

El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento Theater of reality: eleven notes on The documentary Theatre

Dr. César de Vicente

Coordinador del Centro de Documentación Crítica, Madrid, España.
noviembre@nodo50.org

Resumen:

El teatro documento, iniciado en 1917 en la URSS, fue teorizado y desarrollado en la práctica teatral por Erwin Piscator y Peter Weiss como una rama del teatro político. Entre sus características fundamentales están la renuncia a la fábula, la radical historicidad de su discurso, la articulación científica de sus elementos y su constitución como construcción de la realidad. En este artículo se repasan los momentos más importantes de su historia y se señalan once notas teóricas que lo fundamentan.

Palabras Clave: Teatro documento. Teatro político. Verbatim. Piscator. Teatro posmoderno.

Abstract:

The Documentary Theatre, initiated in 1917 in the USSR, it was theorized and developed in the theatrical practice by Erwin Piscator and Peter Weiss as a branch of the political theatre. The fundamental characteristics they are the resignation to the fable, the radical historicity of his discourse, the scientific articulation of his elements and his constitution like construction of the reality. In this article there are revised the most important moments of his history and distinguish themselves eleven theoretical fundamentals notes.

Key Words: Documentary Theatre, Political Theatre, Verbatim. Piscator. Postmodern Theatre.

Recibido: 7/12/2015. Aceptado: 21/07/ 2016

El 12 de julio de 1925 se estrenaba en el Grossen Schauspielhaus de Berlín la obra *Trotz alledem!* (¡A pesar de todo!), elaboración escénica de Felix Gasbarra y Erwin Piscator, con música de Edmund Meisel y decorados de John Heartfield. Lo que más llamó la atención de la crítica periodística de la época fue que la obra había suprimido la fábula en beneficio de la representación de un material documental (filmaciones, fotografías, textos de discursos políticos, etc.), y que el público participaba de lo que sucedía en escena porque eran fragmentos de una historia *que estaban viviendo*. Estos dos aspectos fueron esenciales en la configuración de una nueva dramaturgia que Piscator, en su libro *El teatro político*, publicado unos años después, en 1929, denominó “drama documental” (publicado en castellano por la editorial Cenit de Madrid en 1930).

En efecto, el director de escena alemán destaca de este montaje que era “la primera representación cuyo único fundamento literario y escénico lo constituía el documento político” (p. 109), lo que significa que su construcción como obra teatral pasaba, en primer lugar, por una elaboración de materiales procedentes directamente de la realidad, no de la realidad simbólica de la producción literaria, no de la ficción; y, en segundo lugar, que esta expresión diferente requería una nueva manera de abordar la cuestión de la puesta en escena, sustituyendo el decorado “artístico” por un dispositivo teatral específico capaz de instituir esos materiales de la realidad. Piscator lo explica muy bien en el capítulo de su libro que dedica a comentar este montaje: el asunto de la obra es la representación de una coyuntura histórica precisa, el periodo de transformación de la sociedad alemana desde la caída del Reich de Guillermo II hasta la instauración de una disputada y controvertida República de Weimar, periodo determinado por la primera guerra mundial y la revolución rusa. El título de la obra es un manifiesto publicado en el periódico del Partido Comunista Alemán tras el aplastamiento de la insurrección obrera de 1919 por el gobierno socialdemócrata de Noske, el mismo día que eran asesinados Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. Se trata, entonces, de algo cuyas consecuencias *están viviendo aún* los asistentes a la representación, y no una recreación de un tiempo histórico pasado. Piscator (2001) escribe que “por vez primera nos enfrentamos con la realidad absoluta, vivida por nosotros mismos”, pues “todos los que llenaban el edificio habían vivido –y en su mayor parte activamente– esta época; era un verdadero destino, su propia tragedia la que se desarrollaba ante sus ojos” (p. 115). El efecto es fundamental para entender la potencia de este drama documental: “para ellos el teatro se había *hecho realidad*” (p. 115-116, la cursiva es mía).

Trotz alledem señala una ruptura con la dramaturgia dominante (la expresionista, la naturalista y la del realismo burgués) y la abre hacia otro modelo diferente: “toda la representación fue solo un montaje gigantesco de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías, películas de guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricos” (p. 113), cuyo fundamento no era, dice el director de escena, “*propagar* una determinada concepción de la vida”, sino “*probar* que esta concepción de la vida, y todo lo que se desprende de ella, es la única valedera para nuestro tiempo” (p. 112, las cursivas son mías). Lo que significaba que era necesaria una objetivación: “la prueba convincente sólo se puede establecer penetrando científicamente en la cuestión” (p. 112). Finalmente, Piscator menciona el acierto del montaje escénico, del modo en que se han fusionado los elementos, que no sólo conseguían caracterizar políticamente aquellos acontecimientos, “sino también despertar un estremecimiento humano, esto es, producir verdadero arte” (p. 117).

Es posible encontrar en este texto de Piscator los rasgos generales de lo que sería el teatro documento: primero, una renuncia consciente a la invención, a la ficción, a la fábula, lo que supone un trabajo *sobre* la realidad sino *con* la realidad, que se fundaría

en la tesis XI que Marx dedica a la filosofía de Feuerbach: no *interpretar* el mundo sino *transformarlo*¹. El teatro dejaría de inventar historias a partir de la realidad para transformar esa realidad con ella misma². Esto obliga a hacer jugar tres elementos: la verdad (y no la verosimilitud), la historicidad (y no la ilusión o recreación de época³) y una metodología materialista, generalmente designada por Piscator y Brecht como dramaturgia sociológica (y no idealista)⁴. Esto hace que la obra tenga una *funcionalidad* diferente a las piezas de ficción dado que mientras que en estas últimas, haya o no referente ficcional, sólo se exige la coherencia entre código y desarrollo dramático, en las piezas de teatro documento se exige que el referente esté fuera del texto y pueda ser *controlado* por el espectador, lo que constituye un ejemplo del carácter productivo del teatro documento en la construcción social (y no simbólica) de la realidad. Segundo, el valor de la obra ya no descansa en su capacidad de imitar la realidad (para el naturalismo y el realismo burgués) o de expresar la subjetividad y la significación “espiritual” del mundo como centralidad de la escena teatral (para el expresionismo o el simbolismo), sino que se funda en el conocimiento que nos da sobre el mundo y en la capacidad emotiva e intelectual que nos entrega para cambiarlo. Tercero, que el teatro documento requiere, por estas dos características citadas, una específica forma de tratamiento dramático, y establece unas *condiciones de producción*, que, en la mayoría de los casos, necesita un trabajo colectivo.

Luis Acosta, a quien debemos uno de los mejores estudios sobre el teatro documento⁵, ha tratado de pensar los orígenes de esta forma recurriendo a distintos casos de la literatura dramática: Friedrich Schiller, con –por ejemplo- *Don Carlos* (1787), un drama basado en un personaje histórico real; Georg Büchner, que introduce por primera vez documentos textuales originales salidos de la asamblea nacional francesa en *La muerte de Dantón* (1835); y Karl Kraus, con *Los últimos días de la humanidad* (1922). Sin embargo, desde nuestra perspectiva, esta filiación es endeble dado que se trata de elementos que aparecen *sin articular* y marginales al conflicto dramático que desarrolla la obra. El caso de Schiller es el de un autor que trata la materia histórica como mera justificación para representar un conflicto ideal humano intemporal, la recreación histórica de la obra sirve no al conocimiento de la historia misma sino que recubre la idea, busca, además, un efecto de persuasión, de atracción. Con Büchner, el documento sólo es una cita. Finalmente, Kraus crea un fresco referencial que sigue los pasos de la cronología histórica para tratar de apegarse a los hechos (objetividad).

En cambio, Acosta –que se limita a una crítica filológica en este punto- no tiene en cuenta que el origen de esta dramaturgia se encuentra en el teatro de *agit-prop* soviético, lo que entre 1917 y 1924, fundamentalmente, se definió como *agitsud* (*Agit-Trials*) y *zhivaia gazeta* (*Living Newspapers*, *Teatro periodístico*). Se trata de formas de trabajo escénico que son investigaciones, denuncias o explicaciones sobre los acontecimientos que se están viviendo durante la revolución y los conflictos que se dan en la vida cotidiana. En la primera se utiliza la forma de proceso judicial para tratar de objetivar los hechos, abordarlos desde lo

1 Marx, K. y Engels, F. (1988). *La ideología alemana*, Barcelona: L'Eina Editorial, p.590

2 Es, en buena medida, lo que discute Brecht en *La compra del bronce* y en el *Me-ti o libro de los cambios*, aunque él nunca renunciase a la fábula.

3 Esta recreación de época llegó incluso al cine en los primeros años del siglo XX, en lo que se llamó las películas de guardarrópia.

4 Los artículos de finales de los años 20 donde Brecht habla de la sociología pueden encontrarse en Brecht, B. (1983). *Escritos sobre teatro, I*, Buenos Aires: Nueva Visión, p. 15 o 18, p.e.

5 Acosta. L. (1982). *El teatro documental alemán*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

analítico y facilitar la resolución colectiva. La cuestión de la prueba es aquí central dado que se requiere el uso de documentos y declaraciones de testigos. En la segunda, la presentación de las noticias del día, a medio camino entre una forma de educación y de debate, suponía la reflexión sobre los hechos sociales⁶.

La forma del Living Newspapers fue utilizada en Estados Unidos ampliamente, ya en los años treinta, por el Federal Project Theatre (Proyecto de Teatro Federal) dirigido por Hallie Flanagan⁷. De las numerosas obras que se hicieron merece destacarse las supervisadas o escritas por el dramaturgo Arthur Arent *Ethiopia*, *Triple-A Plowed Under*, 1935, *Injunction Granted*, *Power* y *One-Third of a Nation*. El documento aparece aquí, sin embargo, sometido a la fábula (en una suerte de híbrido), a las leyes de la dramaturgia aristotélica, aunque las puestas en escena fueran estéticamente diversas. Augusto Boal recogió esta forma en sus *Técnicas latinoamericanas de Teatro Popular*.

En los años sesenta, con motivo de la emergencia de un grupo de dramaturgos (Heinar Kiphardt, Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Günter Grass, Tankred Dorst, entre otros) que construyeron sus obras a partir de una documentación histórica precisa, adaptando incluso las formas de expresión del documento mismo (como los dramas de tribunales), la crítica comenzó a hablar de una forma estética, el teatro documental. El resultado fue un terreno sumamente indefinido que sirvió más a la confusión que al esclarecimiento. Weiss, sin embargo, retomaba el concepto de Piscator y escribía dos textos teatrales fundamentales de esta dramaturgia: *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (*Canto del fantoche lusitano*) y *Diskurs über Vietnam* (*Discurso sobre Vietnam*) y un ensayo esclarecedor.

Desde hace unos años, sobre todo en las dos últimas décadas, se viene produciendo lo que podría denominarse una “actualización del teatro documento”. El que más desarrollo, fundamentalmente en Inglaterra, ha tenido es el Verbatim Theatre cuyo nombre se refiere, como señalan Will Hammond y Dan Steward (2014), al procedimiento de construcción de la pieza por el que “las palabras de personas reales son grabadas o transcritas por un dramaturgista durante una entrevista o un proceso de investigación, o son recogidas de grabaciones existentes tales como las transcripciones de una investigación oficial” (p. 9). Después, continúan escribiendo “son editadas, arregladas o recontextualizadas para formar una presentación dramática” (p. 9). Richard Norton-Taylor, Nicolas Kent o David Hare son algunos de los que, con estéticas muy diferentes, ha recurrido a esta forma de dramaturgia. Varias obras han mantenido el trabajo de desmontaje de los discursos del poder, reorientándolos hacia una crítica del neocolonialismo al revelar, a través de documentos poco conocidos y relacionándolo con hechos producidos, las relaciones de dominación estructural que funcionan en el marco de las políticas neoliberales. Es el caso de *Requiem pour Srebrenica* (1998-1999) montaje de Olivier Py; o de *Elf, la pompe Afrique* (2004) montaje de Nicolas Lambert, utilizando el modelo del juicio. Al mismo tiempo, varias obras sobre las “nuevas enfermedades” (como el SIDA), optaron por la dramaturgia documental para funcionar como modelos didácticos y preventivos. *Rwanda 94*, de la compañía belga Groupov ha constituido el trabajo más amplio realizado en los últimos años sobre un acontecimiento histórico: el genocidio en aquel país africano. Por su parte, Konkret desarrolló una pieza documental, *Fuego en la piedra* (2009) sobre el genocidio palestino.

6 Para un amplio estudio de estas formas escénicas puede verse Mally, L. (2000). *Revolutionary Acts. Amateur Theater and the Soviets State, 1917-1938*, New York: Cornell University Press.

7 Para un estudio minucioso del proyecto y de las producciones que se realizaron, puede leerse Flanagan, H. (1969). *Arena. The Story of The Federal Theatre*, New York: Limelight Editions.

Distinciones teóricas, 1 (Teatro documento moderno)

En primer lugar, sería necesario diferenciar las dos matrices, es decir los dos diferentes modelos productivos, de las que surge el teatro documento. La primera, como forma del teatro político, fue definida y desarrollada por Erwin Piscator, como hemos visto, en los años veinte y por Peter Weiss en los años sesenta. Su expresión teórica más completa es el texto de Weiss “Notizen zum dokumentarischen Theater” (“Notas sobre el Teatro-documento”), publicado en 1968 en la revista *Theater heute*, y reimpresso más tarde en el volumen de 1971 *Rapporte 2 (Informes, 2)*. La segunda, como forma historicista⁸, procede de una parte del teatro realista moderno que considera la representación escénica a partir de un material documental, y que se sostiene en una recreación histórica rigurosa (*El vicario* de Rolf Hochhuth, por ejemplo), y no en la simple generalidad histórica de base (como es el caso de buena parte del teatro de, por ejemplo, Shakespeare⁹). Es importante tener en cuenta que tal recreación sigue minuciosamente lo conocido y reconstruye, pegado a la historia, lo no conocido. Naturalmente, las obras producidas por estas dos matrices nunca pueden encontrarse en un estado puro, diríamos, sino que siempre están amalgamadas con otros elementos de distinta procedencia. Esta distinción sirve, sin embargo, para considerar las condiciones de producción de las obras que tienen su fundamentación en *lo histórico* (el conflicto como base de la explicación histórica, por ejemplo, la conocida tesis de “las luchas de clases como motor de la historia”¹⁰), o en *la historia*¹¹ (los acontecimientos que configuran el desarrollo humano o que constituyen nuestro presente, como los dramas británicos de tribunales de los últimos años). Así, el teatro documento se diferenciaría primeramente del drama histórico, que se caracteriza por tener protagonistas históricos, un lugar de la acción histórico, una acción histórica, y una relación entre los sucesos ofrecidos y el tiempo presente en que se realiza la obra¹². Histórico significa aquí a) que sucedió realmente; b) registrado como hechos y acontecimientos relevantes para la humanidad; c) como macro-narración. En los dramas históricos se inventan los diálogos, las relaciones, las situaciones, no se reconstruyen, como en el Teatro Documento. También se diferenciaría del collage posmoderno de citas en tanto que su distribución y relación en el texto teatral no sigue una lógica materialista. Y, finalmente, de los espectáculos de integración de lo real, teatro

8 El historicismo es un discurso positivista de la historia: linealidad causal y progreso humano.

9 También puede encontrarse un mayor o menor ajuste a la historia hasta el extremo de que algunas obras utilizan los documentos como excusas para desarrollar otra cosa. No es, desde luego, una obra “basada en hechos reales”. Rolf Read caracteriza como teatro histórico documental como aquel cuyas obras tienen a) un protagonista histórico, b) un ámbito espacio-temporal histórico, c) una acción histórica y d) protagonistas que son centro de interacción de fuerzas históricas. *Apud* Acosta, p. 45.

10 Así aparece en el *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels: “La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases. Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, señores y siervos, maestros y oficiales, en una palabra: **opresores y oprimidos** [lo político] se enfrentaron siempre, mantuvieron una lucha constante, velada unas veces y otras franca y abierta; **lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad** o el hundimiento de las clases beligerantes. En las anteriores épocas históricas encontramos casi por todas partes una completa división de la sociedad en diversos estamentos, una múltiple escala gradual de condiciones sociales” (Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/47mpc/index.htm#indice>).

Por su parte, Doménico Losurdo ha escrito en *La lucha de clases* que se trata de una teoría general del conflicto social en la que debe incluirse la luchas feminista, poscoloniales, etc. (*La lucha de clases*, Barcelona: El Viejo Topo, 2014).

11 En similitud a la distinción lo político/la política que hacen Laclau y Mouffe.

12 La teoría de la historia, teoría de los diferentes modos de producción es, por derecho propio, la ciencia de la «totalidad orgánica» (Marx) o estructura que constituye toda formación social *debida* a un modo de producción determinado (*fijación parcial*). Ahora bien, cada «estructura social comprende, como lo expuso Marx, el conjunto articulado de los diferentes «niveles» o diferentes «instancias» de esa estructura: las condiciones de reproducción de la vida (economía), las relaciones de dominación (poder), y los discursos que producen sentido (ideología).

testimonial, teatro antropológico, etc. como las grabaciones testimoniales a-históricas, la declaración de experiencias vividas, así como otros procedimientos, que se fundan en la ilusión de transparencia y el principio del saber inmediato.

Lo que aporta el documento es una información *objetivada y articulada* (y no sólo un dato), es decir, un modo de conocer el mundo; y es por ello que lo que se juega en el teatro documento es una forma de contrapoder, de resistencia, de denuncia, vinculadas con la realidad y la verdad, como señala en su artículo Peter Weiss.

En segundo lugar, este teatro considera como el elemento básico de su caracterización la producción o el uso del documento, es decir, de un material (objeto, texto, etc.) a) que remite directamente a su época (está fechado) y a su realidad (está ligado a la coyuntura de su tiempo); b) que tienen un valor social, político o económico, un valor explicativo; y c) que niega o bloquea la fábula, imponiendo a la dramaturgia unas limitaciones en la invención. A partir de aquí debemos distinguir entre *producir* el documento, que significa que éste no existe por sí mismo ni transparenta la realidad misma de la que nace (no podemos comprender un documento ni evaluarlo –considerar su veracidad- si no reconstruimos el marco histórico, el discurso de sentido que lo convierte en lo que es), lo que Weiss (1976) llama “la cualidad dramática” y que no es otra que el hecho de que “no se sitúa en el centro del acontecer sino que adopta la posición del que observa y analiza, resaltando los detalles claros entre el caótico material de la realidad exterior” (p. 104)¹³ y *usar* el documento, que supone la consideración de que por sí mismo el documento, como los hechos, habla (mímesis). Derivado de esta última está la idea de testimonio, testigo, memoria, etc. en tanto que el individuo es también un documento.

En tercer lugar, el teatro documento, como forma de teatro político, tiene una función pública que señala perfectamente Weiss: crítica el encubrimiento, de los falseamientos de la realidad y de las mentiras, en tanto que en la interpretación de los hechos sociales hay también una relación de poder y dominación. Es informativo pero crítico. Es una investigación. El teatro documental, como forma del teatro historicista, tiene una función expositiva mediante la cual se representa algo de la realidad sin la mediación de la ficción para acceder a los acontecimientos reales escenificados mediante el conocimiento específico que produce el arte. En el caso concreto del teatro de tribunales, la forma política va más allá de lo jurídico¹⁴.

Al colocarse *en* la realidad, el teatro documento no produce una representación de la misma sino que produce la realidad misma. Esto significa que se homologa a los discursos que construyen esa realidad. Los procedimientos que utiliza el teatro documento son significativos: la dramaturgia política en la forma documental parte de un hecho, por ejemplo, la construcción de la bomba atómica. Podemos situar el drama en las consecuencias, preguntarnos de dónde procede y llegar, finalmente, a su genealogía. Inevitablemente se darán un gran número de tramas: la ética de los científicos, el contexto internacional: la guerra fría, la política de espionaje; la filosófica de la ontología contemporánea, etc. Todas ellas tratan de mostrar la *totalidad del hecho histórico* mediante el uso exclusivo de los documentos históricos (actas, testimonios, cartas, proyectos, fotografías, etc.). Son ese

13 El documento es pues no sólo un hecho objetivo, un dato verificable, una acción vivida sino un sistema inserto en un discurso que le da sentido. En el ejemplo de Marx, la presión que ejerce sobre nosotros la atmósfera que sin embargo no sentimos, el documento sería aquello que la muestra, que hace posible sentirla. Un radical materialismo proyecta así su obra posterior.

14 Como se muestra cuando se compara *La indagación* de Weiss y *El color de la justicia* de Richard Norton-Taylor. En el primer caso se analiza la estructura de poder; en el segundo se denuncia un caso de racismo (de injusticia social).

material documental, por ejemplo, los tres mil folios del proceso a Oppenheimer que llevó a escena Heinar Kipphardt en *In der Sache J. Robert Oppenheimer (El caso Oppenheimer)*, la base sobre la que se aplica una serie de procedimientos *científicos* (sociológicos e históricos): a) reducción y simplificación del material en función de la saturación de datos (como se hace en sociología) o del valor cualitativo de los materiales; b) la articulación y montaje de los materiales, que sigue el principio eisensteiniano de choque de planos; c) el procedimiento de condensación, o unificación de diferentes signos y enunciados en uno; d) aplicación del principio de contradicción; e) el principio de causalidad dialéctica; f) el de falsación (realidad de los hechos); f) el desarrollo de la acción está en función del trabajo sobre los documentos, no sobre la secuencia historicista, por ejemplo, lo que supone que lo narrado no tiene por qué seguir el curso de los acontecimientos (se aplican simultaneidades, escenas homólogas de tiempos diferentes, etc.)¹⁵.

Hablamos pues de teatro documento cuando el objeto sobre el que trabaja el Sujeto ($S \rightarrow O \rightarrow O'$), y que dará lugar a la pieza teatral, se refiere a la *producción* de la realidad misma (señalado en la fórmula con corchetes) y se ocupa enteramente con documentos que suponen una pluralidad de objetos ($S \rightarrow [\dots O \dots] \rightarrow O'$). La renuncia expresa a la ficción es una *condición de producción*¹⁶. Pero este cambio también supone una nueva *condición de recepción*, un nuevo público. En nuestro esquema podría enunciarse así: $I \rightarrow S \rightarrow [\dots O \dots] \rightarrow O'h \dots / \dots \rightarrow I' \rightarrow S'h$. Esto es, la ideología que produce el sistema social, también produce un sujeto que trabaja la realidad documental dando lugar a una obra teatral documental (señalada como histórica por medio de una h) que al final del proceso, modifica la ideología y produce un sujeto nuevo, un sujeto histórico (h). Al contrario de lo que hace el teatro dramático, que nos hace seres “humanos” universales y no seres humanos situados (históricos). Esa idea de seres históricos procede de ser seres “documentados”, que conocemos (epistemología) a través de la verdad (control). Así la idea de teatro documental, en tanto que concepto, describe el funcionamiento discursivo de este tipo de teatro, no tanto de qué material se use.

Podríamos tratar de hacer un cuadro de diferencias como el que planteó Brecht para explicar *Mahagonny*:

TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO DOCUMENTO
Fábula, ficción	Documento, realidad histórica
Verosímil (apariencia de verdadero)	Verdadero
Su materia apunta al registro de la realidad	Su materia apunta al registro de lo Real
No tiene predeterminaciones discursivas pero sí estéticas	Tiene predeterminaciones discursivas: discurso crítico, la realidad no es aprehensible directamente, principio de contradicción, etc.
Depende de sí mismo	Depende del control científico (materialismo histórico)

15 Esto ha sido considerado por Kathrin-Julie Zenker (2006) como una paradoja que revela una imposibilidad: ser documento real y ser, a la vez, teatro, aunque en su mismo trabajo explica lo que sucede “la explosión de los real sobre la escena y la implosión de los parámetros del arte” (p. 2). Para Silka Freire (2006) “lo referencial no cambia entre discurso histórico y discurso estético, lo distinto es el proceso de relectura a que son sometidas las fuentes y lo que varía es la organización del lenguaje a efectos de lograr una descodificación diferente a lo establecido por lo referido tradicionalmente a través del discurso histórico, produciendo por lo tanto una convertibilidad a nivel lingüístico lo que establece las consecuentes variantes interpretativas” (p. 12)

16 Lo cual no quiere decir que una pieza híbrida (ficción y documento), como la que propone Hochhuth en *Guerillas*, no tenga la posibilidad de establecer una hipótesis (por eso lo hace ficción), una suerte de proyección futura o reconstrucción de hechos no conocidos suficientemente.

Se desarrolla internamente	Se desarrolla externamente, contextualiza.
Es el resultado de la imaginación epodramática	Es el resultado de la imaginación dialéctico-histórica.
Depende de la subjetividad	Depende de la objetividad
No requiere demostración	Requiere demostración
No prueba nada	Prueba algo
Deja una huella ideológica	Deja una huella histórica
El resultado final es una ficción	El resultado final es un documento
Se pregunta ¿qué pasó?	Se pregunta ¿cómo pasó?

La interpretación actoral en el teatro documento ha llegado a ser un central en los últimos años. Para Weiss (1974), en las “Observaciones” a su pieza *Discurso sobre Vietnam*, y siguiendo las enseñanzas de Brecht sobre la naturaleza del personaje épico, escribe:

En esta obra, cada actor representa varios personajes, cuyos discursos y comportamiento explican en conjunto un proceso histórico determinado. Los personajes que aparecen expresan tanto vivencias individuales como fenómenos colectivos. A veces se trata de personalidades institucionalizadas por los textos históricos, otras de representantes anónimos de diversos grupos, cuya evolución se conoce. Los oradores individuales de estos grupos comunican problemas y conflictos vividos personal y colectivamente. Aquellos que se identifican con un nombre no son personajes en sentido tradicional; los nombramos sólo como portadores de importantes tendencias e intereses. Introducimos coros, cuando se debe dar resonancia a una amplia toma de posición. Fundimos los personajes en un todo único con el proceso histórico, incluso cuando se trata de etapas de desarrollo en las cuales los mismos afectados no podían percibir esa unidad. Intentamos exponer la sucesión de las etapas sociales y sus características y contradicciones esenciales de modo tal que expliquen el conflicto actual. (p. 7)

Y continua explicando que

Aun cuando los personajes de esta obra no presentan sus peculiaridades personales y su génesis privada, no por ello deben parecer abstractas en su esencia; al contrario, los actores deben esforzarse por presentarlos con expresión viva y comprensible, como los individuos activos que realizan las transformaciones históricas. El cambio de un papel a otro no se subraya con ayuda de máscaras y trajes, sino que se indica someramente a través del cambio de atributos particulares. Por ejemplo, un casco, un escudo, un arma, un abrigo, una joya, una pieza de uniforme. El cambio de papeles se percibe sobre todo por un desplazamiento de la escena, por la agrupación, o por la tonalidad y un ritmo distintos. (p. 7)

En cambio, con posterioridad, la problemática realista de la actuación se ha convertido en central en el último teatro documento. Tom Cantrell (2013) escribió un trabajo de reflexión y análisis sobre los problemas a los que se enfrentan los actores y actrices de este teatro. *Acting in Documentary Theatre* es un conjunto de observaciones sobre los mecanismos que funcionan en la actuación cuando se interpretan *personas reales* y no personajes, a las que –incluso– se ha entrevistado, o con las que hay una cercanía (ministros, paisanos, etc.).

En cuanto al decorado, ya desde la descripción que hace Piscator en el citado capítulo de su libro *El teatro político* tenemos una clara orientación: frente a la imitación de espacios que hace el teatro dramático, el dispositivo escénico debe ser operativo: un practicable, terrazas con piezas de formas irregulares, rampas, pantallas para proyección, escaleras. Elementos sintéticos que ayudan a elaborar la relación entre los elementos documentales. Weiss (1974) escribe:

El espacio escénico se aprovecha al máximo. Lo ideal es un espacio cuadrado. Frente a la pared lisa del fondo del escenario una estrecha superficie más elevada. A ambos lados una tarima blanca alargada. Las tarimas constan de varios elementos. Se pueden descomponer fácilmente y construir con ellos la mesa que se necesita en la segunda parte. En la segunda parte se utiliza un proyector para los textos que van apareciendo. La pantalla se puede apoyar sobre la mesa o a un lado del escenario. La iluminación continúa siendo total. (p. 8)

Distinciones teóricas, 2 (Teatro documento posmoderno)

El problema que se plantea en el periodo histórico de la posmodernidad es que O, el objeto sobre el que trabaja S (el sujeto) y que, según el esquema presentado más arriba había sido transformado por el teatro documento en O (o sea, una realidad documental, no ficcional), ha desaparecido. La forma de constitución social se concibe ahora a través de identidades falsas, enfermedades del vacío (cutters, anorexia, agorafobia, etc.), o realidades virtuales de las que se omite, precisamente, la materialidad que sería la realidad. Esta es, precisamente, la especificidad de este nuevo tiempo social. Como han explicado ampliamente Guy Debord, en su *La sociedad del espectáculo* (1967), o Bauman, en su *Modernidad líquida* (2000), la pérdida de la realidad hace que nuestras relaciones sociales sean enteramente dominadas por las imágenes y que los referentes sólo sean ya los de la cultura. Es decir, el problema de la representación del objeto O ha sido sustituida por el problema de cómo llenar, con algo culturalmente validado, el vacío de representación (es decir, de lo que tendríamos que decir sobre la realidad material¹⁷). En el caso del teatro documento, el asunto se complejiza puesto que O era ya O (una realidad documental) y su pérdida es, por ello, la pérdida de la historia (como ya anunció el historiador Francis Fukuyama con los términos “el fin de la historia”). Por eso, el teatro documento posmoderno está obligado a hacer un movimiento crítico en dos direcciones: la primera, restituyendo la realidad; la segunda, restituyendo la historia porque a pesar de la posmodernidad seguimos seres *radicalmente históricos* y, por ello, siguen existiendo los síntomas que producen determinadas estructuras en el cuerpo del sujeto, y que no son directamente accesibles. Por otra parte, la ciencia social, los procesos de objetivación en las humanidades, han sufrido igualmente una crisis radical que ha cambiado las condiciones discursivas. Como señala Haraway (1995):

La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología. El relativismo es una manera de no estar en ningún sitio mientras se pretende igualmente estar en todas partes. La “igualdad” del

17 Con realidad material, frente a realidad virtual, marcamos la diferencia de periodos históricos y afirmamos que, pese a todo, la realidad siempre está.

posicionamiento es una negación de responsabilidad y de búsqueda crítica. El relativismo es el perfecto espejo gemelo de la totalización en las ideologías de la objetividad. Ambos niegan las apuestas en la localización, en el encarnamiento y en la perspectiva parcial, ambos impiden ver bien. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión *objetiva*.” (p. 329, la cursiva es mía)

El *nuevo documento* indaga en los procesos de cómo la realidad y la historia han sido reprimidas, han sido eliminadas. Es lo que llamamos retorno de lo reprimido, sea lo reprimido el otro o sus actos. Dado que la historicidad (la materialidad de las condiciones y las determinaciones) es constitutiva, es nuestra naturaleza social, y siempre se manifiesta, el teatro documento posmoderno busca la manera de realizarla escénicamente. El documento que produce este tipo de teatro es ahora, en el tiempo histórico de la posmodernidad, un *fantasma* (una escena imaginaria que pone en escena un deseo), que opera sobre los sujetos sin manifestarse más que en forma de síntomas. El *otro* es ahora el documento que representa la objetivación de las relaciones sociales. El documento posmoderno pierde su solidez racional pero a cambio visibiliza una realidad material que había desaparecido. Es por esto que se confunde habitualmente el teatro testimonial con el teatro documento. Al contrario, el *Sujeto documental* (distinto al testimonial) es alguien cuya experiencia se ha hecho histórica, el sujeto barrado (sujeto atravesado por una falta, la de sí mismo) debe ser restituido en otra relación con la *catexis social* que lo ha producido como tal sujeto, dando cuenta de la energía psíquica vinculada a determinadas representaciones del cuerpo, etc. (por ejemplo la bulimia) o a ninguna (pues ser sujeto es estar vinculado a alguna) en lo que se llama las enfermedades del vacío (cutters, anorexia). El testimonio de *lo que me ha pasado* (teatro de la memoria), la transparencia del relato (en psicología), está en relación con lo testimonial. El relato de *lo que me ha hecho (construido) a mí* está en relación con el documento. Y eso en todos los niveles: relacional (en tanto que somos seres colectivos) y políticos (*The Big Project*). El teatro de la memoria es al teatro documento lo que el teatro social es al teatro político.

En el periodo posmoderno, pues, el teatro documento ha elaborado dos discursos: por una parte, ha restaurado el Ø; por la otra, ha escenificado el retorno de lo reprimido. Pero también se reconocen dos matrices productivas derivadas de aquellas señaladas al comienzo: al intentar salvar el obstáculo que es la ausencia de O, en lugar de representar, de reflejar en O' lo ausente, ha producido una difracción, una expansión y dispersión compleja que trae un documento nuevo: a) a veces los seres humanos son restituidos en el escenario: el O es un individuo, como en *Rwanda 94* de la Compañía Groupov (2002) que se inicia con un testimonio de Yolanda Mukagasana: “Soy un ser humano del planeta tierra./ Soy una africana de Ruanda./ Soy Ruandesa./ No soy, por tanto, actriz, soy un superviviente del genocidio en Ruanda, simplemente” (p. 15). Rimini-Protokoll “investiga a fondo un tema y conoce a gente que acaba situándose cara a cara con los espectadores”: el documento es la persona misma. En el Verbatim Theatre se utiliza la técnica documental para incorporar al drama las palabras de las personas reales; b) necesariamente la oficina de dramaturgia pasa a ser una assembly (actos performativos, que sirven para provocar a la audiencia, y debatir), como en *The Big Democracy Project* del National Theatre Wales; c) el espacio dramático es la realidad misma, como en el montaje de Rimini-Protokoll *Cargo Sofia*, según explica Stefan Kaegi en la entrevista a Justo Barranco (2011): “Shakespeare dijo que el mundo es el teatro. Pues vamos a verlo sin el filtro de los mensajeros, sin actores que llevan los textos de autores y que actúan como puertas de seguridad frente al mundo” (p. 37); d) estableciendo el teatro como ámbito relacional, como encuentro, del que ha desaparecido la división actor/público. También, aunque en otro sentido muy distinto, funciona así el *teatro invisible* de Boal; e) Teatro civil (Konkret) que pone una situación teatralizada que se sostiene en un

documento real desviándolo hasta sus últimas consecuencias: *Transferencias* (2011).

Consecuentemente, desaparecería la unidad de la obra y su carácter cerrado, puesto que en la posmodernidad existe un progresivo desprendimiento epistemológico mediante el que se rechaza los “grandes relatos de las ciencias” en beneficio de lo local (“Soy de donde pienso”), lo que haría irreplicable una obra, obligándola a ser siempre provisional, a adaptarse a cada instante, en cada una de las actuaciones. Se suspende la uni-versalidad (el carácter humanista del teatro moderno) por la di-versidad o la pluri-versidad. El nuevo documento no se limitaría a los rasgos epistémicos de lo que se llama la razón moderna. Se requiere, por ello, un *meta-documento*, por ejemplo, capaz de señalar su ingreso en la cadena discursiva (colonial, feminista, burgués, patriarcal, etc.) y su valor social e ideológico en la misma representación. Un documento convertido en un análisis del lugar de enunciación antes que material escénico. Un documento fronterizo que condense lo mítico, lo racional, lo emocional, lo imaginario, etc.

Otra característica tiene que ver con el hecho de que el documento es un dato relevante contra el discurso dominante instituido. El documento posmoderno se pregunta, como se plantea George Didi-Huberman para otro asunto (2014)

¿Cómo hacer la historia de los pueblos? ¿Dónde hallar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sinpapeles, el lugar de los sintecho, la reivindicación de los sin derechos, la dignidad de los sin imágenes? ¿Dónde hallar el archivo de aquellos de quienes no se quiere consignar nada, aquellos cuya memoria misma, a veces, se quiere matar?” (p. 29-30).

Un teatro de la memoria, un teatro testimonial, sólo pasa a ser teatro documento cuando ese testimonio está atravesado por todos los controles estéticos y filosóficos de la sociología y del materialismo histórico. Ningún material dice solamente por sí mismo la verdad. La verdad sale del trabajo con esos materiales.

Conclusión

Casi un siglo después de sus primeras realizaciones escénicas y montajes, el teatro documento cuenta con un extenso número de conceptos teóricos, con una experiencia escénica notable y una amplia problemática estética e ideológica. En sus empeños por desligarse de otras experiencias teatrales no hay ninguna pretensión de distinción moral sino categorial. El teatro documento sigue funcionando en el teatro actual como una irreductible marca de nuestra radical naturaleza histórica, continúa haciendo agujeros en la mordaza artística que ha segregado la ideología dominante del capitalismo tardío, mantiene en pie la denuncia contra lo que acostumbramos a entender por el mundo y que procede, precisamente del abandono del discurso crítico y analítico.

El teatro documento necesita, sin embargo, investigar también nuevas formas de representar o de realizar escénicamente problemas de índole ontológica (como el ecocidio) y encontrar maneras de participación del público más allá de las formas mercantilizadas de movilización promovidas por Estados y grandes corporaciones. Sin el discurso de objetivación que produce el teatro documento nuestra capacidad de afrontar las nuevas estructuras sociales e históricas que se articulan en nuestro tiempo desde el teatro estarán muy disminuidas.

Referencias Bibliográficas

- Acosta, L. (1982). *El drama documental alemán*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Cantrell, T. (2013). *Acting in Documentary Theatre*. New York: Palgrave MacMillan.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- Flanagan, H. (1969). *Arena. The Story of the Federal Theatre*. New York: Limelight.
- Freire, S. (2006). Teatro documental: el referente como inductor de lectura. *Telón de fondo*, (4), 1-24.
- Groupov. (2002). *Rwanda 94*. París: Theatrales.
- Hammond, W. y Steward, D. (2014). *Verbatim Verbatim*. Londres: Oberon Books.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Mally, L. (2000). *Revolutionary acts*. Londres: Cornell University Press.
- Neveux, O. (2013). *Politiques du spectateur*. París: La Découverte.
- Piscator, E. (2001). *El teatro político*. Hondarrabia: Hiru.
- Vicente Hernando, C. (2013). *La escena constituyente*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- Weiss, P. (1974). *Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra de liberación del Vietnam*. Barcelona: Lumen.
- Weiss, P. (1976). *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.
- Zenker, K-J. (2008). Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire. *Lignes de fuite*. (p. 1). Recuperado de <http://www.lecollectifdessens.net/pdf/12-kathrin-julie-zenker-transmetteur-du-reel-juin-2008.pdf?PHPSESSID=a466b221cc736156718b4e84f8632691>