

LA ESCUCHA RADICAL Y EL CUERPO POLÍTICO. EL TEATRO DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA EDUCATIVA.

Nombre y apellidos: María San Miguel

Filiación: Proyecto 43-2

Título comunicación: La escucha radical y el cuerpo político. El teatro documental como herramienta educativa.

Palabras clave: proceso, persona-documento, encuentro, investigación, escucha radical, cuerpo, artefacto poético.

Correo/teléfono de contacto: info@proyecto432.com / 605 961 391

Soy María San Miguel, creadora y directora de la compañía de teatro documental Proyecto 43-2. Llevamos trabajando como compañía desde un momento indeterminado entre 2009 y 2011.

Digo momento indeterminado porque, en ocasiones, las ideas toman forma después de un largo periodo de maduración en el que ha ido naciendo *la cosa* desde otros lugares.

Es también un momento indeterminado porque 2009 es el año que comienzo un Máster de Humanidades en la Universidad Carlos III de Madrid, espacio que, desde el principio, fue el lugar de estudio y rigor que me permitiría investigar en un tema que llevaba rondándome la cabeza desde 2006, abordar el llamado *conflicto vasco* desde una mirada disidente con raíz en el diálogo y en la escucha del Otro. Primero desde la teoría y después desde la práctica.

Los dos años en los que cursé el Máster y preparé mi tesina *El teatro como herramienta pedagógica y de memoria. Un caso práctico: el conflicto vasco* serían el germen y raíz de la compañía.

Es por todo esto que nuestros procesos creativos son largos en el tiempo.

Nacen de una fase de documentación e investigación de campo que da paso al proceso de creación en mesa y sala de ensayos.

Este modo de trabajo comenzó por intuición y en relación con el estudio teórico y siguió desarrollándose con el paso del tiempo por convicción.

En los procesos de investigación tenemos la oportunidad de conocer a personas y habitar lugares que no serían posibles fuera de esta forma creativa.

Quiero señalar que tanto en el proceso de documentación, como en el de investigación, y gracias a nuestra formación actoral, el cuerpo, nuestros cuerpos, están al servicio de lo ahí que ocurre.

No solo porque se mueven. Se trasladan. Sino porque la escucha radical parte de una apertura de la razón vinculada a los sentidos y a la manera en que lo que vemos, escuchamos y nos conmueve afecta a nuestro cuerpo.

Las herramientas actorales nos permiten también observar el cuerpo físico de la persona que nos habla, la persona-documento, con otra mirada.

Su postura, la velocidad del movimiento de sus manos, los pequeños gestos, la cadencia verbal, los silencios, la dirección de la mirada, la intensidad y emoción que le atraviesa en momentos determinados del relato...

La diferencia está en los gestos pequeños, en lo minúsculo, en lo insignificante. Como apunta Alex Chico en su novela-ensayo *Un final para Benjamin Walter* “lo verdaderamente importante es captar lo que ocurre en el lapso de un segundo, en una realidad que se dispara a partir de un hecho diminuto, imperceptible, y sobre el que cae todo el peso del mundo porque alberga en su interior no solo una nueva cerradura, sino todas las llaves del universo”.

Todas estas cuestiones son materiales de trabajo que aportan capas de información y que no pueden desvincularse del contenido verbal del encuentro. De ahí la importancia de grabarlos, para poder bucear después en todas las capas de información que contiene la conversación.

Hay un primer material que procede del impacto que genera el encuentro-conversación y hay un segundo material que descubrimos en la escucha posterior y que podría haber pasado desapercibido en ese primer momento por la intensidad propia del encuentro y también por los impactos que van aconteciendo en su desarrollo.

Pero antes de llegar a la persona-documento, hay unos pasos previos que están relacionados con el *corpus teórico* del tema que vamos a abordar. En estos años, todos nuestros trabajos han estado relacionados con la memoria y la violencia, la periferia y el margen.

La primera parte de nuestro proceso es la documentación. Estudiar los materiales literarios, históricos, audiovisuales, sonoros que ya existen del tema a tratar.

Acercarnos a ellos también con una escucha radical que hemos ido afinando con el tiempo, en especial respecto a la perspectiva de género y de clase.

¿Qué cuenta este material sobre *la cosa*? ¿Quién lo cuenta? ¿Por qué lo cuenta? ¿Cómo lo cuenta? ¿Dónde o *desde* dónde lo cuenta?

Estas preguntas responden a las famosas 5W del periodismo, probablemente forman parte de nuestro proceso germinal porque compaginé mis estudios de teatro con la licenciatura en Periodismo y siempre he estado obsesionada con la información y las narrativas.

Abordar el proceso de documentación teniendo presentes estas preguntas y cuestionando el relato oficial nos comienza a dar pistas sobre lo que será nuestra búsqueda, nuestro proceso narrativo disidente.

Siendo mujer, *todavía* joven y proveniente de una familia de clase trabajadora ofrece una ventaja: ya se establece una diferencia narrativa de base.

Las historias, los relatos han sido contados y contruidos por hombres blancos con (normalmente) dinero.

Si esta realidad hubiera sido diferente, “¿habríamos escrito los mismos libros? ¿habríamos tenido la misma actitud ante la vida?” se pregunta la escritora Marta Sanz en el prólogo de *Silencios* de Tillie Olsen editado por Las Afueras, yo creo que no.

Así que permítanme tomarme esta cuestión patriarcal como una ventaja a la hora de generar nuevas narrativas, de aportar miradas diferentes sobre *la cosa* a tratar. Tillie Olsen denuncia que “no nos enseñan a confiar en nosotras mismas, que en los programas universitarios la perspectiva masculina es la perspectiva humana, que las chicas nos formamos con el prejuicio de que lo que nosotras vemos o sentimos no es interesante”, pero la educación pública, el feminismo y una cierta cabezonería nos han empujado a establecer estos procesos documentales y a confiar en que lo que encontramos en ellos y la forma poética que le damos a continuación tiene valor.

Inmediatamente después, e incluso al tiempo, del trabajo de documentación, establecemos el proceso de investigación.

Normalmente nuestros proyectos han nacido de un deseo de encontrar respuestas que solo podrán encontrarse llegando a los lugares de donde nacen las preguntas. Como expresa Comité Invisible en su manifiesto *Ahora* “redescubrimos que abrirse al mundo no es abrirse a los cuatro rincones del planeta, el mundo es ahí donde nos encontramos. [...] Se puede hablar de los conflictos y se puede hablar *desde* el conflicto” y esta es la base de nuestro proceso de investigación de campo. Abordar los encuentros con las personas-documento y sus atmósferas desde la escucha radical, dejándonos atravesar por lo que sucede y abriendo puertas a lo inesperado. No tener una hoja de ruta cerrada y planteada sino *mirar con ojos de niño y pedir la Luna* que diría Federico García Lorca.

En los procesos de investigación unas personas nos llevan a otras y el propio proceso nos ofrece posibilidades de encuentro y hallazgos que no podríamos descubrir desde nuestra casa o incluso desde la sala de ensayos. Aparecen gracias a una observación atenta y radical de la vida.

Esta escucha nos lleva a descifrar lo aparente para ver lo que está oculto.

Nos lleva, por tanto, a los silencios.

Dice Alex Chico que “el recuerdo forma parte de la memoria incómoda de una nación”, por lo tanto, bucear en nuestra memoria reciente, como hacemos desde Proyecto 43-2, nos acerca a una complejidad de lo no dicho, de lo oculto y de lo invisibilizado.

Nuestra labor como artistas es indagar en las causas y documentar la realidad que ha generado ese silencio para romperlo definitivamente a través del hecho teatral.

Se trata de habitar, tanto en el proceso de investigación, como en el de creación y la puesta en escena “una ruptura con la hipocresía social, del pacto social de lo general. De pronto, lo particular triunfa por encima de lo general, lo INCOMPREENSIBLE, por encima de lo COMPRENSIBLE. Lo DIFÍCIL por encima de lo FÁCIL. El arte es el lugar de lo particular contra lo general” como dice Angélica Liddell en su conferencia *Abraham y el sacrificio dramático*.

La mirada feminista y de clase arraigada en todas las personas que formamos la compañía por una cuestión básica como es la procedencia, nos hace poner el foco, de manera especial, en los silencios que afectan a la historia de las mujeres.

En nuestros primeros trabajos lo hacíamos de una manera inconsciente pero intuitiva. Eso se ha ido transformando, con el tiempo, en un gesto político. Es decir, en tener siempre abierta la pregunta: ¿dónde están las mujeres?

Y abordar los silencios con los que nuestras ancestras han sido castigadas y, por ende, nosotras.

El proceso de investigación llega a su fin siempre antes de lo que nos gustaría. Es un momento tan apasionante el de compartir tiempo con personas con las que establecemos vínculos afectivos (al fin y al cabo, nos han compartido un pedazo de su historia de vida), convivir y observar las atmósferas y lugares donde habita el documento, acuerpar todas las preguntas y posibilidades que se van abriendo, que se construye un deseo que nos vincula desde la emoción a querer aprender más y *quedarnos a vivir* en ese tiempo en suspensión.

Pero no podemos olvidar que esta es una de las partes de nuestro proceso creativo y que hay una fecha en el horizonte donde todo este material tiene que compartirse con los otros, con el público.

Así que, sin desvincularnos de lo que sigue ocurriendo (de la vida) en esos lugares y de nuestras personas-documento, uno o dos meses antes de la entrada en sala de ensayos ponemos fin a esta parte del proceso para abordar la del estudio de los materiales y su organización dramática previa a la creación escénica.

Normalmente, durante los viajes *a campo* se ha ido construyendo el esquema dramático. Se han ido ordenando los hallazgos.

El momento previo de entrada a sala de ensayos es el de mirar de frente al material y tratar de establecer una jerarquía que nos permita crear un documento que muestre la información que hemos recogido.

En la sala de ensayos se continúa escribiendo la dramaturgia con los aportes de todo el equipo artístico y técnico. Entra en juego la herramienta teatral y la construcción del artefacto poético.

El espacio escénico es un espacio de tensión moral y todo el viaje previo nos permite poner la conmoción que hemos vivido durante el proceso de investigación, fuera.

Como señala Angélica Liddell “la palabra entra en el cuerpo provocando lesiones incompatibles con la vida [...]. El cuerpo debe ser partícipe de la guerra. [...] La conmoción DENTRO le conducirá a la reflexión FUERA”.

Por eso para nosotras, en Proyecto 43-2, es importante que todas las personas que conforman el equipo artístico y el técnico participen en algún momento del proceso de investigación de campo. Porque la *conmoción* que produce la escucha radical del documento tiene que ser traducida después en artefacto poético.

En el caso de nuestro último espectáculo, *Federico. No hay olvido, ni sueño: carne viva* partíamos con un requisito creativo que era nuevo para nosotras. Abordar la narrativa documental desde los objetos. Esto se debía al compromiso de estreno absoluto que teníamos con el Festival Internacional de Teatro de Títeres y de Objetos El Rinconcillo de Don Cristobal, organizado por la Diputación de Granada y el Patronato Federico García Lorca en junio de 2024.

En todos nuestros proyectos buscamos obsesivamente cómo abordar las creaciones desde nuevas miradas, formas y construcciones poéticas. En este caso nos enfrentábamos a construir la puesta en escena desde los objetos. Que fueran los objetos que aparecen y se van sucediendo quienes abren las líneas narrativas. Esta cuestión, por cierto, ya marcó de algún modo la escucha radical del proceso de investigación, puesto que una parte de nuestra atención ya estaba puesta en los objetos cotidianos que nos encontrábamos durante el proceso.

Otro hallazgo que parte de lo vivido durante el proceso de investigación tiene que ver con la relación de colaboración y narración del elenco entre sí. La conexión de las actrices y el actor que sostienen el documento. Esta forma la habíamos observado repetidamente en los encuentros con las personas-documento. Sobre todo, en nuestra relación con el equipo científico de la Universidad de Granada que realiza exhumaciones, entre otros lugares en el Barranco de Víznar.

La relación y colaboración de sus miembros entre sí se convirtió en un hallazgo documental que nos facilitaba la expresión escénica. En relación a esto y también a la forma en la que las personas-documento (e incluso las que no, pero que conviven o aparecen en los lugares de observación) hablan o se refieren a Federico García Lorca. *El contar*, nos dio otra pista para la puesta en escena, que radica en la importancia de romper la cuarta pared e incluir al público como un elemento más del documento. Hacerles partícipes de los hallazgos que se van sucediendo en la obra y de la información que aportan los documentos que vamos mostrando en el viaje dramático-documental.

Esa ruptura constante de la cuarta pared, propia del teatro documental que practicamos desde Proyecto 43-2, establece una dirección directa y rompe automáticamente la jerarquía escenario-patio de butacas. Nos iguala y coloca en un mismo espacio-tiempo en el que la atención construye el relato y lo eleva. Se establece una relación íntima y directa entre el patio de butacas y el elenco.

Esta relación transversal que parte de una mirada directa, una búsqueda de los ojos del otro, genera un alto impacto en los y las adolescentes con quienes hemos compartido nuestros espectáculos y, últimamente, *Federico. No hay olvido, ni sueño: carne viva*.

La relación presente y activa del elenco con quienes nos miran, acostumbrados al uso de pantallas y, muchas veces en las artes escénicas, a enfrentarse a una relación desigual marcada por el adultocentrismo desde el escenario hacia el patio de butacas, sumada a la conmoción de tener delante tres cuerpos disponibles para el documento, genera una atención que después en los coloquios post función permite una doble pedagogía.

Por una parte, la pedagogía del proceso.

Les interesa mucho cómo nos hemos acercado al documento, cómo son las personas con quienes nos hemos encontrado, cómo ha atravesado nuestro cuerpo y nuestras emociones los hallazgos y situaciones vividas durante la investigación, cómo funciona el hecho teatral, es decir, cómo se traducen los diferentes aspectos del documento en un diseño de iluminación, el vestuario, la escritura...

Personalmente esta parte siempre me emociona mucho porque desde la compañía siempre hemos tenido un interés en hacer pedagogía del oficio, que el alumnado que mira y comparte pueda, quizá, descubrir una vocación a partir del hecho teatral.

Por otra parte, y entremezclada con la anterior, aparecen preguntas relacionadas con lo que se documenta. Miradas críticas sobre nuestra memoria, los planes de estudio, los procesos de silenciación y olvido en nuestro país.

El hecho teatral despierta, entonces, una conciencia crítica sobre los relatos oficiales y la memoria incómoda.

Esa conversación colectiva provocada por la conmoción generada por el hecho teatral es, probablemente, la parte más importante del proceso. Un gesto político que dignifica el pensar y escuchar juntas, que abre una conversación que esperamos que se prolongue en el aula y fuera de él.

En nuestra experiencia sabemos empíricamente que, al menos una vez, se dio. Fue en el Teatro Alameda de Sevilla en enero de 2025. Por la mañana compartimos *Federico. No hay olvido, ni sueño: carne viva* con más de 300 adolescentes. Fue una función preciosa, con mucha conexión con el patio de butacas. Con un coloquio largo cuyas preguntas se extendieron más allá del final de la actividad, cuando varios alumnos y alumnas se acercaron a observar de cerca los elementos escenográficos y a hacernos algunas preguntas directamente entre las que estaba la de “¿qué hay que hacer para ser voluntario en una exhumación?”. Por la tarde teníamos una segunda representación en la que, hasta esa mañana, se habían vendido alrededor de 120 entradas. Antes de empezar la representación, Juan Villafruela, programador del espacio, nos avisó de que estaba lleno. En el coloquio posterior, supimos que muchas de las personas que habían comprado la entrada en esa misma tarde eran algunos de los padres y madres del alumnado. Habían llegado a casa hablando de la obra y los habían animado a ir.

Experiencias como esta fortalecen nuestro empeño y convicción en el modo de hacer, pero también que el teatro documental es una herramienta educativa que puede ayudar a desarrollar una mirada crítica sobre los relatos y las sociedades que habitamos.

Como dice Angélica Liddell: “solo con el arte se puede alcanzar una comprensión del mundo. Una comprensión no televisada”.

Sigamos, pues, poniendo el cuerpo.