

AMARILLO DE TEATRO LÍNEA DE SOMBRA

Por Amanda Selene Castañeda Tamez

Facultad de Artes Escénicas UANL

Las muertes inhumanas que sufren los migrantes latinoamericanos —orillados por el gobierno a cruzar ilegalmente la frontera a través del desierto— y la espera indefinida de su retorno vivida por sus seres queridos conforman el tema principal que guía la obra *Amarillo* de Teatro Línea de Sombra. Con más de 200 funciones, estrenada en 2009 y con más de 10 años en cartelera, la puesta en escena ofrece una mirada única sobre la situación de la migración, otorgándonos un espectáculo contemporáneo que rompe con las formas comúnmente vistas en el teatro mexicano. Para comprender cómo es que ha logrado el impacto y reconocimiento que tiene, es necesario desmenuzarla y entender tanto su génesis como los elementos que la conforman. He ahí el objetivo del presente análisis.

Primero, necesitamos saber quiénes son Teatro Línea de Sombra (TLS), el colectivo donde se concibe esta pieza. En cuanto al director, Jorge A. Vargas, oriundo de Durango, entra al teatro por interés político en los años 70, empezando a trabajar en el teatro universitario con textos latinoamericanos y chicanos. Después, su enfoque fue inclinándose hacia el teatro experimental. Estudió mímica en el École du Mime Corporea en París, a partir de esto, por un tiempo el eje central del colectivo Teatro Línea de Sombra fue el cuerpo (TLS, 2023). En su infancia pasaba los veranos en el pueblo de su abuela, donde la mayoría había emigrado a Amarillo, Texas, en la búsqueda de una mejor oportunidad de vida. (Vargas en Cátedra Ingmar Bergman, 2019)

Entre los performers se encuentra gente muy capacitada en diferentes disciplinas: Vianey Salinas, practicando gimnasia y danza; María Luna, bailarina; Alicia Laguna, curadora; Raúl Mendoza, con un gran interés por las tecnologías y su uso en escena; Jesús Cuevas, compositor, cantante y multi-instrumentista; Antígona González, periodista. Varios de ellos cuentan con experiencia internacional, como Raúl, con compañías de Rusia, Francia y Polonia, o Antígona colaborando con colectivos en Francia y Nueva York (Teatro Línea de Sombra, 2023).

Es importante también entender el contexto histórico que da pie a la creación de esta experiencia escénica: Primero, la construcción del muro fronterizo en el periodo de Bill Clinton que se había empezado a gestar con Bush, un muro que mide 200 kilómetros de largo, lo que ocasionó que los migrantes se desviaran a entrar por el desierto, donde se hallaron más de 4,000 migrantes muertos en un lapso de 10 años. (Vargas, en Cátedra Ingmar Bergman, 2019)

Hay que tomar en cuenta un dato de la época de los 70, cuando Vicente Leñero sienta un precedente siendo una figura importante para el teatro documento en México a partir de su obra *El juicio* (1971), el cual representa el juicio de José León Toral, asesino de Obregón. Para este montaje Leñero utilizó como base los archivos de taquigrafía de dicho juicio (Salcedo, 2016, p.100).

Es relevante mencionar estos sucesos, pues nos ayudan a entender todos los factores que de alguna manera se unen para crear el objeto de nuestro estudio. Primero, es muy clara la experiencia e interés de Jorge A. Vargas por el teatro político, un teatro que denuncia, que expone la realidad que lo rodea; además, el entrelazamiento de su trabajo entre los textos latinoamericanos y chicanos de alguna manera influyó en la forma en que Vargas percibía estas

dos culturas y la forma en la que la vida de los latinoamericanos se veía moldeada al existir en un territorio que no era el suyo. El hecho de haber visto y vivido en carne propia la ausencia de personas por haber ido a conseguir mejores oportunidades de vida al otro lado de la frontera, sobre todo en un lugar tan específico como lo es Amarillo, Texas, indudablemente movió algo en su quehacer artístico que se activaría años después con la lectura de noticias sobre inmigrantes, lo cual le remitiría a estos años de su vida, a este pueblo y, sobre todo, a esta ausencia imponente que se sentía en sus calles.

Así pues, su formación corporal, junto con las habilidades gimnastas y dancísticas de varios de los performers, hicieron posible el acercamiento al teatro contemporáneo y posdramático a partir del cuerpo y las imágenes que se pueden generar con él. Y no solo eso, los diferentes trasfondos, tanto formativos como dentro de la misma disciplina teatral, convirtieron al colectivo en un foco para la creatividad, imaginación y el acercamiento hacia la transdisciplina, pasando por la interdisciplina, en escena.

La construcción del muro fronterizo fue algo que movió al mundo, sobremanera a los latinoamericanos, quienes estaban en búsqueda de mejor calidad de vida, del “sueño americano”. Esto no fue un secreto, pero lo que el gobierno estadounidense consideraba una estrategia para detener la migración indocumentada y proteger a su país de lo que podrían percibir como “sanguijuelas vividoras”, en realidad se convirtió en una de las maneras más crueles de poner a prueba el cuerpo humano a causa del deseo de poder escalar en este sistema capitalista. Sin duda, no es sorpresa que pese al tiempo transcurrido esto llamara al colectivo a hablar del tema que como sociedad nos atañe tanto, seamos parte o no de ese grupo que quiere moverse de su país en búsqueda de mejor calidad de vida. De alguna manera, sí somos todos parte de este grupo, pues se nos ha vendido tanto la idea de que nuestro país forma parte de un cúmulo de territorios nombrados “tercermundistas” —cuyo sinónimo social es “donde no vale la pena vivir”— que por ello está ya arraigado a nuestra cultura el deseo de salir de aquí a perseguir el “éxito”; la única diferencia es que algunos tienen los medios para hacerlo cómodamente mientras que otros arriesgan su vida en el desierto para conseguir una oportunidad. Por eso Teatro Línea de Sombra no se equivoca al tocar algo que, de una forma u otra, nos habla a todos como latinoamericanos.

En 1971, cuando Leñero estaba presentando *El juicio*, pavimentaba el camino para lo que después se convertiría en el método de creación que Teatro Línea de Sombra utilizaría para *Amarillo*. Esta metodología es lo que se conoce como teatro documento.

La fuerza del Teatro-Documento reside en el hecho de que, partiendo de fragmentos de la realidad, intenta confeccionar un ejemplo utilizable, un modelo de los fenómenos actuales. No se sitúa en el centro del acontecer, sino que adopta la posición del que observa y analiza. (Weiss, 1976, p.101)

La manera en la cual TLS empezó a elaborar esta puesta fue a partir de documentos filmicos, noticias, todo desde la bibliografía y el archivo, proporcionados por la organización Contra el silencio todas las voces. En ningún momento se hizo investigación de campo, al menos no sino hasta después del estreno de *Amarillo*,

cuando empezaron a llevarla a comunidades como Tenosique –por decir un ejemplo– y que grabaron el video *La ruta del migrante*, entonces empezaron a tener conversaciones directas con las personas que, podría decirse, son co-autoras de los archivos que iniciaron este proceso creativo: los migrantes.

El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. A diferencia del carácter desordenado del material de noticias que nos llega diariamente desde todas partes, se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. (Weiss, 1976, p.97)

Así, al utilizar estos archivos como base de la creación escénica, el colectivo hace un muy claro uso del teatro documento, utilizando estas historias, estos datos y sucesos como parte de la narratología de la pieza, pidiendo prestadas estas vivencias y revisitándolas, cambiándolas en forma, pero jamás en fondo. Toda gira en torno a algo, y este algo tiene un nombre: *Amarillo*.

Como antetextos de esta creación están: *El Juicio* de Vicente Leñero, *Los ilegales* de Victor Hugo Rascón Banda y la construcción del muro fronterizo entre México y Estados Unidos. Los intertextos son la canción Get Back de The Beatles y el poema Muerte de Harold Pinter. Otras de las obras que sirvieron como antetextos –también utilizadas como intertextos, apareciendo como video o audios– son *Mi vida dentro* de Lucía Gaja, *Made in L.A.* de Almudena Cariacedo, *El muro del desierto* de Pablo Gleason, *Life on the Line* de Ricardo Padilla, y *Asalto al sueño* de Ulí Stelzner.

Ahora, es importante identificar la corriente artística y el movimiento literario, pues a partir de ahí entenderemos la obra a un nivel más estructural. En cuanto la corriente, *Amarillo* es una obra posmoderna.

Para el posmoderno no existe “la verdad”, existen las verdades de cada quien, de cada caso, de cada momento ... Las posturas subjetivas son revolucionarias, pues a no esperar ya grandes cambios guiadas por grandes líderes que enfrentarán grandes momentos, tienden hacia el encuentro consigo mismos. Para obtener el cambio, basta con que cada quién busque denodadamente cambiar a su interior, que cada quién tome partido por sí mismo: si cada quien cambia, cambiamos todos. (Corral, 2007, p.67)

Podemos observar el carácter posmoderno de esta puesta en escena porque se habla de la migración desde puntos de vista subjetivos, desde la particularidad de las situaciones que describe y plantea como vivencias propias. Esta obra habla “del pueblo para el pueblo”, su objetivo en ningún momento es hablarles a las estructuras de poder para que se modifiquen, es un llamado a la sociedad, a los individuos, para que tomen partido a partir de la exposición de esta situación, la cual evidentemente es una problemática. Así también se nos habla de la verdad de este sector poblacional, que podríamos comparar con la verdad del gobierno estadounidense y veremos que son totalmente contrarias y, sin embargo, no podemos negar la validez de ninguna. *Amarillo* busca, de alguna manera, influir en la toma de postura del público y acercarlo a las propias conclusiones del colectivo, a ubicarlo en esta verdad que nos presentan.

Por lo anteriormente expuesto, considero que el género de la

pieza es la obra didáctica. Según Rivera (1993), una de las características básicas de la obra didáctica es que la anécdota nada más presenta una tesis. A mi parecer, en el caso de *Amarillo*, es la siguiente: El viaje que los migrantes están orillados a tomar a causa de las trabas gubernamentales es peligroso e inhumano. Además, están otras características del género, como el desarrollo tanto anecdótico como temático; el hecho de asumir las convicciones de la sociedad (Rivera, 1993); tener como función exponer, denunciar, y condenar lacras sociales; y la toma de conciencia, clara desde el principio.

En primera instancia, podemos observar claramente cómo el tema de la obra se va desarrollando a través de las diferentes anécdotas que nos cuentan y nos escenifican, como la lectura de las cartas de las mujeres pertenecientes a Tecapulco, Guerrero, mandadas a la embajada de Estados Unidos. A pesar de que sí existen anécdotas por contar, todo corresponde a un solo discurso temático. *Amarillo* expone la problemática migrante, hablando desde el entendimiento de que algo que la mayoría de los humanos condenarán es la inhumanidad. Su tema es muy claro desde el principio, empezando por el listado de nombres, el documental proyectándose y los elementos visuales como el bidón, la mochila y la ropa de Raúl Mendoza, de los cuales hablaremos más adelante. A partir de ese inicio estamos conscientes del tópico que se abordará la próxima hora y como público nos disponemos a recibir esa corriente ideológica.

Hilado con la corriente posmoderna, al teatro llega el concepto de *Teatro posdramático* propuesto por Lehmann en 1999. *Amarillo* es, sin duda, una puesta que busca corresponder al llamado “posdrama”. Una de las características sugeridas por Lehmann (2013) es la sinestesia, es decir, la conexión que creamos entre elementos aparentemente inconexos. Como instancias donde sucede esto en esta obra tenemos, de primera mano, la secuencia de movimiento hecha por Raúl al inicio de la puesta. Otro ejemplo es tener elementos con peso simbólico, como lo son el bidón, la arena o las bolsas de plástico, y ponerlos en un contexto abstracto (como el momento en donde el escenario se llena de bidones, Raúl se recuesta mientras que una cámara en cenital lo capta y es proyectado, aparentando estar caminando). Existen diferentes elementos dispuestos en escena para que uno pueda conectarlos a partir de sus referentes, los indicados para generar un torrente de significados sin cerrarlos, pero sin que despierten el interés en el espectador para generar conexiones. Normalmente suelen ser muchos al mismo tiempo, por lo cual se le da el término de “simultaneidad”: se abruma el aparato perceptivo para que nosotros tomemos lo que podamos. Esto da pie al surgimiento de las figuras, tales como el bidón y el agua como símbolo de la esperanza –por eso el frenetismo con el que se bebe–; la arena como símbolo del “cuerpo que se escabulle, que no se puede atrapar” (Vargas, en Cátedra Ingmar Bergman, 2019), de los inmigrantes y de su deshumanización; y los múltiples nombres con los que el actor se reconoce, los cuales simbolizan el anonimato, refiriéndose tanto a la falta de documentación como al uso que los migrantes le dan a este debido a que en él radica su supervivencia, por esa razón al final aparecen un montón de bolsas llenas de arena, remitiendo a lo más de 4,000 cuerpos encontrados en el desierto. Unido a esto, también está el momento en donde se habita con ropa el paisaje, creado con arena en el suelo, simbolizando a todos los muertos en el desierto. Por último, la secuencia de movimiento ejecutada en la primera parte por los actores simboliza todos los síntomas experimentados por los migrantes que fallecen en estos viajes: deshidratación, dolor en la cabeza tipo picahielo, hipotensión ortostática y nieve visual (de las cuales de desvuelven otro mundo de síntomas como la fatiga, la náusea, falta de fuerza, ganas de orinar, vértigo, desvanecimiento, entre otras).

La segunda característica de la que hablaré es de la desjerarquización. Ya no se sigue lo que se conocía como modelo lineal o modelo triangular, donde existía una jerarquía entre el texto, el actor, el director, la escenografía y la utilería; ahora no hay prioridad de uno sobre otro. En la concepción de *Amarillo*, ni siquiera

hay un texto; al menos no uno literario, pero sí existe lo que llamaríamos dramaturgia visual: la creación a partir de lo que el otro ve. Se conciben imágenes partiendo del discurso, y todo lo que se involucre en esas imágenes (actores, mapping, sonidos, texto, etc.) es de suma importancia para que la imagen funcione como debe de funcionar, no hay prioridad de elementos porque se piensa desde lo que se quiere transmitir y sin un elemento se estropea la imagen deseada. Ejemplos de imágenes en *Amarillo* son: los distintos intentos de Raúl por saltar el muro –las diversas escaladas, el juego de sombras y la interacción con la proyección de los videos documentales–; su partitura de movimiento mientras menciona los nombres, las edades y lugares de origen de los distintos afectados; el escenario repleto de bidones mientras nuestro actor recostado simula una caminata; las linternas que lo buscan; las imágenes de los fallecidos proyectándose en un trozo de papel; Raúl poniéndose una capa de ropa tras otra, y luego pretendiendo escalar el piso para dar la ilusión de un muro; el dibujo del paisaje con la arena, que después sería habitado por ropa; los cigarrillos clavados en el “corazón” de arena mientras una de las actrices hace una partitura de movimiento; el beso al bidón de agua; las actrices bailando y corriendo por la pared con sus vestidos de quinceañera para después escalarla; y el final, Raúl rodando por un suelo lleno de arena solo para llenar el espacio con bolsas de arena descendiendo del cielo.

Teatro Línea de Sombra también hace uso de la densidad de signos propuesta por Lehmann, sobre todo valiéndose de la repetición, como lo es a través de toda la experiencia escénica con la frase “Me fui a Amarillo. Dije que volvería, pero todavía no he regresado.”, dándole diferentes calidades y reforzando esta idea una y otra vez. Así también con la secuencia de movimiento, la sobreabundancia de un solo elemento como el bidón o bien, una acción repetitiva: ponerse capa tras capa de ropa.

Otra de las características apreciadas claramente es el tratamiento que el teatro posdramático le da al cuerpo; desde Grotowski y Barba se venía construyendo la idea de un cuerpo atlético y vivo como centro de la representación. Ahora se aboga por la utilización de un cuerpo espectacular en escena, un cuerpo rayando en lo performático, ya no solo se trata de las “acrobacias” y de lograr que se vean fáciles de realizar para dar espectacularidad a la obra, sino que también se le invita a los performers a llevarlo a su límite de otras maneras, como vistiendo alrededor de 20 capas de ropa después de una actividad física extenuante o beber un galón de agua de un jalón. Ahora los cuerpos no representan cosas, sino conceptos y sensaciones, he ahí la razón de las múltiples partituras de movimiento.

Otro elemento con el que *Amarillo* juega es la irrupción de lo real, o sea, no se sabe si lo que se ve es real o no. Nosotros, como público, confiamos en que los testimonios, documentos e historias que se leen, se cuentan o escenifican son parte de la realidad, pero no hay nada que nos pruebe que es así. Hay un pequeño cuestionamiento detrás de la cabeza de todos sobre la veracidad de los hechos y la existencia de dichos documentos. Además, hay una

conciencia permeando a la experiencia escénica sobre que lo que pasa está sucediendo ahí en ese momento, cada función tiene su particularidad por el lugar y por la gente que lo habita. El proceso es más importante que cualquier resultado, y podemos estar seguros de que Teatro Línea de Sombra tiene un proceso tan diverso que cada función goza de una dinámica y disposición diferente.

En cuanto al texto, nunca se establece un diálogo entre ellos, siempre es directamente con el espectador. Hay diálogo directo e indirecto, pues, aunque se hable en primera persona, se hace con la conciencia de ser la voz de todos aquellos migrantes fallecidos en el desierto. El lenguaje es elocuente, descriptivo, metafórico y, en ocasiones, poético. Se hace uso de la poética de perturbación al tener texto proyectándose, la música multilingüe al combinar el inglés y el español, sabiendo bien que habrá gente entre el público que no entienda un idioma o el otro, pero apoyándose de eso para remitir a la situación de la migración. Se utilizan los “paisajes textuales”, donde texto, voz y ruido se combinan para crear una atmósfera auditiva, sobre todo en los momentos donde Jesús Cuevas usa lo que conocemos como *Physis de la voz*, o sea, sonidos que podrían catalogarse como arcaicos, al emplear un tipo de canto armónico proveniente de Asia Central que también se asemeja a la manera de cantar de los cardencheros. Para concretar los paisajes textuales en la obra se hace uso de sonidos de acordeón, de cerdos y diálogos de patrulleros migrantes. En escena no hay ningún instrumento, todo se crea a partir de la voz.

En cuanto al espacio, se trata de un espacio metonímico, en todo momento somos conscientes de que lo que está frente a nosotros es un escenario y no hay ningún intento de pretender que no lo es, de ficcionarlo. Se juega con el espacio y las superficies con tal de generar diferentes imágenes a partir de un mismo espacio, de irlo transformando según las necesidades de la puesta en escena.

Por último, aunque lo he estado mencionando durante todo este análisis, es necesario referir el uso de medios en *Amarillo*, siendo el mapping el principal, durante toda la obra se utiliza como recurso primordial para la puesta. Además de eso, tenemos mecanismos teatrales un poco menos comunes y más complejos, como las varas con las bolsas de arena descendiendo al final. El uso de tecnología es fundamental para el manejo del discurso de Teatro Línea de Sombra.

En general, es refrescante ver un trabajo bien hecho que nos atañe como sociedad con el mismo contexto geográfico y gubernamental; es muy interesante ver cómo Teatro Línea de Sombra es de los pocos colectivos mexicanos que se acercan al posdrama y lo hacen de una manera muy limpia y con una conciencia social de envidiar. Indudablemente su trabajo es la muestra de su gran experiencia no solo en México, si no en el mundo. *Amarillo* es una obra que no se encasilla solo en las cuatro paredes del teatro ni solo en el momento de la representación (a veces presentación), es la viva muestra de lo que, en mi opinión, debería ser el teatro: procesos, más que resultados.

Referencias

- advenedizodigital. (16 de abril de 2016). *Teatro Línea de Sombra. Entrevista completa con Jorge A. Vargas*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=btMke-eG-s8A>
- Cátedra Ingmar Bergman UNAM. (23 de septiembre de 2019). *Desmontaje Amarillo: Teatro Línea de Sombra en conversación con Luis Conde*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WmzqIS9jvBM>
- Corral Quintero, R. (2007) Qué es la postmodernidad. *Revista Casa del Tiempo, IX(98)*, 67–73. https://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/98_mar_abr_2007/casa_del_tiempo_num98_67_73.pdf
- Lehman, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Paso De Gato.
- Rivera, V. A. (1993). *La composición dramática: Estructura y cánones de los siete géneros*. (2.ª ed.). Grupo Editorial Gaceta.
- Salcedo, H. (2016). El teatro documento en México. *Acotaciones: Revista de investigación Teatral*, (37) 97-116. <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/123/157>
- Teatro Línea de Sombra. (25 de mayo de 2023). *Amarillo (Full Performance)* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/82471102?classId=e7dec865-97f8-4dbc-8515-d6985b4b21f5&assignmentId=60eb4ad8-5023-466f-b50c-327698f9f5ef&submissionId=3aa309a7-0bc7-7bc5-934f-d1c037effc84>
- Teatro Línea de Sombra. (s. f.). *Nosotros*. <http://www.teatrolineadesombra.com/nosotros>
- WEISS, Peter (1976): Notas sobre el teatro documento. *Escritos Políticos*, Barcelona, ed. Lumen, pp. 97-110.