

Verdad y representación: cruces discursivos entre lo teatral y lo periodístico¹

MARIO E. ROCHE MORALES

edgaroche@hotmail.com
Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico)

Recibido: 22 de abril de 2004
Aceptado: 17 de mayo de 2004

RESUMEN El objetivo de este escrito es promover una reflexión sobre un aspecto poco discutido en el contexto de las relaciones entre el periodismo y la literatura: los encuentros entre la prensa y el teatro, visto éste último tanto como literatura dramática y espectáculo textual que articula un conjunto de signos como la voz, el gesto y movimiento, entre muchos otros. El ensayo gira en torno a dos asuntos primordiales: en primer lugar, la idea de un teatro periodístico; y, en segundo lugar, el sentido de representación dramática, de teatralidad, perceptible en la comunicación periodística contemporánea.

Palabras claves: Periodismo, Literatura, Ficción, Teatro periodístico

Truth and representation: crossed discourses between the theater and the journalism

ABSTRACT The objective of this writing is to promote a reflection about an aspect little discussed in the context of the relations between the journalism and the literature: the encounter between the press and the theater, looking this one as dramatic literature and spectacle that articulate a group of signs like voice, gesture and movement, among others. This essay approaches two main subjects: first, the idea of a Journalistic Theater; second, the dramatic or theatrical sense that is perceived at the contemporary journalistic communication.

Kew words: Journalism, Literature, Fiction, Journalistic theater

SUMARIO 1. La comunicación periodística: un discurso híbrido. 2. Un teatro periodístico. 3. Sobre lo dramático en el campo periodístico. 4. Entre el discurso primario y el discurso secundario. 5. Referencias bibliográficas.

¹ Este artículo es fruto de la investigación realizada por el autor para la tesis doctoral titulada *La crítica periodística de la compañía teatral "Els Joglars" como reflejo de la evolución del género y la sociedad española*. Fue dirigida por el profesor Dr. Pedro Sorela Cajiao y defendida el 4 de febrero de 2003 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Obtuvo una calificación unánime de Sobresaliente *Cum Laude*.

*Buscamos personas que expresen sus emociones porque al final todos somos un poco actores en nuestras propias vidas. Por eso, el reto es dar con un buen actor que transmita. Nos interesa esa gente que es capaz de salirse de la pantalla y meterse en el salón de tu casa. Y en eso las lágrimas ayudan, desde luego. Cuando conseguimos que lloren nos decimos: "Ya hemos ganado el juego". Don Hewitt, creador del programa *Sixty Minutes* (Hewitt, 2003:53)*

1. La comunicación periodística: un discurso híbrido.

La sociedad contemporánea ha secuestrado a Talía, la musa del teatro. Somos víctimas de un virus exhibicionista. Ahora todos nos sentimos artistas, modelos de una estética y de hábitos de consumo. Esa dictadura de la representación -vista esta última como una invención que produce realidad- tiene sus ecos en el campo mediático, donde se señala la superficialidad y la espectacularización del trabajo periodístico.

La crítica al melodrama y la ficcionalización en los contenidos informativos es un espacio común. Los debates en torno al sentido espectacular de la prensa y sus alegados efectos negativos sobre los procesos de socialización cultural de las personas y el espacio público han promovido una gran producción editorial en el último siglo. Este fenómeno ha ido en aumento en los últimos años a raíz de los desarrollos tecnológicos, la influencia de la televisión sobre los otros medios masivos, la articulación de grandes conglomerados mediáticos y la puesta en marcha de una dinámica social en la que todos somos parte de un gran *show* neoliberal.

Estos cuestionamientos, que evocan el maniqueísmo cultural de los miembros de la Escuela de Francfort y sus antecesores de la Crítica marxista, tienen sus antecedentes en la fundación de la prensa moderna a mediados del siglo XIX, cuando el sensacionalismo nutrió las incipientes empresas periodísticas de la carne necesaria para llegar a un público masivo ávido de drama. Por ejemplo, Manuel Leguineche nos cuenta en *Yo pondré la guerra* cómo el magnate periodístico estadounidense William Randolph Hearst encontró en la Guerra de independencia de Cuba un filón de noticias por inventarse, y de paso situar a Estados Unidos como un nuevo imperio. Para él la verdad no podía estropear un buen reportaje. El contenido de los 40 periódicos y las docenas de revistas de Hearst, figura que inspiró la obra maestra cinematográfica de Orson Welles, *Ciudadano Kane* ("Citizen Kane"), eran un universo de trepidación, de amarillismo, sensacionalismo, crímenes, sangre y sexo. Hearst quería a sus reporteros en el papel de Sherlock Holmes (Leguineche, 1998: 9-13).

Varias décadas después, en los primeros años del siglo XX, algunos de esos primeros comerciantes de la información apuntaron a un sector poblacional más cercano a la clase media, lo que les llevó a rearticular su discurso editorial con el fin de llegar a lectores más cultos. Un ejemplo de lo anterior lo fue el proyecto de *The New York Times*, que nació con vocación de constituirse en un modelo para sus pares y un referente para la sociedad. Así

se organizó la oposición entre prensa sensacionalista y prensa de prestigio que ha matizado muchas de las discusiones sobre el tema (Abril, 1997: 213-222).

El objetivo principal de este escrito es promover una reflexión sobre un aspecto poco discutido en el campo periodístico: la interdiscursividad entre la prensa y el teatro, visto éste último como literatura dramática y también como espectáculo textual que articula un conjunto de signos como la voz, el gesto y el movimiento, entre muchos otros. La dicotomía entre prensa sensacionalista y prensa de prestigio, por un lado, y espectáculo e información, por el otro, está muy relacionada con el tema que propongo.

Como explica Gonzalo Abril (1997: 222), la prensa de prestigio pone en juego modelos discursivos e ideológicos derivados de una matriz ilustrada. Por otro lado, la prensa sensacionalista o popular, aplica modelos que vienen de una matriz narrativa o dramática. En casos como el puertorriqueño sería difícil establecer distinciones entre una y otra en la actualidad. Las fronteras discursivas se han borrado. En la comunicación masiva podemos observar lo que Abril denomina como una condensación ritual, un sincretismo entre realidad y ficción, drama e información donde lo performativo también cobra protagonismo (Abril 1997: 151-152).

Debemos recordar que el rito es el principal antecedente del drama como lo conocemos hoy. Los ritos eran la repetición teatral de los actos fundacionales de los héroes y del panteón de los inmortales; los mitos la narración de esos hechos. En los ritos no existían diferencias entre los actores y el público, quienes participaban juntos, con un notable espíritu festivo, en los bailes y las canciones para recibir la primavera o festejar la cosecha, como ocurría con los cantos a Dionisos en la Antigua Grecia (Racionero, 1987: 15-48).

Dicho esto, no es de extrañar que el tema del teatro o lo performativo también haya sido trabajado desde el punto de vista de la sociología y la teoría de la comunicación. Herbert Blumer, por ejemplo, desarrolló en 1969 el concepto de interaccionismo simbólico, que nos plantea, en términos muy simples, que todos actuamos respecto a las cosas. Posteriormente Erving Goffman relacionó el concepto de interaccionismo simbólico con el análisis dramático para demostrar que en la retórica de lo cotidiano es necesario mostrar que nuestros gestos parezcan verdad, como en el teatro. Goffman denominó esta teoría como ritos de interacción. No creemos que sea necesario discutir las relaciones entre la teoría de la comunicación y el acto teatral, ya que es evidente que este último comienza cuando se establece una complicidad entre el artista y el público, constituyéndose una relación circular muy parecida a la que plantean los esquemas comunicativos (Mattelart y Mattelart, 1997: 92-93).

2. Un teatro periodístico.

Establecidas estas coordenadas teóricas y filosóficas que nos reafirman unos vínculos entre lo teatral y lo informativo, el rito y lo humano, entramos en materia. Al igual que el

periodismo el teatro es un producto social. El artista organiza un conjunto de códigos y lenguajes que usualmente pueden ser comprendidos en su entorno. Construye mensajes que son coherentes con el resto de los patrones culturales e incluso esperados por la sociedad (Saumell, 1990: 65). La praxis estética procede, mediante la apropiación y transformación de la realidad existente, a la creación de una nueva realidad (artística) más humana (integradora), que la que le ha servido de punto de partida” (Quinto, 1969: 43).

Desde ese punto de vista podríamos apuntar, inicialmente, la existencia —y la pertinencia— de un teatro periodístico, es decir, una creación dramática muy consciente de la actualidad y de profundo sentido crítico. Si hacemos esta reflexión circunscribiéndonos a la sociedad contemporánea podríamos concluir que dichas propuestas teatrales se han inspirado en gran medida en las teorías del director alemán Bertold Brecht y las búsquedas del Teatro Independiente de los 60. Como ustedes recordarán, las ideas de Brecht fueron fundamentales para el teatro que se articuló a partir de la década del sesenta. El director alemán opinaba que para que el teatro constituyese una vivencia debía responder a la verdad. Además, que arte dramático tenía la responsabilidad de describir un mundo transformable (Brecht, 1970).

Los antecedentes de las propuestas de contenido social de Brecht se remontan a los primeros años del siglo XX. La idea del teatro como vehículo periodístico en ese período está relacionada con los llamados *Living Newspaper performances* y el *Teatro documento*. Fueron iniciativas de notable contenido ideológico articuladas a partir de la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la irrupción del cine (Brown, 2001: 394-395) y, más adelante, como consecuencia de la Depresión económica en Estados Unidos, la Guerra Civil Española y el desarrollo del Nazismo, entre otros eventos (Wickham, 1992: 226-228). Estas formas de teatro buscaban acercarse a la veracidad del cine documental que cobró auge en la época y utilizar la historia para poner en perspectiva el presente. El lenguaje filmico le llevó, por ejemplo, a la construcción de escenas cortas.

El también director Erwin Piscator y Brecht desarrollaron dichos conceptos en Alemania, dando paso a un teatro de profundo sentido revolucionario a través de la dramatización de hechos reales. En Estados Unidos, los trabajos del dramaturgo Elmer Rice con el WPA Federal Theater Project (1935) también utilizaron la técnica del *periódico vivo* como herramienta para promover el debate social (Chillón, 1999: 134).

Ya en la década de los sesenta directores fundacionales europeos como Peter Brook, Eugenio Barba y Giorgio Strehler comenzaron sus investigaciones estéticas, buscando un teatro que sirviese de vehículo de ideas y que vinculara más al público. Los trabajos del *Living Theater*, el *Teatro Campesino*, el *San Francisco Mime Group* y el *Bread and Puppet Theater* siguieron esa línea en Estados Unidos, mientras que en Europa se destacaron *Lo Teatre de la Carrera*, *The 7:84 Theater Company*, *Das Grips Theater* y el *Il Collettivo Teatrale La Comune*. Muchas de las obras de estas compañías giraban en torno a la sátira,

un arma eficaz para comentar la realidad del momento sin caer en lo obvio.

Como bien indica Albert Chillón (1999: 135), quien estudia este tema desde la perspectiva de los vínculos entre el periodismo y la literatura, el teatro documental se propuso poner en entredicho las versiones oficiales sobre la historia contemporánea utilizando actitudes y convenciones propias del periodismo de investigación, denuncia y advocación, y dando relieve y publicidad a fuentes documentales ya existentes, pero a menudo desconocidas por el público. El *teatro de hechos*, dice, concedía prioridad a la presentación artística de información verídica por encima de consideraciones de carácter esteticista.

3. Sobre lo dramático en el campo periodístico.

Ahora pasemos al otro lado del espejo: la presencia de un discurso eminentemente teatral en los contenidos periodísticos. Al principio les indiqué que existe un consenso en cuanto a la preocupación por la espectacularización de la información periodística y la presencia cuestionable de una retórica melodramática en la prensa. Establecida esa interpretación crítica, nosotros vamos más allá y consideraremos el valor de esa estética teatral y las herramientas que nos brinda para desarrollar un trabajo periodístico creativo y con un profundo sentido humanista.

La presencia de lo teatral en los trabajos periodísticos está presente tanto desde el punto de vista de la literatura dramática como desde el espectáculo escénico o lo performativo. De acuerdo con Chillón (1999: 135), la aportación de la literatura dramática al periodismo es escasa, indicando que los pocos casos conocidos son algunas de las piezas de Truman Capote, que usó la estructura de escenas, las acotaciones y los diálogos. Añade también que el género de la entrevista posee también un carácter de representación y puesta en escena inherente al teatro.

Quizá porque sólo se fija en el teatro como literatura dramática, Chillón no le presta atención al carácter teatral de mucho del periodismo literario contemporáneo, particularmente el que denomina como *periodismo participante* (1999, 276) y la prensa electrónica. Algunas de las obras de Ryszard Kapuscinski (*El Emperador* y *El Imperio*), Günter Wallraff (*El periodista indeseable* y *Cabeza de turco*) o George Orwell (*Sin blanca en París y Londres*, y *Homenaje a Cataluña*), en la prensa escrita, y los reportajes televisivos con periodistas encubiertos que utilizan cámaras ocultas para poder presentar asuntos ilegales, nos lo confirman. Estos escritores-periodistas-actores nutren sus escritos y reportajes con la experiencia personal directa, siendo actores (anónimos) de sus propias historias. En otros casos caracterizan personajes con el fin de acceder a unos entornos a los cuales les sería imposible llegar con la denominación pura y abierta de periodistas.

Cabeza de Turco (1985) es uno de los ejemplos más dramáticos. Wallraff interpretó el

personaje de un emigrante turco en la Alemania de los 80 para lograr sumergirse en el mundo de la explotación en el trabajo. Construyó su personaje (Alí), cuidando detalles como el maquillaje, el acento y la historia previa del mismo, hilando una vida llena de veracidad con el fin de presentar la vida de los obreros emigrantes en su país. Como las personas de las que habló posteriormente, Walraff vivió el trabajo en condiciones deplorables y sufrió enfermedades a causa de las mismas.

Recientemente un periodista español publicó con mucho éxito de ventas dos libros de un registro similar titulados *El año que trafiqué con mujeres* (2004) y *Diario de un skin* (2003). Los textos presentan los hallazgos de una profunda investigación sobre el movimiento de cabezas rapadas y neonazis, y las redes de prostitución en España, respectivamente. En la primera obra, Antonio Salas, seudónimo del autor, se caracterizó de *skinhead*, asumiendo la estética y la filosofía de vida de ese movimiento para entrar en el submundo de la violencia urbana y los grupos de fanáticos ultras del equipo de fútbol Real Madrid. La investigación concluyó cuando un policía vinculado a los grupos violentos advirtió a éstos la presencia de un periodista entre sus filas. Por otro lado, en *El año que trafiqué con mujeres* Salas interpreta a un mafioso que pretende incursionar en el mundo del tráfico de mujeres para obligarlas a ejercer la prostitución. Su investigación ayudó a la policía a denunciar a varios proxenetas y mafiosos.

4. Entre el discurso primario y el discurso secundario.

Este sistema de trabajo podría plantear cuestiones éticas y, probablemente, legales. Sin embargo, nos parece que también tiene sus méritos ya que permite establecer un contacto directo con las historias de la gente y obtener información de primera mano. Es por eso que el gran periodista y escritor polaco Ryszard Kapuscinski (2002: 10-11) destaca la importancia de la mimetización, de renunciar a los beneficios de la hipervisibilidad y favorecer el anonimato.

Luego de hacer estos apuntes sobre los vínculos discursivos entre el teatro y el periodismo habría espacio para una pregunta: ¿Qué relato de la actualidad es el más legítimo? ¿El de los artistas o el de los medios de comunicación? George Steiner ha propuesto un juego de oposiciones entre el discurso *primario*, el producido por los artistas, y el *secundario*, construido por la crítica académica y periodística. Afirma que el discurso primario constituye una apuesta a favor de la trascendencia y que el secundario, en tanto *metatexto*, carece de la fuerza de la expresión artística que es su razón de ser. Cuando se trata del significado y de la valoración de las artes nuestros mejores informadores son los artistas, nos dice Steiner (2001: 19-41), convencido de que la "temporalidad espuria" de la prensa es antinómico con el arte serio.

Más allá del ámbito de la crítica periodística o académica, podríamos colocar sobre la mesa una idea arriesgada y sugerente. Quizás es mejor entender nuestra realidad social

siguiendo las pistas de la inteligencia creadora de los artistas, que a través de la información que nos trae la prensa contemporánea, tan cuestionada por su espectacularización. ¿Acaso a partir de las obras de Shakespeare las sociedades no pueden medir sus oscilaciones a través de la historia, tal y como afirma Pedro Sorela?

Veamos un caso más cercano. Recientemente realicé una investigación sobre el conjunto teatral catalán *Els Joglars*, para muchos, el grupo artístico más prestigioso de España, y la crítica periodística que éste recibió durante sus primeros 40 años de historia (es la compañía privada más antigua de Europa). Teníamos dos objetivos: pasar balance de la evolución de la crítica como género periodístico y contrastar la actividad creativa de estos teatreros y la recepción periodística que recibieron. Esto nos permitió, además, calibrar la historia de la sociedad española en los últimos 40 años ya que las manifestaciones artísticas y los juicios de valor son prácticas discursivas que responden a unos sistemas de valores estéticos, sociales e ideológicos.

Els Joglars ha sido un grupo muy rompedor en términos estéticos y extremadamente crítico políticamente hablando. Evidentemente no discutiremos a fondo los hallazgos de este análisis, no obstante, podemos afirmar que observamos un gran desfase entre las propuestas creativas de este conjunto, sus rompimientos estéticos y su sátira al poder político (la Dictadura de Franco) o al nacionalismo (las políticas de Jordi Pujol) y la ineficacia de la prensa al interpretar una estética innovadora en aquel momento, por un lado, y su incapacidad para desarrollar unos contenidos críticos a la dictadura o las redes nacionalistas, por el otro.

Somos conscientes de que establecer un contraste entre ambos relatos, el teatral y el periodístico, sobre la realidad social puede prestarse a múltiples debates. Pero si tomamos en cuenta la preocupación creciente en torno al denominado *periodismo de fast food* que denunció el escritor y periodista Sergio Ramírez en el contexto del Primer congreso de periodismo y literatura celebrado en noviembre de 2003 en San Juan, habría que preguntarse si no sería interesante prestarle más atención a los planteamientos críticos y profundos de los buenos artistas del teatro que a unos periodistas que se quedan cortos en sus relatos del presente y sus proyecciones del futuro.

La responsabilidad social de la prensa supone unas responsabilidades que no todos los artistas asumen (tampoco muchos medios periodísticos). Sin embargo, nadie podrá negar el poder del teatro, capaz de convertir un gesto o una palabra en acto de una fuerza insospechada, pocas veces alcanzable.

5. Referencias Bibliográficas

ABRIL, Gonzalo

1997: *Teoría general de la información*. Madrid, Cátedra.

- BRECHT, Bertolt
1970: *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva visión.
- BROWN, John R.
2001: *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford, University Press.
- CHILLÓN, Albert
1999: *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Aldea global.
- HEWITT, Don
2003: Entrevista con Marta Aguirregomezcorta. En *El País*, 24 julio, pp. 53.
- KAPUSCINSKI, Ryszard
2002: *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona, Anagrama.
- LEGUINECHE, Manuel
1998: *Yo pondré la guerra*. Madrid, El País.
- MATTELART, Armand y MATTELART, Michelle
1997: *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona, Paidós.
- QUINTO, José María de
1969: *El teatro y la sociología*. Buenos Aires, Centro editor.
- RACIONERO, Luis
1987: "El discurso". En *Mester de Juglaría. Els Joglars, 25 años*. Barcelona, Península.
- SALAS, Antonio
2004: *El año en que trafiqué con mujeres*. Madrid, Temas de hoy.
2003: *Diario de un skin*. Madrid, Temas de hoy.
- SAUMELL, Mercé
1990: "Tres décadas, Tres grups". Trabajo de investigación, Institut del Teatre de Barcelona.
- SORELA Pedro:
Shakespeare en la invención de la estructura moderna. Proyecto en proceso de elaboración.
- STEINER, Georges
2001: *Presencias reales*. Barcelona, Destino.
- WALLRAFF, GÜNTER
1999: *Cabeza de turco*. Barcelona, Anagrama.
- WICKHAM, Glynne
1992: *A history of the Theatre*. London, Phaidon.