

La práctica teórica de una dramaturgia documental

por César de Vicente Hernando

En otro lugar¹ he definido la práctica teórica y escénica de Erwin Piscator como un corte irreversible con la estética burguesa dominante. Al mismo tiempo señalaba como el director de escena alemán había producido un concepto básico² para entender la nueva problemática que inaguraba su ruptura: el teatro político.

Las tesis de Piscator trazaron una línea demarcatoria que hizo inteligible la distinción entre un discurso científico o ideológico³ para el teatro.

La dramaturgia documental constituye, como ya lo indicara en los años treinta Ramón J. Sender (una década después de los trabajos de Piscator en su libro *Teatro de masas*), una de las formas de este teatro político o de lo que más tarde se ha llamado estética materialista. El teatro no ha sido el único medio en el que se ha desarrollado esta forma: el cine (Vertov), la literatura (Ottwalt), la pintura (Rivera) o las acciones de los «agit-prop» han producido un importante número de obras y textos teóricos de este movimiento, lo que constituye la primera tesis con la que vamos a caracterizar esta forma estética:

Tesis 1: el documento es una condición de producción y no una sustancia genérica.

No estamos pues ante un nuevo género teatral sino, ya lo hemos dicho, ante un medio de producción. En estas líneas trataremos de definir las bases de una dramaturgia documental de signo materialista mediante tesis y de diferenciar aquellos elementos que han quedado como residuos de una problemática ideológica anterior a la ruptura piscatoriana (por ejemplo, el empirismo de obras como *El caso*

Oppenheimer de Heiner Kipphardt, o el historicismo de *El vicario* de Rolf Hochhuth) de los de una problemática científica (por ejemplo, *Canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss).

El teatro documental de signo materialista parece sustentarse, según algunos críticos, en varias contradicciones que podríamos resumir mediante tres paradojas: la primera sugeriría que este teatro exteriormente aparece como una prolongación del naturalismo hasta caer en un positivismo estrecho y mecanicista, anti-imaginante mientras internamente se contruiría a partir de elementos estéticos propios de las vanguardias (técnicas de distanciamiento, sociogramas, culturemas, simultaneidades, cinemática,...). La segunda paradoja se refiere a su denominación: el documento presentaría la acción teatral y los personajes objetivamente y sin embargo se declara partidista (punto 10 del manifiesto de Weiss). La tercera negaría la función que a sí mismo se atribuye: con hechos empíricos no puede mostrar lo que se considera invisible (la complejidad del sistema social).

A estas supuestas paradojas suele sumárseles una «evidencia» más: el teatro documental estaría en los límites del arte o se reduciría a una línea secundaria del drama al eliminar la fábula como motor del mismo (así lo explican Sastre y López Mozo, por ejemplo⁴). En realidad estas evidencias son falsas y las paradojas lo parecen sólo a condición de que nos mantengamos en el eje problemático de la estética burguesa: ficción><mímesis><reproducción><representación. El anuncio brechtiano en los años veinte del nacimiento de un teatro no aristotélico significaba que este eje iba a ser quebrado

radicalmente y no invertido (la inversión de una problemática conserva la estructura misma de esa problemática⁵, diremos su lógica productiva). Así pues, sería necesario delimitar muy claramente cómo un cierto teatro documental pudo salir de este eje para llegar a romper la lógica productiva naturalista.

Tesis 2: En el esquema productivo Sujeto>arte>objeto1>objeto2⁶ el documento no sustituye al arte sino al objeto1. El documento es un material histórico y por lo tanto no puede ser reducido a la subjetividad imaginaria del dramaturgo que fija en el naturalismo el origen del objeto1.

Tesis 3: El teatro documento desplaza la ficción (o la reduce a cero incluso) que constituye en el naturalismo la condición fundamental de la producción teatral, incluso en el trabajo del actor. Las normas productivas no están ya pues en lo que hasta ese momento se llamó arte sino en 'lo político' («para mí la fábula no tiene interés alguno. Yo parto de las posiciones del hombre en la sociedad y de los conflictos que de esta posición se derivan»⁷).

Tesis 4: el teatro documental no imita lo que sucede. Los hechos no son por sí solos la realidad. Dice Weiss: «el escenario del teatro documento no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de realidad, arrancado de la continuidad viva». Lo importante no es el verbo sino el objeto1: debe hacerse de una continuidad (la historia) viva (estructurada en niveles contradictorios). O sea, debe producirse esa continuidad viva ya que la realidad sólo es para nosotros fragmentaria y momentánea. En los términos de Althusser todo lo que hace que un hecho sea histórico (documental, diremos nosotros) no es que sea un hecho sino



Arriba: Sociograma para el montaje del "Canto del fantoche lusitano", de Peter Weiss. Abajo: Culturema para el mismo montaje. Dirección: César de Vicente. Grupo Dramático Alcores. (1992). (Fotos: Santiago Viher).

que esté inserto en las formas históricas mismas⁸. Estamos ante un realismo sobredeterminado en última instancia por lo histórico (= lo político).

Tesis 5: el teatro documento no es un historicismo. No toma el conjunto de hechos ocurridos o que están sucediendo por argumento. La noticia no justifica la obra; por el contrario lo que aparece en el escenario es aquello que no es visible y que necesita de un tratamiento dialéctico para poder ser presentado.

Tesis 6: el teatro documental no reproduce en ninguno de los dos términos del concepto: ni los hechos ni tampoco las condiciones en que se produce la obra, tampoco re-vela. Produce algo que no existía antes (es, pues, antiempirista).

Tesis 7: el teatro documento no representa, no sustituye o desempeña las funciones de la sociedad o el público (el asunto de la catarsis, por ejemplo), presenta una realidad única para actores y espectadores.



Tesis 8: el teatro documento es arte y no política. Weiss señala las diferentes condiciones que rigen este teatro y la acción política inmediata. En el caso de la acción política, ésta altera la vida cotidiana; en el caso del teatro no ocurre nada, lo que indica precisamente que está ocurriendo en-otro-lugar: el de la ideología. Es pues una lucha de tendencias (es necesario una toma de postura) en un plano no visible pero que se materializa necesariamente en un lenguaje (diálogo dramático) unos personajes, etc. lo que supone la radical transformación de estos materiales, así, por ejemplo, los personajes no son mostrados como conflictos psicológicos sino como funciones sociales, o la escenografía y los decorados pierden su carácter realista para describir relaciones sociales o geopolíticas. La 'sintaxis' naturalista es descompuesta por el 'collage' o las técnicas de montaje (no estamos en un problema de estilo).

Tesis 9: el teatro documento deja de ser un teatro de autor. El texto en realidad se produce a sí mismo a través del autor/es (en los términos de Macherey). El dramaturgo trabaja en equipo o, al menos, es ayudado por historiadores, sociólogos,... Este es el origen de la oficina de

dramaturgia de Piscator o de los famosos cajoncitos de documentación que utilizaba Weiss.

Tesis 10: el teatro documento no es un reportaje. No traslada unos hechos a la escena, ya hemos dicho que los produce.

Es pues sólo desde esta nueva problemática planteada desde donde se puede entender que las tres supuestas paradojas estaban constituidas cada una de ellas por una proposición falsa, perteneciente a otra problemática. Igualmente podemos explicarnos que no existe contradicción entre vanguardia y documento y que la misma puede articular el discurso de este teatro: en ambos casos se trata de rupturas definitivas.

Tesis 11: el teatro documento informa: da forma o realidad a una estructura social, precisamente aquella que siempre ha quedado encubierta y falseada, pues su pregunta la hace desde fuera de las formas ideológicas que asimilan hasta los discursos críticos.

NOTAS

El texto teórico básico que hemos seguido ha sido el de «Notas para el Teatro-Documen-

to» de Peter Weiss, en *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen, 1976. Para una completa bibliografía y un estudio muy concreto sobre el *Canto del fantoche lusitano* puede verse mi «el teatro documental: historia y práctica escénica» en *Espacio vacío*, número 3, pp. 1-15.

¹ «Erwin Piscator: problemática y corte epistemológico» en *ADE*, número 34, febrero, 1994, pp. 81-83.

² Como explica Althusser, no todo concepto es un concepto teórico y no todo concepto teórico representa un nuevo objeto. Cf. Louis Althusser.- *Para leer El Capital*, México, 1985, p. 158

³ Cf. nota 1.

⁴ Para las opiniones de Alfonso Sastre puede verse *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, 1970, pp. 45-48. Jerónimo López Mozo escribió un texto para los debates que con motivo de los diez años de la muerte de Peter Weiss organizó el Grupo Dramático Alcores en 1992. Sin embargo, ninguno de los dos autores han explicado por qué estamos ante una modalidad secundaria.

⁵ Althusser.- *Ibid.*, p. 146

⁶ Leeríamos el esquema así: el autor/a hace trabajar al arte sobre un objeto real o imaginario produciendo otro objeto nuevo.

⁷ En «Un diálogo inolvidable con Peter Weiss» publicado ahora en *Prolegómenos a un teatro del porvenir*, Bilbao, Hiru, 1992, p. 102

⁸ Louis Althusser.- *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1988, p. 105

SUSCRIPCION A LA REVISTA ADE-TEATRO

NOMBRE:

DIRECCIÓN:

CIUDAD C.P.:

PAÍS:

TELÉFONO:

FORMA DE PAGO:

- Talón Nominal
 Giro postal
 Transferencia bancaria

A partir del n° _____

España y Latinoamérica

5 números 2.500 pts

10 números 5.000 pts

Resto del Mundo

5 números 3.250 pts

10 números 6.500 pts

DATOS BANCARIOS

TITULAR

ENTIDAD

DIRECCIÓN

N° DE CUENTA

CÓDIGO

OFICINA

Firma titular

Firma y sello del banco

Rellenar datos