

Lo real en el teatro documento: Fiesta, Fiesta, Fiesta, de Lucía Miranda

Jara MARTÍNEZ VALDERAS y Mélanie WERDER AVILÉS

Universidad Complutense de Madrid. Instituto del Teatro de Madrid

jaramart@ucm.es

mwerder@ucm.es

NOTAS BIOGRÁFICAS:

Jara Martínez Valderas es doctora por la Universidad de Granada y licenciada en Dirección de escena por la RESAD. Trabaja como profesora de la Universidad Complutense de Madrid donde imparte docencia, entre otros, en el Máster de Teatro y Artes Escénicas del Instituto del Teatro de Madrid.

Mélanie Werder Avilés es doctoranda en Estudios Teatrales (UCM) y dramaturga. Es Investigadora Principal del proyecto Escena Urgente: teatro documental para mejorar la vida universitaria (POE-UCM). Ha sido becada por el Teatre Lliure (Carlota Soldevila 2019), la Sala Cuarta Pared (ETC 2020) y forma parte del IX Laboratorio de escritura dramática de la SGAE (2021).

Resumen

Fiesta, Fiesta, Fiesta de la compañía The Cross Border Project, con dramaturgia y dirección de Lucía Miranda, es una creación generada con la técnica teatral *verbatim*. El texto dramático y la escenificación se basan en entrevistas a profesores, personal no docente, madres y alumnos de un instituto de secundaria. Esta obra se enmarca en un fenómeno, propio del teatro documento, que ha tenido una presencia significativa en la cartelera española 2019-2020: el uso de *lo real* en la escena. En este artículo pretendemos analizar este concepto y su uso como estrategia escénica, ya que condiciona la emotividad en la recepción para un fin superior: desvelar la problemática que se vive en la educación secundaria en España y promover la concienciación ciudadana sobre ella. Mezclamos en nuestra metodología teorías sobre sociología política contemporánea en torno a *lo real* y el teatro documento, así como herramientas propias del análisis del proceso creativo y del análisis de los espectáculos.

Palabras clave: Lucía Miranda, *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, *lo real* en escena, técnica *verbatim*, teatro documento, distanciamiento y emotividad teatral

El siguiente trabajo se inserta en los objetivos investigadores del Instituto del Teatro de Madrid, del Seminario de Estudios Teatrales y del proyecto CARTEMAD: Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (H2019/HUM-5722).

Jara MARTÍNEZ VALDERAS y Mélanie WERDER AVILÉS

Lo real en el teatro documento: Fiesta, Fiesta, Fiesta, de Lucía Miranda

I don't care about realism, I care about reality.

Augusto Boal

Quisiera decir la verdad. Amo la verdad. Pero ella no me ama a mí. He aquí la verdadera verdad. La verdad no me quiere.

Jean Cocteau

Introito

En el presente trabajo de investigación sobre la obra *Fiesta, Fiesta, Fiesta* de la compañía The Cross Border Project, y cuya responsable es Lucía Miranda, proponemos un análisis de la escenificación desde el concepto de *lo real* en el teatro documento. Este espectáculo fue creado con el auspicio del V Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música de España en el año 2016 y tuvo su última función en febrero de 2020, por lo que disfrutó de una gira inusual para las compañías españolas. En la temporada 2019-2020 ha resurgido en la escena española el uso de *lo real*, con diferentes aplicaciones teatrales. Parece responder a una necesidad social, pero también utilizarse como un valor añadido para el reclamo comercial o como una estrategia legitimadora *per se*. Las obras van más allá del conocido lema «basado en *hechos reales*» para convertirse en «*lo real* es la base del *hecho*».

Ante este *boom* en la cartelera española cabe preguntarse, entre otras cuestiones, por: las razones de este; el valor de *lo real* en la escena contemporánea; la taxonomía de las distintas manifestaciones; cuestiones morales del uso de la realidad en lo ficcional;¹ cómo el sistema de creación modifica la dramaturgia y la dirección; cuestiones de la teoría de la recepción ante la

1. Véase el artículo «Lo real: un reto para el teatro», de Josette Féral, donde ahonda en cuestiones morales en relación con el teatro documento y se cuestiona sobre si es legítimo usar *lo real* hasta un límite que podría considerarse obsceno y humillante para las víctimas que, paradójicamente, se pretende defender (2016: 211).

consciencia de *lo real* por parte del espectador; o incluso si existe *lo real* en escena, desde el momento en que se convierte la realidad en un constructo cultural. No podemos, por cuestiones de espacio y para ceñirnos a nuestro objetivo, adentrarnos en todas ellas, pero sí queremos abrir este campo de reflexión en relación con *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, de Lucía Miranda.

En este caso, *lo real* se utiliza como generador de la ficción a través de la traslación de la situación vital de unas personas a una situación dramática de unos personajes, y donde los primeros quedan presentes, de manera explícita, para el público. Es un tipo de teatro enmarcado dentro del teatro documento, y más concretamente de la técnica *verbatim*. Antes de comenzar, y por si creara confusión, hay que aclarar que no nos referimos, con *lo real* —aunque mantenga un interesante diálogo con ello— a los códigos de representación naturalistas (o *realistas*), pero tampoco al teatro performativo, en lo que concierne a diluir las fronteras entre la vida —la *realidad*— y la ficción —el arte— (Lehmann, 1999: 171-178; ed. 2017), sino a la estrategia emotiva de las fuentes extraídas *de la realidad*, como veremos en estas líneas.

Este artículo pretende contextualizar el movimiento de teatro documento del que surge el espectáculo y conocer la producción teatral de Miranda, para determinar cómo y para qué aparece en la obra *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, el concepto de *lo real*. Para ello mezclaremos en nuestra metodología teorías sobre sociología política contemporánea en torno a *lo real* y el teatro documento, así como herramientas propias del análisis del proceso creativo y del análisis de los espectáculos. Con esta investigación pretendemos aportar al movimiento académico que se ocupa del teatro documento en la actualidad y que está cobrando una importancia progresiva, el reflejo, como indicábamos, de su eclosión en los escenarios.

El Teatro Documento

El politólogo Noam Chomsky ha descrito con certeza una de las inestabilidades de las sociedades contemporáneas, la duda sobre el hecho, porque: «La gente se percibe menos representada y lleva una vida precaria con trabajos cada vez peores. El resultado, es una mezcla de enfado, miedo y escapismo. Ya no se confía ni en los mismos hechos» (2018: 16). Una sociedad con ausencia de certezas y con una creciente desconfianza en los sistemas políticos, que controlan los medios de comunicación sin preocuparse demasiado por ocultarlo, parece asumir la manipulación sobre la verdad como algo inherente a la existencia. «La verdad de una creencia, por tanto, se define en función de su efectividad de cara a producir emociones agradables» (García del Muro, 2019: 18). La *posverdad*, término que aparece en el 2010, pero que describe un escenario mucho anterior, ha cuajado definitivamente diez años después. García del Muro establece un contexto en el que «la *posverdad* se predica y se practica, pero no se piensa lo suficiente» (2019: 18).² En el

2. En su ensayo *Good bye, verdad*, García del Muro traza la causalidad de la desvalorización de los hechos en favor de las interpretaciones: «Pensamiento racional, relativismo radical, emotivismo y pragmatismo. La confluencia de los cuatro, en el pensamiento de los autores posmodernos, ha propiciado un cuestionamiento de la razón, una exaltación de las emociones y de la irracionalidad» (2019: 20).

libro *La competencia de lo falso*, Jorge Luis Marzo ahonda en los conceptos de verdad y mentira de la sociedad contemporánea, que ha sufrido transformaciones profundas de los sistemas de creencia y de comunión públicas (regímenes de verdad), donde los patrones de verificación —las fórmulas colectivas que hacen posible determinar las confianzas y las sospechas— se han desplazado (2018: 27).

Ante el sentimiento colectivo de *falsificación* de la comunicación, cierta estrategia del teatro actual ha sido posicionarse en lo contrario, en recuperar el material *sin adulterar*, ofertando experiencias que venden lo auténtico, *lo real en escena*. La paradoja es que el teatro, el arte que históricamente ha querido —gracias a la convención— hacer verosímil la ficción, la abandone al servicio de la verdad. Estas palabras de Marzo nos parecen clave si las ponemos en relación con el teatro de *lo real*:

Nuevas sensibilidades sociales llevan al arte, antaño baluarte del universo de la ficción, hacia nuevas direcciones que menoscaban su tradicional posición de desapego hacia las formas objetivas de comunicación. Hoy, un número cada vez mayor de prácticas artísticas se dispone, a menudo formando una difusa línea de batalla, a entablar un enfrentamiento con un universo comunicacional que ha hecho suyo el principio de verdad utilitaria, aquella cuya legitimidad picota en el grado de productividad de sus efectos. El arte ha optado por tratar sobre lo objetivo, abandonando en parte su estima por lo subjetivo. (Marzo, 2018: 28)

A la vez que se incluyen testimonios de personas o situaciones reales en escena (*lo objetivo*), en una búsqueda de lo verdadero, hay otras técnicas dramáticas que pretenden evidenciar lo falso, o la visión poliédrica de la realidad. Se redimensiona el concepto de teatro documento, incluyendo en su haber nuevas fórmulas que reflejan esta realidad *de verdades fragmentadas* habituales en los medios de comunicación.³

Enrile Arrate (2016: 116) opta por dividir la creación documental contemporánea en dos tipologías. Por una parte, el teatro documento argumentativo, que trata de persuadir al público partiendo de una tesis, y, por otra parte, a través de la estética relacional de Borriot, el teatro documento relacional. En este dispositivo, el público y sus interacciones —imprevisibles en cierta medida— generan *lo real*.⁴ Desde la perspectiva anglosajona, Johnny Saldaña, enumera más de ochenta y tres términos académicos referidos al teatro documental posdramático y sus variantes. Todos ellos comparten el hecho de que «La dramaturgia o el texto interpretado está profundamente enraizado en la no ficción, la realidad investigada, no como registro realista sino desde la realidad»⁵ (Saldaña, 2011: 14). *Ethnoteatre* fusiona los conceptos

3. Por ejemplo, el teatro transmedia, la lectura de wasaps —como en la dramaturgia Jordi Casanovas— o tuits —en las de los hermanos Bazo—.

4. Por poner algunos ejemplos representados en Madrid podemos nombrar *Remote Madrid* (2019), de Rimini Protokoll, en el cual los espectadores usan unos cascos para poder ser guiados por la ciudad recibiendo instrucciones; *Pendiente de Voto* (2012), de Roger Bernat, en el cual se insta al público a contestar a una serie de preguntas mediante unos mandos, generando diferentes grupos y situaciones de representación; o Álex Rigola en *Un enemigo del pueblo (ágora)* (2018) en el que se debate con el público sobre la democracia.

5. «The script or the performance text is solidly rooted in nonfictional, reserached reality, not realism, but reality». Todas las traducciones son propias.

de *ethnography* y *theatre*: así denomina al uso de técnicas escénicas y teatrales cuyo objeto es «Montar ante un público una manifestación teatral o evento escénico de la interpretación de los datos por parte del investigador y/o de los participantes de dicha investigación»⁶ (Saldaña, 2011: 15). El texto surgido del *Ethnodrama* se define así:

Una dramaturgia consistente en fragmentos dramatizados que han sido recopilados de transcripciones de entrevistas, notas obtenidas de la observación participante, fragmentos de diarios, recuerdos/experiencias personales y/o artefactos —tanto impresos como no— mediáticos como diarios, blogs, correspondencia por correo electrónico, emisiones televisivas, artículos de prensa, procedimientos judiciales y documentos históricos⁷. (2011:13)

Saldaña propone así una actualización de la propuesta que, en 1968, Peter Weiss exponía como posible teatro documento:

Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, 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 1971: 99, trad. 1976)

Así, el concepto *documento* se ve ampliado a la par que la tecnología permite nuevas formas de comunicar, registrar y reproducir la acción humana.⁸ El origen de la información divide los posibles *ethnodramas* en cuatro tipologías:

- a) *Ethnodramatic Dramatization of Interview Transcripts*.⁹ Aquí surge la técnica *verbatim*, desarrollada por la actriz y dramaturga Anne Deavere Smith cuya premisa es: «El lenguaje es identidad».¹⁰
- b) *Ethnodramatic Adaptations of Documents and Published Accounts*. La dramaturgia emerge de cartas, diarios y cualquier tipo de manuscrito que refleje pensamientos e información sobre el hecho investigado:

6. «To mount for an audience a live or mediated performance event of research participant's experiences and/or the researcher's interpretation of data»

7. «A written play script consisting of dramatized, significant selections of narrative collected from interview transcripts, participant observation field notes, journal entries, personal memories/experiences, and/or printed and media artifacts such as diaries, blogs, e-mail correspondence, television broadcasts, newspaper articles, court proceedings and historic documents».

8. Observamos una necesidad de repensar el medio virtual, por ejemplo, con la aparición de términos como *memes*, registros de internet, *chats*, *bots*, asistentes virtuales, *hashtags*, *hacks* de webs, aplicaciones, videocomunicaciones, etc., que se muestran como documento en escena. Sin embargo, a la hora de entenderse como material verídico, plantean problemas, por su facilidad para ser alterados.

9. Se incluye en este género el clásico *The Laramie Project* (2001), una investigación de Moisés Kauffman y su compañía The Tectonic Theater's Project, que llevó a escena el compendio de entrevistas que los actores realizaron en Wyoming sobre el asesinato de Matthew Shepard.

10. Sus obras *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities* (1992) o *Notes from the Field* (2016) resultan paradigmáticas. A través de entrevistas a personas, anotando todas las particularidades del habla, se genera un espectáculo documental, en el que la actriz —en este caso, siempre descalza, puesto que asevera que «se pone en la piel del otro a través de su voz» (Deavere Smith, 2005)— reconstruye una realidad social.

grabaciones, transcripciones de juicios e interrogatorios, declaraciones juradas, denuncias, cartas oficiales e informes policiales.

c) *Original Autoethnodramatic Work*. En esta variante, lo escénico se mezcla con lo autobiográfico. Lo documental se genera a través de recuerdos, experiencias vividas y la percepción personal del propio dramaturgo, que puede ser a la vez el propio intérprete.¹¹

d) *Collective Creation of Ethnodrama*. Por último, en este tipo de creación, lo documental surge desde un trabajo colectivo. El dramaturgo, investigador o guía, plantea a un colectivo unas preguntas determinadas, buscando reflejar dramáticamente el debate originado y sus matices.

Se observa, por tanto, desde la percepción anglosajona, que la dramatización de los datos (Saldaña, 2011: 13) es una fórmula constante en el teatro documental contemporáneo: se crea una distancia entre la ficción convencional y la transcripción de materiales desde *lo real*, ya sean entrevistas (a), documentos (b), recuerdos, vivencias (c) o foros (d).

El concepto de *lo real* en el teatro

Una vez señalado el origen politicosocial de *lo real* en escena y de remitir a una de sus posibles taxonomías cabe preguntarse si importa, si nos ceñimos al resultado de una obra teatral, de dónde parte la ficción. Quizá no sea relevante si el dramaturgo *imagina una situación* o si *la toma de la realidad*. El resultado dramático podría ser el mismo, incluso una obra que tome textos de la realidad puede resultar menos creíble, verosímil, que una que no lo haga. Cabe preguntarse, entonces, cuáles son las diferencias.

La primera es que no predispone emocionalmente al espectador de la misma manera. Conocer que el texto es extraído de la realidad tiene una mayor emotividad en la recepción. Para Lucía Miranda toda la «carga de su trabajo» está en el hecho, profundamente emotivo, de saber que esa gente existe, «que lo narrado no es ficción».¹² Esta teoría puede confirmarse desde la construcción escénica: es un común denominador que los espectáculos de teatro documento de la cartelera actual comiencen con una voz en *off* que anuncie que lo que se va a presenciar está sacado de la realidad.¹³

11. Algunos ejemplos son: *Second Chair* (2008) escrita e interpretada por el propio Saldaña, que narra su juventud como joven gay, de clase baja, de color y con sobrepeso intentando conseguir un puesto como clarinetista en la banda del instituto. En España, *Mathausen. La voz de mi abuelo* (2018), una investigación escrita por Pilar G. Almansa e interpretada por la nieta del protagonista, Inma González, podría bordear estos términos al trabajar documentalmente sobre la propia historia familiar de su abuelo Manuel, superviviente del Holocausto; Un ejemplo interesante de este movimiento ha sido el paso de la obra *Los remedios* (2019) por la Sala EXlímite, dirigida por Juan Ceacero y realizada por los actores Fernando Delgado-Hierro y Pablo Chaves, que trata sobre su historia personal común desde niños hasta el presente.

12. Comunicación personal, 04.05.2019.

13. Así ocurre con *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, pero también con *Jauría* de Miguel del Arco y Jordi Casanovas o *Paisajes para no colorear* de Carolina de la Maza y Marcos Laya, por citar algunos de los espectáculos de la cartelera madrileña recientes. En *Prostitución*, de Albert Boronat y Andrés Lima, utilizan otros sistemas de signos de manera continua en la representación para recordar al espectador que las historias acontecidas son testimonios de prostitutas.

La segunda es que se trata de una tipología de teatro documental que, desde su germen, su proceso creativo, puede trabajar con colectivos sobre los que versa la obra. Esto provoca que, a través de la relación de Miranda con ellos, en las entrevistas y los talleres, que describiremos en este trabajo, se mezcle lo social con lo artístico, ya desde el inicio y más allá del producto final.

Teatral y *documental* son dos términos que conviven en una línea de tensiones conceptuales, como bien cuestiona Niney respecto a la creación cinematográfica documental: «¿Se trata de una contradicción terminológica, una imposibilidad o un oxímoron que designa dispositivos ciertamente documentales pero que comparten con el teatro rasgos propios de la puesta en escena?»¹⁴ (Niney, 2019: 177). La dramaturga Julie Zenker, en lo que ella misma ha denominado la «paradoja de Zenker», señala que el teatro documento mantiene un equilibrio entre «la explosión de lo real en escena y la implosión de los parámetros artísticos» (Zenker, 2006: 6), puesto que conjuga una ambigüedad imposible: querer ser documental (valedor de lo *real*), pero mantenerse teatral (un lenguaje que entiende que aquello situado en un escenario forma parte de un acuerdo de ficción, de juego implícito). Dentro de este juego de límites hay que prestar especial atención a la relación entre lo documental y la búsqueda de objetividad. Es preciso agudizar la visión crítica ante las fórmulas artísticas que se dicen documentales —nacer de lo *real*— y muestran un único punto de vista totalitario de una realidad compleja y poliédrica. Nos valemos de las siguientes palabras de Pradier (2019), con respecto al teatro de transformación social, para profundizar en esta cuestión dentro de *Fiesta, Fiesta, Fiesta*:

La evaluación del proceso no puede ser estética, sino asociada a los procesos de transformación social en los que la calidad artística de los productos no es un factor determinante de la propia intervención. La expresión artística se concibe así como un *medio* para la participación, la emancipación, la transformación, pero nunca como un *fin* en sí misma. Por lo tanto, se produce un desplazamiento de la evaluación *estética* del producto hacia la consideración *técnica* de la obra como facilitadora cognitiva, como interlocutora válida entre el artista, mediador, y el sujeto interviniente, partícipe y protagonista del proceso. Ello no impide la tasación de las propuestas en calidad de objetos estéticos, como tampoco niega el innegable valor artístico de algunas manifestaciones concretas. Pero, desde luego, el rol del artista se resitúa, provocando el traslado de su agencia —y agenda— a un lugar de periferia. (Pradier, 2019: 168)

Siguiendo esta lógica, la obra de Miranda es un medio y no un fin en sí misma; por lo tanto, busca la transformación social, pero, como afirma Pradier, no en todas estas obras el valor artístico es subsidiario, y este es nuestro caso: es imprescindible para conseguir su objetivo sobre el público, al que debe entretener y emocionar —evitando el melodrama existente en otras obras documentales—, para finalmente hacer reflexionar. El último aspecto de la cita de Pradier, Miranda lo cumple en apariencia. El rol de Miranda parece ser

14. «Est-ce une contradiction dans les termes, une impossibilité, ou un oxymore désignant des dispositifs réellement documentaires mais qui partagent avec le théâtre certains traits de mise en scène?»

el de una simple médium, desapareciendo como artista, transcribiendo una realidad... pero, como vamos a ir desgranando, la *paradoja de Zenker* no desaparece, toda ficción es la construcción de una realidad, de un relato. Sobre el juego lingüístico de Pradier, con respecto a la *agenda periférica*, Miranda demuestra que el teatro social puede estar en el centro de la vida teatral de un país y ser un producto viable en términos comerciales.¹⁵

La técnica *verbatim* de Lucía Miranda

La herramienta fundamental de creación en *Fiesta, Fiesta, Fiesta* es la técnica de origen anglosajón denominada *verbatim*. Nacida en 1970, «se trata de una subcategoría de teatro documental cuyo modelo de composición dramática se basa en recitar en escena las palabras exactas de personas reales.» (Garson, 2015: 48). La técnica implica el nacimiento del personaje partiendo de entrevistas grabadas. El ritmo, la velocidad, el tono, los matices de cada voz, junto a algunos gestos que el entrevistador ha apuntado, son el germen de la pieza, puesto que el *verbatim* entiende el lenguaje como generador de identidad.

Lucía Miranda (Valladolid, 1982) es una dramaturga y directora que cuenta con más de diez obras estrenadas desde 2010, cuando se pudo ver por primera vez *De Fuenteovejuna a Ciudad Juárez* en Nueva York. Si bien ella considera que todas sus obras están bañadas o trabajadas desde lo documental, se rige por la regla de que solo los textos que tienen un 90 % de realidad son válidos como teatro documental.¹⁶ El proceso creativo de Miranda entraña talleres previos y bebe de la posterior implicación del público. Su trabajo parte de una intención pedagógica, con el objetivo de comprender y contribuir a explicar la sociedad que la rodea.

Se puede observar la incursión gradual de lo documental en sus creaciones. En la pieza de teatro foro *Qué hacemos con la abuela* (2012), en la que la compañía mantiene su línea de creación compartida con los colectivos, Miranda compone una obra dramática sobre la problemática del cuidado de familiares con Alzheimer. A pesar de ser una obra de teatro foro, *lo real* en esta función no parte únicamente de la implicación del público en la búsqueda de soluciones al conflicto dramático, sino del origen autobiográfico del tema. El drama está basado directamente en la experiencia de Miranda, aunque todos los miembros de la compañía tenían la problemática cerca. Para escribir el personaje de Flori, Miranda entrevista a la cuidadora de su abuela. Se basa en las grabaciones de dicha entrevista para, captando los matices del habla, crear el personaje.

En *Perdidos en Nunca Jamás* (2013), versión de *Peter Pan* adaptada por Silvia Herreros de Tejada, se reproducen los audios de entrevistas a los padres de los miembros de la compañía.¹⁷ En *Nora 1959* (2015), versión de *Casa*

15. La obra se ha exhibido en treinta y seis lugares, que pueden consultarse en: <https://thecrossborderproject.com/fiesta-fiesta-fiesta/>.

16. Comunicación personal, 04.05.2019.

17. Los progenitores responden sobre la situación laboral de sus hijos, hilando así testimonio, voz y ficción teatral: «Es un tremendo fracaso colectivo / de esta sociedad / que los jóvenes tengan que marcharse / de España / y tú también / eh / por falta de trabajo» (Miranda, 2013).

de muñecas de Ibsen, adaptada y dirigida por ella, el documento se hace presente a través del audio. En una fábula en la que la radio tiene un papel crucial, se cuela un documental sonoro, que abre y cierra la ficción para dotar al espectáculo de una característica más real, más tangible. El uso de testimonios tiene por objeto la identificación del público con *Noras* auténticas.¹⁸

En su último estreno, *La chica que soñaba* (2019), Miranda recupera el teatro foro, y construye una ficción basada en entrevistas a mujeres que ejercen profesiones históricamente masculinizadas. Se mantienen así los rasgos de su creación: por una parte, la implicación de lo social en la creación del espectáculo (tanto en las entrevistas como en la participación de un grupo de adolescentes); por otra, la importancia de la voz en la generación de personajes (la profesora de instituto y la amiga de la adolescente basan en el uso de la voz su fuerza escénica); y, por último, la creación de un debate en la modalidad *foro* que pretende ser inclusiva con el espectador.

A pesar de todas estas infiltraciones de *lo real*, la autora únicamente considera piezas de teatro documental tres obras suyas: *Fiesta, Fiesta, Fiesta* (2017), *País clandestino* (2017) y *I am Miami* (2019).¹⁹ En *País clandestino* (2017), estrenada en Chile, se contrastan diferentes perspectivas, experiencias y trayectorias vitales. La propia Miranda desvela, durante el espectáculo, el origen de este: «Lucía: Nosotros hablamos mucho de política, de las diferencias en nuestros países... Y nos hemos preguntado cómo sería hacer una ficción con una de nuestras discusiones»²⁰ (Miranda, 2017: 4). El trabajo se desarrolla en una residencia artística y también a distancia (grabando conversaciones en persona, videollamadas por Skype y audios de WhatsApp). Es el resultado de un trabajo que explora los conceptos testimonio, memoria y recuerdo. Para *I am Miami* (2019) —siete piezas simultáneas de quince minutos— la dramaturga repite el proceso creador que empleó en su anterior estreno, *Fiesta...*, dándole sentido teatral a la grabación de entrevistas de más de sesenta residentes en Miami, también valiéndose del *verbatim*.

Técnica *verbatim* en *Fiesta, Fiesta, Fiesta*

El proceso de investigación se inicia con la posibilidad de hacer entrevistas en un instituto público de la Comunidad de Madrid. Durante la primavera de 2016 la autora graba treinta y siete testimonios de alumnos, profesores, personal no docente y madres. Se sitúa en la segunda categoría establecida por Derek Paget (1987) para la técnica *verbatim*, obras que transcriben de manera fidedigna los textos grabados: la propia Miranda lo denomina *poema orgánico*. A la hora de editar el material, marca en otro color sus palabras

18. Las grabaciones de mujeres mayores —el documento— que son de la misma generación que la protagonista (vivieron su juventud en 1959) anticipan el paralelismo de su propia trayectoria vital con la ficción que va a empezar: «Mis hermanos podían salir a la hora que quisieran», «Nunca pude ir al cine» (Miranda, 2015). Las grabaciones finales aluden a un mensaje esperanzador, emotivo, con el cierre de la pieza: «Ya está bien de obedecer» y «Tengo que montar en bicicleta a los 87 años» (Miranda, 2015).

19. Comunicación personal, 04.05.2019.

20. Se refiere a los dramaturgos Maelle Poesy (Francia), Jorge Eiro (Argentina), Pedro Granato (Brasil), Florencia Lindner (Uruguay) y a ella misma que, tras conocerse en el Director's Lab —del Lincoln Center de Nueva York—, inician una amistad y un proyecto escénico que encuadran como *autodocumental*.

—une así las historias— para diferenciarlas de la literalidad de los testimonios. Recordemos que ella misma se impone, para mantenerse dentro de los límites del teatro documental, una invención menor al 10 % en el texto. La autora asevera que un 5 % o 6 % no pertenece a lo dicho por las personas entrevistadas, sino que fueron palabras que ella inventó.²¹ También modifica el contexto, por ejemplo, en las escenas de clase; todo lo que cuenta es literal pero no estaban todos los alumnos en todas las escenas.

Por otra parte, en el proceso de investigación para crear la dramaturgia, trabaja también con su faceta de arte-educadora: utiliza técnicas de teatro aplicado. La compañía participó en varios talleres (espacio sonoro, sombras chinas, creación de la *haka*) para que los actores volviesen al instituto y compartieran espacio creativo con jóvenes.

Respecto a su relación con *lo real*, la autora defiende el derecho de los entrevistados a opinar y participar sobre el material creado. Una vez escrito el texto escénico, se organizaron varias lecturas dramatizadas en el instituto. Tras los comentarios de los propios participantes, se eliminó y se modificaron ciertas escenas. Una de las muestras significativas de la relación comunicativa e igualitaria que trata de establecer la dramaturgia con las personas entrevistadas es que el nombre de los personajes se decide tras plantear esta pregunta: «¿Si fueses un personaje, como te gustaría llamarte?».

Más allá de la investigación y origen real del drama, la característica documental más relevante se basa en el uso de la técnica *verbatim* durante la representación de la obra y el uso del *poema orgánico* en su versión escrita.²² Los actores reciben el texto dramático y los testimonios en audio. El elenco no tuvo ningún contacto con las personas reales hasta después del estreno, puesto que se busca en el actor un trabajo de apropiación y no una imitación. El uso de la voz es el elemento constructor de realidad e identidad: «La respiración es muy poderosa, donde alguien pausa (...) hay mucha intención y mucha emoción. Un buen actor, como son los cinco actores que he tenido la suerte de dirigir, es capaz de apreciar eso sin necesidad de verlo».²³ Es a través de este trayecto que se llega al teatro documento de Lucía Miranda, un tipo de trabajo en el que la manera de hablar y la voz son el centro de su relación con la verdad.

Análisis de la escenificación de *Fiesta, Fiesta, Fiesta*

El primer signo escénico de la representación guarda un significado profundo que se irá comprendiendo a lo largo de la obra. La danza ritual *haka* se relaciona con la intimidación del adversario mediante la sensación de fuerza colectiva. La idea es la unión de las personas en un fin común, su potencial, y la necesidad del individuo de pertenencia a una comunidad. Mientras que el

21. Comunicación personal, 05.05.2019.

22. «NATE: En el colegio / Aquí en el instituto no / Todos mis amigos son blanquitos españoles (ríe) / En el colegio / había (ríe) / un chaval que me llamaba Cola Cao / y a mí cuando me llaman / cuando me insultan por mi color me pone de... una / mala hostia increíble» (Miranda, 2017: 31). Miranda también les facilita a los actores la entrevista entera en audio, con todo aquello que ha quedado fuera del texto dramático, lo que implica que para generar el personaje disponen de más información.

23. Comunicación personal, 04.05.2019.

resto continúa con el baile, uno de los actores se pone una gorra (este signo lo denota ya como personaje) y dice «Yo soy de los plátanos fritos que hace mi tía en las fiestas guineanas». Aquí tenemos ya *la almendra* que trata este montaje: la identidad, que se traduce en reconocimiento individual —«yo soy»—, familia —«mi tía»—, comida —«plátanos fritos»—, tradiciones —«fiestas»— y nacionalidad —«guineana»—.

El personaje de Alma es el nexo del resto de los personajes y el hilo conductor que sostiene la dramaturgia. Aparece en la primera en escena y se presenta, «soy el ama del calabozo», en tono irónico, para decirnos que es la conserje. El objetivo que tiene la autora y directora con el personaje es claro: que el público empatices con él. Para ejemplificar nuestra afirmación sobre las estrategias emotivas de la dramaturgia, veamos la presentación del personaje: 1) Interpelación directa a público, que busca acercarnos al personaje y eliminar la barrera de «la cuarta pared»; 2) Uso de lo musical para incentivar lo emocional, primero con su *canturreo* que le otorga simpatía y alegría y después con el uso de una conocida aria de Pavarotti; 3) El texto, desvelando que querría haber sido matrona, pero que sus padres no tenían dinero para pagarle los estudios y que es un «poco madre» de los alumnos del instituto. Estos son los tres recursos dramáticos: interpelación directa al público, uso atmosférico de lo musical e información sentimental del pasado del personaje.

El incidente desencadenante de la dramaturgia es la celebración de un proyecto de clase sobre fiestas de diferentes culturas. Los alumnos deben preparar una breve exposición donde hablen de la celebración que elijan y cuenten dónde sucede, quiénes las realizan, los bailes y las costumbres, así como la comida o las bebidas que se consumen. La raíz de la actividad reside en conocer las diferentes tradiciones que integran el grupo. Se encuentran representados alumnos de origen familiar marroquí, latinoamericano o chino, pero la obra insiste en que todos son españoles, por nacimiento o por residencia, por lo tanto, la nacionalidad es un sentimiento de pertenencia.

La fiesta es el hilo conductor (de ahí el título), a la que se vuelve a lo largo de la obra, para otorgar coherencia a la acción y ayudar al espectador a seguir un eje causal. A partir de este núcleo dramático, mediante cambios de tiempo y lugar nos cuenta las historias de los diferentes alumnos. Desarrollaremos dos de estos casos, como muestra del carácter dramático de la pieza.

Xirou es la primera, una alumna de origen chino que disfruta tocando la viola, pero que debe trabajar en el restaurante de sus padres. De hecho, nos cuentan que desde primero de bachillerato ella sola se encarga de la contabilidad del restaurante. Con el dinero que puede conseguir se compra una viola. La profesora de música, Yolanda, describe la capacidad de Xirou para posicionarse a su lado y apoyar el deseo de desarrollar su pasión por la viola.

El relato de Xirou se interrumpe para dejar paso al de Naima. El detonante dramático está claro: el uso del velo. El tratamiento de este personaje está precedido por la opinión de una profesora que nos cuenta que ha dejado de insistir a las alumnas musulmanas sobre la necesidad de cuestionarse su uso. También asevera que cuanto más baja es la clase social, más

radicalidad hay en las familias, por la falta de nivel cultural. Esta semilla dialéctica con el espectador sobre la libertad de las adolescentes de origen musulmán de usar el velo, y nuestra tolerancia o no ante ello, es el lugar donde quiere situarnos y por eso abre así la historia de este personaje. Ya nos está posicionando antes de que Naima le cuente a Alma que la quieren casar y que deje de estudiar. Cierra la búsqueda de la empatía del espectador: Alma ofrece a Naima adoptarla para librarla de su futuro ausente de educación. La ternura de Alma contrasta con la injusticia y rigidez emotiva de sus padres. La tesis se cierra en positivo, con las palabras siguientes de su padre, dichas por Alma (apoyadas por un subrayado escénico al ralentizar la emisión verbal): «Estudia, para que no dependas de nadie si no quieres y para que no seas tan burra como yo» (Miranda, 2017: 55), a la que replica Alma: «Es una mujer libre porque tiene criterio, porque tiene criterio propio y además lo ejerce» (Miranda, 2017: 56).

Tenemos tres voces desde donde se cuenta la historia en la escenificación: 1) Los personajes, que representan a las personas entrevistadas; 2) Los mismos personajes cuando, de forma indirecta, dan voz a padres o personal no docente; 3) La presencia de la dramaturga a través de los personajes o de la voz en *off*. Esta mixtura en el sujeto del texto escénico se complementa con una escenificación, desde el inicio, dentro de la estética estilística teatral, que es definida así:

Se busca evidenciar la ficcionalidad, el juego metateatral con el espectador, despertar la consciencia de estar asistiendo a una representación de teatro. Los actores evidencian su condición y el espacio dejaría patente que es un escenario teatral. Son propuestas que buscan el juego, el divertimento y la reflexión, de forma general. (Martínez, 2017: 79)

Busca lo que Pavis define como el *efecto teatral* (Pavis, 1998: 157). Para hacer partícipe al espectador del código escénico propuesto se usan recursos como: lenguaje narrativo e interpelación al público; monólogos simultáneos; bailes coreografiados; una escenografía abstracta simbólica y, por lo tanto, fuera del realismo, que requiere del espacio textual para la función locativa; y actores que interpretan distintos personajes y por los que transitan rápidamente, con un simple cambio de algún signo de caracterización o gestual. Con estas estrategias teatrales Miranda consigue, en los primeros minutos de la representación, establecer el grado de convención, que tiene como base escénica el juego teatral. La clave de la teatralidad está en construir la narración dramática «en vivo» y en el «aquí y ahora» con los espectadores, crear una complicidad, por encima de la ficción, que intercede entre la escena y la audiencia.

La obra busca permanentemente transmitir empatía por las personas reales que hay detrás de los personajes, otorgando razones —aunque se planteen como equivocadas— incluso a aquellos que denotan racismo, clasismo o una cerrazón religiosa. Esta relación emotiva condiciona toda la estrategia dramática, tanto el estilo textual como la puesta en escena. La búsqueda sentimental del relato se hace, además de por lo acontecido, intercalando

dos recursos prototípicos: el humor y la música.²⁴ Estrategias escénicas que generan cercanía, alivio del drama, y ayudan a la emoción empática. La obra ahonda en la búsqueda de dos emociones diferentes: la que se crea por la identificación mimética con los personajes y aquella generada por la reflexión sobre el contexto social que los rodea, en diálogo con la realidad del espectador. En el primer caso se utilizan escenas íntimas, creadas por espacios reducidos de luz, con texto dialogado realista e interpretación naturalista, que buscan provocar la empatía. La segunda se crea mediante la ruptura de lo anterior abriendo el espectro de visión y mostrando la teatralidad: la escenografía, textos a público o efectos de distanciamiento como coreografías o teatro de sombras. Enfrenta al espectador, así, desde la distancia de lo acontecido —eliminando el embeleso— al pensamiento crítico ante lo expuesto. Las consecuencias finales son emotivas, pero ya no solo porque el público empatice con las duras situaciones de los personajes / personas reales, sino también porque reflexiona ante las injusticias del sistema educativo que las condiciona.

La escenografía parte de una frase emitida por el director del instituto: «Un instituto da para mucho, la gente no lo sabe, pero contiene un mundo entero aquí dentro» (Miranda, 2017: 58). Esta declaración contiene dos claves fundamentales del montaje, la metáfora escenográfica —un fondo lleno de bolas del mundo— y el objetivo de la escenificación —«la gente no sabe»—, que pasamos a desarrollar. Miranda crea una obra con un fin social de máxima actualidad, la educación en los institutos, antesala de la creación de adultos. Desea mostrar la realidad de estos centros de enseñanza, la diversidad, los problemas docentes, la implicación de los profesores y la falta de comprensión del resto de la sociedad. Miranda busca que la «gente comience a saber». Por eso elige la técnica *verbatim*, que permite dar voz a los protagonistas reales. *Dar voz* se convierte en la mejor estrategia para *dar a conocer* y quizás así, emocionando, invitar a *reflexionar* y por último *provocar la acción*. Queremos remarcar la idea de buscar la emoción como estrategia escénica para poder conseguir el fin último de transformación social. Es necesario, por lo tanto, que el público sepa que lo narrado tiene detrás personas reales para manipular su recepción. Usar la técnica *verbatim* no es solo un proceso creativo, sino que se convierte en un efecto teatral de maniobra dramática. Así lo demuestra la voz en *off* que abre el espectáculo, con la sala todavía a oscuras: «*Fiesta, Fiesta, Fiesta* es una obra de teatro documental para la que se ha entrevistado a alumnado, profesores, madres (no se presentaron padres a las entrevistas) y personal no docente. El espectáculo es una transcripción directa de esas entrevistas». Es claro este anuncio inicial, que condiciona toda la recepción de la obra, al incrementar la implicación emocional del espectador sabiendo que las historias han sido o están siendo vividas por una persona o un colectivo. En las obras *de lo real*, a diferencia de las que parten de material imaginado, no se inventa la historia y lo importante se encuentra en la manera de contarla (Gómez, 2019: 64).

24. *La Traviatta* cantada por Pavarotti; *La Danza Andaluza*, de Granados; *Eres mi canción*, de Rubén Blades; *La Gozadera*, de Marc Anthony; *Adiós Muchachos*, de Carlos Gardel; *River Flows in you*, de Yiruma; David Guetta.

Conclusiones

Han pasado más de diez años desde que se publicó el libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* de José Antonio Sánchez (2007). Esta publicación se centra en las representaciones de la segunda mitad del siglo xx y del xxi que tienen *lo real* como motor de creación escénica. En estos años que median desde dicha publicación *lo real* ha seguido interesando a creadores y público. Se demuestra a través de la presencia de este concepto en el panorama escénico actual. Este *boom* del teatro documental ha cobrado una fuerza indiscutible en el panorama de creación y será un fenómeno que aventuramos de largo recorrido, asociado al momento de crisis de identidad colectiva —donde parece existir el derecho a consumir la verdad que más conviene a cada individuo— y de adaptación de las artes vivas a la competencia de ocio tecnológico. Como investigadoras no podemos, a pesar de la falta de distancia crítica, obviar este fenómeno; por ello, hemos intentado, mediante estas líneas, aportar al entendimiento de sus características y propósitos con el análisis de *Fiesta, Fiesta, Fiesta*.

Aunque el concepto de *lo real* se manifiesta de múltiples formas en la escena contemporánea, sigue marcando la creación, los modos de producción, de invención de la dramaturgia y el resultado escénico. La manera de plantear el proceso creativo, fuera del estándar «director o productor eligen texto, cierran producto y ensayan treinta días», parecen abrirse camino desde la escena alternativa a la de mediano formato, e incluso a algunos teatros públicos.²⁵

Fiesta... de Lucía Miranda, como hemos reflejado, es una obra de teatro documental que se inserta dentro de la categoría de *Ethnodramatic Dramatization of Interview Transcripts* de Saldaña, además de la taxonomía siguiente: 1) Obras cuyo producto final se ve determinado, y así se evidencia en escena, por el proceso creativo. 2) Obras cuyo fin último es la toma de conciencia de un problema social y que para ello utiliza estrategias de manipulación emotiva.²⁶ 3) Obras que pueden transformar al público, pero también al colectivo sobre el que versa la pieza dramática, a través del teatro social y de procesos donde la exhibición se inserta como una parte más y no solo como un producto comercial. 4) Un teatro de transformación social que no se mantiene en la periferia, ni supedita la calidad artística.

En la trayectoria de Miranda se ha ido asentando un claro compromiso educativo, una percepción del teatro como medio para debatir sobre la convivencia en comunidad. La «escucha de lo común» toma forma escénica con el *verbatim*. Respecto al público, en sus dramaturgias busca la empatía, la conexión y la identificación. «Puedo, a través de la ficción, transformar una

25. Cada vez es más común ver líneas de programación que amparan estos modelos de producción. Para la temporada 2019-2020 en Madrid, Teatros del Canal creó el itinerario «Morder la realidad». En el ámbito municipal, el Teatro del Bosque de Móstoles programa todos los viernes obras categorizadas como documentales en su denominado «Ciclo de Teatro Social». En la escena alternativa, el Teatro del Barrio presentó la temporada 19/20 con el siguiente lema: «No hay entretenimiento más apasionante que la realidad».

26. Darío Facal, con su compañía Metatarso, trabaja en una performance llamada *La realidad* que se vende como «algo que une lo narrativo con lo ficticio y *lo real* haciendo una amalgama de emociones nunca vistas» (Naves del Español en Matadero, Ayuntamiento de Madrid). Pone el foco en la experiencia emotiva del espectador con respecto a *lo real*, cuestión que respalda la hipótesis de este artículo.

realidad que no me gusta, hacer visible una guerra que omitimos. Dar a conocer una realidad desconocida.» (Miranda, 2015: 3)

En este artículo hemos ido desgranando el uso de *lo real* a través de: 1) La técnica *verbatim*, el actor como transmisor de *lo real*. 2) El sentimiento colectivo que genera la música y la interpelación al público. 3) La estrategia estética estilística teatral, como juego integrador entre emisor y receptor. 4) Uso de los talleres, *ethnotheatre*, para dar veracidad a las historias a través de hacerlas testimonios antes que ficción. Sin embargo, esta verdad, esta realidad, está naturalmente manipulada para convertirse en obra de arte, hace lo que Lane define como «tergiversación, generalización, sesgos, embellecimiento de los hechos y protesta política» (2010: 73; citado por Pradier 2019: 180). Y es que no existe una realidad, ni vital ni artística, sino una mirada o un discurso político; este teatro *verbatim* es una eficaz obra de teatro, donde la disolución de la voz de Miranda es una falacia, y el juego de representar *la realidad*, una pura convención, pero de eso se trata: de crear un contradiscurso del hegemónico, uno nuevo que lo mejore y humanice. Comenzábamos este escrito nombrando la asunción colectiva sobre lo falso de los medios de comunicación de masas, donde la lucha por manipular nuestro pensamiento y consumo ha abandonado la sutileza por el descaro, pues bien, el papel —sí, de una importancia nimia... un figurante de última fila— del teatro de Miranda es crear otro relato de *lo real*, de *la verdad*. Crear la ilusión de falta de manipulación del relato extraído de la realidad, para transformarla, para reconocer la vida y, sin embargo, sentirla distinta. El teatro, que es pura convención —la paradoja de Zenker—, rehúye de la ficción, o la adultera con *lo real*, para intentar escribir sobre la verdad, y aunque sigan vigentes las dificultades que Brecht nombraba en *Las cinco dificultades para decir la verdad*, continuamos en ello, como demuestra Lucía Miranda, dentro del heterogéneo *boom* del teatro de *lo real* en la escena contemporánea.²⁷



Referencias bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. «Las cinco dificultades para decir la verdad (1934)». Edición original: *Fünf Schwierigkeiten beim Sagen der Wahrheit* (1934). *Laberinto* n.º 6. <<https://bit.ly/3z3361Y>> [Consulta: 3 junio 2019].
- ENRILE ARRATE, Juan Pedro. «Teatro documento: Libres hasta el final. El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)». *Conferencia del XXV Seminario Internacional del SELITENT@T*. 30 de junio 2016. <<https://canal.uned.es/video/5a6f63d9b111f55238b465d>> [Consulta: 5 junio 2019].
- ENRILE ARRATE, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2016.

27. «El que quiera luchar hoy contra la mentira y la ignorancia y escribir la verdad tendrá que vencer por lo menos cinco dificultades. Deberá tener el valor de escribir la verdad, aunque se la desfigure por doquier; la inteligencia necesaria para descubrirla; el arte de hacerla manejable como un arma; el discernimiento indispensable para difundirla. Tales dificultades son enormes para los que escriben bajo el fascismo, pero también para los exiliados y los expulsados, y para los que viven en las democracias burguesas.» (Brecht, 1934).

- FÉRAL, Josette. «Lo real: un reto para el teatro». En: Emmanuelle Garnier, Fernando G. Grande y Anna Corral (eds. y trad.). *Antología de teorías teatrales, el aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai, 2016, p. 177-230.
- GARCÍA DEL MURO I SOLANS, Joan. *Good Bye, verdad: una aproximación a la posverdad*. Lleida, Barcelona: Editorial Milenio, 2019, p. 18-27.
- GARSON, Cyrielle. «Verbatim Theatre and New Writing in Britain: A State of 'Kindred Strangers'?». *Études britanniques contemporaines* n.º 48, 2015. <<http://journals.openedition.org/ebc/2133>> [Consulta: 25 febrero 2020].
- GÓMEZ SEGARRA, Manuel. *Estrategias narrativas de los documentales históricos españoles sobre la Guerra Civil (2000-2014)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción del alemán de Diana González et al. Título original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2017.
- MARTÍNEZ, Jan. «Noam Chomsky: La gente ya no cree en los hechos». *El País (Madrid: PRISA)* (10 de marzo 2018). <<https://bit.ly/3mlmjbB>> [Consulta: 5 junio 2019].
- MARTÍNEZ, Jara. *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada: Ediciones Tragacanto, 2017.
- MARZO, Jorge Luis. *La competencia de lo falso. Una historia del fake*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.
- MIRANDA, Lucía. *Fiesta, Fiesta, Fiesta* (2017). Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (INAEM). <<http://muestrateatro.com/archivos/02-Fiesta-fiesta.pdf>> [Consulta: 23 marzo 2020].
- MIRANDA, Lucía. «Dossier de Fuenteovejuna a ciudad Juárez». Madrid: Cross Border, 2015. <<https://bit.ly/3xZ7qHF>> [Consulta: 23 marzo 2020].
- MIRANDA, Lucía. «Dossier de País clandestino». Madrid: Cross Border, 2018. <<https://www.contextoteatral.es/paisclandestino.html>> [Consulta: 23 marzo 2020].
- NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. París: Éditions Klincksieck, 2019.
- PAGET, Derek. «Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques». *New Theatre Quarterly* (Cambridge: Cambridge University Press), III, 2 (1987), p. 317-336. <<https://doi.org/10.1017/S0266464X00002463>> [Consulta: 10 marzo 2020].
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción del francés de Jaume Melendres. Título original: *Dictionnaire du théâtre* (1996). Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- PRADIER, Adrián. «El arte impotente: Un estudio sobre arte, autonomía y transformación social». *Pygmalion, revista de teatro general y comparado* (Madrid: Instituto del Teatro de Madrid, Universidad Complutense de Madrid), 11 (2019), p. 163-186.
- SALDAÑA, Johnny. *Ethnotheatre, research from page to stage*. Nueva York: Left Coast Press, 2011.
- VALLEJO, Javier. «Un baño de realidad sobre el escenario». *El País (Madrid: PRISA)* (9 noviembre 2017). <<https://bit.ly/3D1hB2s>> [Consulta: 23 marzo 2020].
- WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Traducción del alemán de Feliu Formosa. Título original: *Rapporte 2* (1971). Barcelona: Lumen, 1976 (Ediciones de Bolsillo; 472), p. 99.
- ZENKER, Kathrine Julie. «Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire». *Lignes de Fuite* n.º 02 (2006), p. 1-8. <http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_113.pdf> [Consulta: 23 marzo 2020].