. Trad. de Salvador Vila, Buenos Aires, HIRU.
- Pardo, L. (2015) *Veracruz, nos estamos deforestando o cómo extrañar Xalapa*, obra inédita.
- Robles, H. *Mujeres de Arena*, en: <https://mujeresdeareateatro.blogspot.com/p/texto-en-espanol.html>
- Sánchez, J. A. (2012) *Prácticas de lo Real en la escena contemporánea*, México, Ediciones Toma, Paso de gato y Conaculta.
- Sarlo, B. (2006) *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Siglo Veintiuno, México
- Weiss, P. (2017) Notas sobre el Teatro-Documento. *Conjunto Casa de las Américas*, no. 185, 3-7.

Eliminó: ¶



