

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202414181195>

# CONFLICTOS POLÍTICOS EN EL TEATRO DOCUMENTO POSTDRAMÁTICO. CASOS EN LOS MUNDOS GERMANO E HISPANOHABLANTE

## *Political Conflicts in Post-Dramatic Documentary Theatre. Cases from the Germanic and Spanish- Speaking Worlds*

Arno GIMBER

*Catedrático de Universidad*

*Universidad Complutense de Madrid*

*agimber@ucm.es*

Recibido: 3/06/2024; Aceptado: 11/07/2024; Publicado: 29/11/2024

Ref. Bibl. ARNO GIMBER. CONFLICTOS POLÍTICOS EN EL TEATRO DOCUMENTO  
POSTDRAMÁTICO. CASOS EN LOS MUNDOS GERMANO E HISPANOHABLANTE.

1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 14 (2024), 181-195.

RESUMEN: El género dramático, al ser representado en público, constituye un medio especial para abordar conflictos políticos y sociales. Permite ofrecer una visión crítica que incluye información histórica y recuerdos personales de los implicados. Esto es particularmente recurrente en el teatro documento post-dramático, donde a veces los propios protagonistas son llevados al escenario. La reflexión sobre la realidad y la autenticidad en los escenarios es un denominador común en la escena actual, a pesar de las diferencias temáticas entre los países de habla alemana y España.

*Palabras clave:* teatro documento; postdrama; investigación teatral; expertos de la vida cotidiana.

**ABSTRACT:** The dramatic genre, when performed publicly, serves as a unique medium for addressing political and social conflicts. It allows for a critical perspective that incorporates historical information and personal recollections of those involved. This is particularly prevalent in post-dramatic documentary theatre, where sometimes the protagonists themselves are brought on stage. Reflection on reality and authenticity in performance is a common denominator in contemporary theatre, despite the thematic differences between German-speaking countries and Spain.

*Key words:* Documentary Theatre; Postdrama; Theatrical Research; Experts on Everyday Life.

## 1. INTRODUCCIÓN

Las aproximaciones artísticas a los conflictos políticos, que abarcan desde el genocidio, los atentados, las violaciones y los crímenes medioambientales hasta la corrupción y otros delitos contra el bien común, varían según los contextos históricos y culturales de los países involucrados, así como según los grupos de interés a los que un autor o una autora se sientan vinculados o distanciados. Entre las formas de expresión artísticas de los conflictos destacan los acercamientos dramáticos, ya que el teatro se erige como una de las maneras más directas de abordar artísticamente la política. Dentro de este género, la escritura documental, desde inicios del siglo XX, sobresale como el medio más efectivo para llevar la realidad a la escena sin renunciar al tratamiento artístico que le otorga un valor especial al interpretar la realidad desde una perspectiva única y comprometida.

En este artículo pretendo examinar varios ejemplos de teatro documental<sup>1</sup> en los mundos germano e hispanohablante, enfocándome en los conflictos políticos de sus respectivas sociedades. No se trata de una comparación directa, ya que sería una tarea imposible de lograr, sino de profundizar en la observación de que los géneros documentales últimamente están en auge en diferentes contextos. Esta vuelta a lo documental se ha convertido en algo universal y ello tal vez se deba a que, en una época marcada por la complejidad informativa y las *fake news*, el anhelo por algo aparentemente verídico o auténtico se ha vuelto cada vez más emergente.

1. Los términos «teatro documental» y «teatro documento» se utilizan indistintamente y como sinónimos en la literatura crítica. Por razones de diferenciación hablaré de «teatro documental» cuando me refiera a la modalidad clásica establecida por Erwin Piscator y Peter Weiss. El «teatro documento» se entenderá de aquí en adelante como la variante postdramática.

Los conflictos varían según las naciones y los grupos de interés dentro de una sociedad. Al adoptar una perspectiva comparativa entre el mundo hispanoparlante y los países de habla alemana, no pretendo simplificar fenómenos complejos y desiguales en diferentes ámbitos culturales ni imponer una forma única de entenderlos. En lugar de ello, me centraré en conflictos específicos de cada cultura y compararé las formas a través de las que se abordan.

La esencia del teatro documental, desde su concepción por Erwin Piscator hasta su formulación clásica por Peter Weiss, radica en la búsqueda de razones de conflictos, la denuncia de los culpables y la presentación de un espejo ante una sociedad que tiende a ocultar sus aspectos más oscuros. El deseo de llevar la realidad o una parte de ella al escenario es una característica esencial del teatro tanto dramático como postdramático en su vertiente documental. De aquí en adelante me referiré al teatro documento actual que etiquetaré en el sentido señalado por Hans-Thies Lehman (1999) como postdramático porque desafiando las convenciones tradicionales del teatro reacciona ante un mundo cada vez más complejo, cambiante y global con una atenuación del texto en favor de otros elementos escénicos como pueden ser los visuales y acústicos.

Mostrar la autenticidad de una experiencia a través del arte es un desafío ya que precisamente el enfoque artístico aporta una visión sobre la compleja realidad que los hechos por sí solos no pueden lograr. El teatro documental, desde sus comienzos a principios del siglo xx, ha conseguido trasladar la realidad a los escenarios mediante procedimientos documentales. Demostrar autenticidad a través de documentos, cualesquiera que estos sean, implica ofrecer hechos en lugar de ficción. Estos procedimientos han sido ampliamente estudiados y la crítica a menudo se refiere a Peter Weiss, quien en sus *Notas sobre el teatro documental* postula que este teatro puede alcanzar un alto grado de autenticidad. Sin embargo, en la tesis número seis, matiza esta afirmación al añadir:

Das dokumentarische Theater [...] kann sich nicht messen mit dem Wirklichkeitsgehalt einer authentischen politischen Manifestation. Es reicht nie an die dynamischen Meinungsäußerungen heran, die sich auf der Bühne der Öffentlichkeit abspielen. Es kann vom Theaterraum her die Autoritäten in Staat und Verwaltung nicht in der gleichen Weise herausfordern, wie es der Fall ist beim Marsch auf Regierungsgebäude und wirtschaftliche und militärische Zentren. (Weiss 1968, 95)<sup>2</sup>

2. «El teatro documental [...] no puede estar a la altura del contenido de realidad de una auténtica manifestación política. Nunca se acerca a las dinámicas expresiones de

Aunque esta afirmación siga siendo válida, las fronteras entre la realidad y lo que sucede en el escenario se han hecho cada vez más permeables. Quizá tiene que ver con una forma de querer encontrar un hiato entre la actitud distante del teatro documental, que maneja datos y hechos, y el afán de romper con este distanciamiento y devolver al público una preocupación y sensibilización personales ante los problemas. Se observa igualmente una mayor implicación del público a través de elementos interactivos y de inmersión. Las producciones multimedia crean una atmósfera densa y, más que en la fase digamos clásica del teatro documental, la combinación de elementos documentales con escenas diseñadas dramáticamente permite cargar emocionalmente los hechos y reforzar su significado. Esto puede ayudar a tocar más profundamente a los espectadores y animarlos a reflexionar. Y, a la vez, la reivindicación de la «veracidad» puede causar provocación por parte del público (Degner 2020, 70).

La pregunta fundamental es si se logra, y de qué manera, llevar la realidad a la escena y surge la cuestión de cómo equilibrar el distanciamiento y la evocación de emociones. En un primer paso, los autores del teatro documento, de una forma más acentuada y visible que en el caso de sus predecesores, realizan investigaciones exhaustivas sobre los temas tratados en las obras y en un segundo paso, se introduce la dimensión más personal a través de los personajes. Estos procedimientos son comunes en obras tanto en español como en alemán.

## 2. TEATRO DE INVESTIGACIÓN

La labor investigativa en el teatro documento está relacionada con el deseo de autenticidad. Se articula sobre todo en realizar entrevistas, revisar archivos y, últimamente, en colaborar con expertos para asegurar la precisión de la información presentada. Las investigaciones en el teatro documental emplean fuentes y documentos de todo tipo, como informes, películas, declaraciones de testigos o expedientes. El teatro documento a la vez es un teatro de reportaje: observa, controla, analiza y critica testimonios y documentos, los selecciona, los reúne, los concentra en relación con un tema (generalmente de dimensión política o social), establece y presenta

---

opinión que tienen lugar en el escenario público. Desde el espacio teatral, no se puede desafiar a las autoridades del Estado y la administración del modo en que se haría mediante la marcha sobre edificios gubernamentales y centros económicos y militares» (traducción A. G.).

conexiones y patrones, convirtiéndose así en un instrumento de formación de opinión política y en teatro político.

La obra documental *La mirada del otro*<sup>3</sup>, escrita por la dramaturga María de San Miguel, explora las complejidades emocionales de la reconciliación en el proceso de paz en el País Vasco tras el conflicto de ETA. Una larga investigación precedía al estreno de la obra en 2015, que se basó en entrevistas con víctimas, con exmiembros de ETA y con mediadores. Con el fin de conseguir una perspectiva multifacética del conflicto vasco, fomentando el entendimiento y el diálogo, la dramaturga insistió en la necesidad de averiguar más allá de la cobertura mediática lo que pasó. Porque siempre hay algo que no se cuenta, dice María de San Miguel<sup>4</sup>, que no forma parte de la información oficial y que al final aceptamos tácitamente como toda y única verdad sin darnos cuenta. Sin embargo, son precisamente estos detalles pasados por alto los que suelen contener la vida misma, o al menos abren una puerta que da cabida a contradicciones y otras posibles reflexiones sobre la supuesta realidad que no son abordadas por la corriente dominante. María de San Miguel llevó al escenario lo que nunca antes había interesado a nadie. Para contar determinadas historias en público anteriormente era demasiado pronto.

El impacto del teatro documento puede ser aún muy directo (tal y como lo fue en la época de Peter Weiss y de Rolf Hochhuth): El 24 de abril de 2015, en el patio de butacas del Teatro Coliseo de Éibar en el estreno de *La mirada del otro* estuvieron sentados juntos víctimas de ETA y algunos de los disidentes de la banda terrorista (excarcelados) que habían participado en los encuentros de reconciliación en la cárcel de Nanclares de Oca en 2011. Esto solo pudo lograrse tras un complicado trabajo, que la dramaturga califica de «proyecto de investigación académica» (San Miguel 2022). Para ello fue necesario revisar de nuevo los casos de asesinato, los informes policiales, los expedientes judiciales y los artículos de prensa. También se realizaron una serie de entrevistas con las personas implicadas. De esta forma, mezclando investigación académica y procesos artísticos el teatro puede conseguir algo único: convertir en realidad lo que antes solo estaba en nuestra imaginación, es decir, la puesta en escena de estilos de vida diferenciados y alternativos sobre el escenario.

El director, dramaturgo y creador teatral suizo Milo Rau destaca igualmente por los meticulosos trabajos de investigación preparatorios de sus

3. Es la segunda obra en la trilogía teatral *Rescaldos de paz y violencia* que se compone, además, de *Proyecto 43-2* (2012) y *Viaje al fin de la noche* (2017).

4. Aquí estoy resumiendo un artículo que María de San Miguel publicó sobre el proceso de la génesis de la obra en la revista alemana *Theater heute*. Véase San Miguel (2022).

piezas de teatro documento. Antes de desarrollar una obra, Rau, que utiliza materiales auténticos para llevar a escena acontecimientos políticos actuales e históricos, procede de forma parecida a San Miguel. Un ejemplo notable es *Hate Radio* (Rau 2013), que aborda el papel de los medios de comunicación en el genocidio de 1994 en Ruanda. Para esta obra, Rau y su equipo realizaron una investigación de campo en Ruanda, donde llevaron a cabo entrevistas y recopilaron una vasta cantidad de material auténtico. Obtuvieron testimonios directos, transcripciones de programas de radio, entrevistas con sobrevivientes y perpetradores y documentos históricos con el fin de retratar lo más fielmente posible la propaganda y el odio difundidos a través de la RTL (Radio Télévision Libre des Mille Collines). Los mecanismos descubiertos están en relación con prácticas parecidas de cualquier régimen totalitario y también remiten al conflicto entre los llamados Primer y Tercer Mundos. Como en el caso de *Rescaldos de paz y violencia*, aquí también rigen el equilibrio y las distintas perspectivas de la información para, así, demostrar que en el escenario, como en la vida en general, caben diferentes opiniones y diferentes formas de vivir los conflictos políticos. A partir de las lagunas indefinidas en el discurso imperante, el teatro fomenta la formación de nuevas narrativas que pueden marcar la diferencia, dándoles una voz fuerte y recuperando así el nexo entre arte y vida. Rau se sirve, para lograr este fin, de un tipo de *reenactment*, un formato que logra transmitir conocimientos sobre el pasado que no pueden comunicarse en los relatos históricos convencionales. Se interroga sobre la complicidad de los medios de comunicación en la normalización del racismo, la violencia y las teorías conspirativas (independientemente del país). San Miguel aborda también la corresponsabilidad de los medios en la invención de falsas narrativas que contribuyen a la irreconciliabilidad de la sociedad, pero en vez de optar por la recreación lo hace por presentar los resultados de su investigación (o de la de su equipo) en confrontaciones entre los diferentes grupos de interés en el conflicto vasco.

Otra obra que se basa en una minuciosa investigación, y que está estrechamente vinculada al discurso memorístico, es *Exhumación. Materia Cruda* (2014) de la dramaturga Mercedes Herrero y del antropólogo Julio del Olmo. Aborda la temática de la recuperación de la memoria histórica en España. Se centra en el proceso de exhumación de fosas comunes de la guerra civil española y la dictadura franquista, explorando las implicaciones emocionales, políticas y sociales de estos actos de memoria. Introduce testimonios personales y una innovación escénica que consiste en la recreación del proceso de exhumación. Se trata también de un tipo de *reenactment* con proyecciones de imágenes históricas, documentos y entrevistas en video que complementan la acción en vivo. La obra presenta

detalladamente el proceso de exhumación, desde la localización de las fosas hasta la identificación de los restos. Este enfoque permite al público entender la complejidad y la importancia de estos actos de recuperación de la memoria. La narrativa de *Exhumación* es además fragmentada, reflejando la naturaleza discontinua de la memoria y la historia, es decir, penetra de esta forma en las investigaciones antropológicas, pero también políticas, filosóficas y psicológicas de los estudios memorísticos. Esta estructura permite explorar múltiples perspectivas y momentos temporales simultáneamente. Los actores en *Exhumación* no solo interpretan roles, sino que también incorporan elementos de sus propias biografías y experiencias, borrando las líneas entre la realidad y la representación teatral. Esto añade una capa de autenticidad y resonancia emocional a la obra.

El teatro documento postdramático en este sentido es una modalidad específica del teatro postdramático, que se centra en contenidos y métodos documentales. Este enfoque combina elementos del teatro documental clásico, basado en hechos y eventos reales, con las innovadoras propuestas del teatro postdramático, que cuestiona las estructuras dramáticas tradicionales y explora nuevas formas de representación. Aunque el teatro documento postdramático emplea material documental, proyecciones de videos, entrevistas auténticas, declaraciones, artículos periodísticos, documentos históricos y otras fuentes como base para la creación de obras, su presentación tiende a ser fragmentada. Esta fragmentación refleja una de las características más significativas del mundo postmoderno, a saber, la multiplicidad de verdades respetando diferentes vivencias y la negación de una verdad absoluta.

### 3. EXPERTOS Y AFECTADOS

Lo documental en el nuevo teatro documento consiste en presentar un tema en diferentes capas narrativas y en documentar la vida diaria relacionada con el conflicto por resolver. A los diversos niveles narrativos se suman a menudo las historias personales de los afectados y se permite al espectador un acercamiento más denso y complejo a un mundo que se le escapa ante la cascada de informaciones. Los mundos narrados son, como constata Umberto Eco en sus *paseos por los bosques narrativos*, ontológicamente más pobres que el mundo real. Sin embargo, los procedimientos documentales de este tipo de teatro siempre generan incertidumbre en el público en cuanto a la posibilidad de comparar el relato con otros documentos y declaraciones de testigos o de impugnar su autenticidad.

Un elemento distintivo de este tipo de teatro es el uso de personajes auténticos en escena, especialmente prominente en colectivos como Rimini

Protokoll, el dramaturgo y director de escena Milo Rau y, para el ámbito hispanohablante, Lola Arias. Las personas conocidas como «expertos de la vida cotidiana» o simplemente afectados narran sus propias experiencias personales, las cuales forman la base de las obras teatrales. Este enfoque crea una tensión entre lo aparentemente objetivo y documental y la historia personal, enriqueciendo la representación escénica y ofreciendo una profunda reflexión sobre la verdad y la subjetividad.

Los testigos pueden desempeñar un papel fundamental en el teatro documental, aportando informes, experiencias y perspectivas auténticos que se integran en la representación teatral. Sus experiencias y recuerdos personales aportan credibilidad y conmoción a la representación. Las historias y las experiencias personales de los testigos pueden evocar fuertes respuestas emocionales en el público. Sus emociones y experiencias auténticas pueden ayudar a crear una conexión más profunda entre el público y los temas presentados, aunque siempre generando una cierta incertidumbre sobre la posibilidad de comparar el relato con otros documentos y declaraciones de testigos o de impugnar su autenticidad.

Los expertos que actúan en el teatro documento de última generación no son actores, sino personas reales que se presentan en el escenario y comparten con el público sus experiencias profesionales, destacando por una particularidad específica de su propia biografía. Se muestran tal como son, sin representar un papel ni actuar en el sentido tradicional. Utilizan sus propios nombres, lo que se denomina «técnica de autenticación» (*Beglaubigungstechnik*). En este tipo de teatro, personaje y biografía se fusionan y los cuerpos presentes en escena se consideran a menudo como los documentos mismos del teatro documento. Estos expertos no recitan textos preestablecidos, sino que improvisan y pronuncian sus propias palabras, conocidos como «textos auténticos». Si expresan sentimientos, estos también son genuinos. Todo esto depende, por supuesto, de la credibilidad que otorguen los espectadores. La base de la fiabilidad en este tipo de teatro radica en la confianza del público en la autenticidad de los expertos, así como en la relación de confianza con el director y el dramaturgo. Es un contrato implícito.

La transición de los testigos en el teatro documental a los expertos de la vida cotidiana en el teatro postdramático refleja un cambio en cómo se percibe y se representa la realidad en el escenario. Mientras que el teatro documental de Peter Weiss, por ejemplo, busca informar y educar a través de relatos estructurados y verificados, el teatro postdramático explora la autenticidad y la subjetividad, ofreciendo una experiencia más inmediata y emocionalmente resonante. Esta evolución en el uso de testimonios y experiencias personales enriquece el panorama teatral, ofreciendo nuevas formas de conectar con el público y explorar la complejidad de la experiencia humana.



La figura del experto tiene su origen ya en los años veinte en las llamadas biografías colectivas, cuyo objetivo es llevar al conocimiento del gran público las pequeñas historias de personas olvidadas, como pueden ser los marginados de una sociedad o los perseguidos por un régimen político (Schweiger 2009: 322). El objetivo en aquel entonces fue dar voz a los que no la tenían, y los expertos a los que nos vamos a referir de aquí en adelante pueden igualmente corresponder a esta finalidad. Aportan competencia real a unas piezas teatrales ficcionales y esconden un gran potencial artístico. Son una de las claves para entender el fenómeno del teatro documento postdramático.

La pregunta fundamental es si se logra, y de qué manera, llevar la realidad a la escena cuando los agentes del teatro documento comparten sus propias experiencias con el público, creando así una compleja referencia a la realidad. En un primer paso se realizan investigaciones y en un segundo se introduce la dimensión más personal a través de los personajes. Estos procedimientos son comunes en obras tanto en español como en alemán y ayudan a equilibrar el distanciamiento y la evocación de emociones en las escenas.

*Die letzten Zeugen (Los últimos testigos)*<sup>5</sup> de Doron Rabinovici y Matthias Hartmann es un proyecto original estrenado en 2013 en el Burgtheater de Viena. La obra parte del hecho de que los supervivientes del Holocausto están desapareciendo y pronto solo nos quedarán testimonios indirectos del crimen cometido durante el Tercer Reich. Este problema se hace explícito en la obra, donde víctimas supervivientes de campos de concentración nazis, todas de avanzada edad, aparecen en el escenario acompañadas por actores y actrices que les dan voz. Una pregunta pertinente es: ¿qué pasa cuando desaparecen las voces de los supervivientes del Holocausto? Casi siempre han sido otros actores profesionales quienes les prestaban sus voces en los escenarios. Sin embargo, la postmemoria nos recuerda que la Shoá no desaparece, no es historia. Auschwitz sigue siendo el espejo deformante de nuestro tiempo, como quieren decirnos los supervivientes, tratando de conservar sus experiencias más allá de su propia muerte.

El resultado es el entrelazamiento de dos niveles diferentes. Por un lado, la presencia física de los supervivientes en escena y, por otro, el significado de la escritura como medio de recuerdo. Presencia física y testimonios se separan; los testigos silenciosos se mantienen, como muestran las proyecciones de sus rostros durante las lecturas, inmóviles e inexpresivos. Además, el proceso de escritura se visibiliza ante los ojos de los espectadores, ya que lo que se habla (narra) también es anotado en un rollo de papel

5. La grabación de 3Sat se puede consultar en youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=ju\\_NuLh2CF4](https://www.youtube.com/watch?v=ju_NuLh2CF4) (último acceso: 26/04/2024).

que se desarrolla y se proyecta en el escenario al final de la representación. Este dispositivo facilita el paso de la oralidad a la escritura y de la memoria comunicativa a la memoria cultural, ya que la memoria se mediatiza con el paso del tiempo (Benthien 2016, 48-52 y Öttel 2021, 95 y ss.). De nuevo se atribuye la teoría de los estudios memorísticos a una obra teatral.

El proyecto es un híbrido entre teatro documento y una puesta en escena de lecturas. La presencia física en el escenario de la vejez, por una parte, y la autenticidad de los seis supervivientes de la Shoá, por otra, llevan al oyente-espectador a una experiencia catártica. A la vez, se producen procesos de identificación con las víctimas sobrevivientes, quienes demuestran que el régimen tiránico puede ser derrotado. Al final, la representación sigue conteniendo gran cantidad de información que también puede encontrarse en los documentos, remitiendo al mismo mundo narrado al que también se refieren los relatos de los testigos presenciales. Y precisamente porque en el proceso de condensación se mantienen constantes tantos detalles concretos, el público no dudará de que se trata de testimonios o relatos de testigos.

Las historias y experiencias auténticas, como las aquí mencionadas, ayudan a convertir el teatro en un lugar vivo de intercambio y reflexión. Peter Weiss, en la novena nota, define a los personajes auténticos como representantes de determinados intereses sociales, sin exponer conflictos individuales sino comportamientos condicionados social y económicamente. Este enfoque también puede contribuir al empoderamiento y la autorrepresentación de grupos o individuos marginados.

Hoy en día, este enfoque se encuentra presente en obras como *Vergessene Biografien (Biografías olvidadas)* del Dokumentartheater Berlín, una pieza documental que rescata del olvido las historias de personajes maltratados y asesinados por el régimen nazi, pero que no pertenecían a los grupos mayoritariamente perseguidos como los judíos, los comunistas, los gitanos o los homosexuales. En su lugar, se centra en migrantes y personas de otras etnias. Otra obra destacada es *Tänzerin hinter Stacheldraht (Bailarina detrás de alambre de espino)*, que relata la historia de la bailarina ucraniana Alla Rakitjanskaja, utilizada por los nazis para sus fines artísticos y posteriormente internada en un campo de concentración estalinista.

En el ámbito español, la compañía Sudhum Teatro<sup>6</sup> estrenó en 2014 la obra *Vagos y maleantes*, basada en la ley del código penal español del 4 de

6. Agradezco a la compañía el material facilitado para una conferencia impartida en un curso de verano en El Escorial en 2014. Para más información [https://documentaciones-cenica.com/peripezia/consultas/compania/compania\\_3184/sudhum-teatro](https://documentaciones-cenica.com/peripezia/consultas/compania/compania_3184/sudhum-teatro) (último acceso: 24/03/2024).

agosto de 1933, que reguló el trato de vagabundos, nómadas, proxenetas y cualquier otro elemento considerado antisocial. Durante el franquismo la ley se expandió para incluir a homosexuales, prostitutas y otros grupos considerados «desviados» o «antisociales». Esta ley permitió la detención, internamiento y *reeducación* de estas personas en campos de trabajo y otras instituciones y sobrevivió a la dictadura 20 años<sup>7</sup>. La obra representa y narra la historia de una víctima de esta ley, presente en el escenario.

La pieza se centra en los efectos devastadores de esta legislación sobre los individuos y las comunidades afectados. La compañía integra testimonios reales y documentos históricos, que proporcionan un contexto histórico y legal con el fin de subrayar la brutalidad institucionalizada de la ley. Estos materiales ayudan a pintar un cuadro completo de cómo operaba el sistema de represión.

La narrativa de la obra es no lineal y a menudo fragmentada. Esto refleja la confusión, el miedo y la desesperación experimentados por aquellos perseguidos por la ley, permitiendo al público interpretar y reconstruir la historia de manera personal. Los actores y las actrices de Sudhum Teatro no solo interpretan roles, sino que a menudo se presentan como ellos mismos, compartiendo sus propias reflexiones y conectando las historias verídicas con problemas contemporáneos de discriminación y justicia social. La obra utiliza el espacio de manera innovadora, creando una atmósfera inmersiva que hace que el público se sienta parte de los eventos representados<sup>8</sup>.

Los expertos que actúan como actores no profesionales (e independientemente de si son especialistas o no) causan varias incertidumbres durante las representaciones. Por ejemplo, no tienen voces entrenadas y pueden entonces confundir a los espectadores, que suelen acudir al teatro con una actitud receptiva tradicional, por su forma diletante y de difícil comprensión a la hora de declamar. Por otro lado, a veces sí las tienen y representan tan bien sus papeles que el público duda de si son o no actores profesionales, lo que introduce una tensión entre fiabilidad y desconfianza

7. En 1970 la ley fue sustituida por la Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social, de términos muy parecidos, pero que incluía penas de hasta cinco años de internamiento en cárceles o manicomios para los homosexuales y demás individuos considerados peligrosos sociales para que se «rehabilitaran». La ley fue derogada definitivamente en 1995.

8. Otro proyecto de la compañía, *Silenciados* (2008), cuenta la historia real de cinco personas asesinadas en México por discriminación por orientación sexual. Cinco actores, como personajes desenterrados para contar su vida y su muerte, representan cinco retratos de víctimas: un prisionero de Auschwitz con el triángulo rosa, un activista gay asesinado, otro homosexual cristiano, una mujer transexual asesinada por la policía y un adolescente en situación límite. Así, una escena sirve de bisagra a la siguiente.

en la escena. Complica mostrar diferentes perspectivas sobre la misma evidencia, dejando que los personajes y la audiencia saquen sus propias conclusiones, manteniendo la ambigüedad hasta el clímax.

El experto, en un principio, lo es de lo auténtico a través de su experiencia profesional y sus conocimientos adquiridos, pero en el escenario se convierte desde el punto de vista de la actuación y del arte dramático en un no-experto que aporta frescura y la libertad de lo intuitivo. Crea una tensión que ayuda a garantizar la dimensión artística de la descripción de la realidad.

Pero a diferencia de la exigencia brechtiana, es decir, el desdoblamiento de una figura en personaje real y actor y la no identificación del espectador con los personajes en el escenario, el público en el teatro documento actual sí que tiene la posibilidad de empatizar con los expertos como personas reales y las historias que cuentan de sus vidas diarias. Por otro lado, este acercamiento queda obstaculizado, como ya se ha dicho, por la falta de profesionalidad teatral de los expertos, motivo por el que a la vez se puede impedir esta identificación. De nuevo se extrae de estas contradicciones y tensiones una compleja visión del mundo, en cuya demostración reside su alta sustancia artística ya que permite, como diría Milo Rau, dotar al teatro documento de un alto valor artístico: «Das ist doch Theater! Es ist genau das, was Theater kann und soll: diese schillernde Mehrschichtigkeit, wo keiner mehr weiß, was unten und oben ist, und alle sich auf Augenhöhe begegnen. So ein totales und befreiendes Durcheinander schafft nur die Kunst» (Bossart 2013, 102)<sup>9</sup>.

#### 4. CONCLUSIÓN

El teatro documento posdramático busca describir y abarcar la realidad como una compleja maraña de hechos y ficciones (Gimber 2018). Esta realidad se condensa y conserva continuamente en archivos y almacenes de datos, proporcionando material para nuevas superposiciones, redes y enredos que generan nuevas ficciones de hechos. Estas ficciones deben ser constantemente percibidas, clasificadas y reevaluadas. En un mundo hiperinformatizado, es decir, en el que la información, además, es abundante y omnipresente, el reto y la misión del teatro documento es encontrar un equilibrio entre lo factual y la ficción.

9. «¡Eso es teatro! Es exactamente lo que el teatro puede y debe ser: esta complejidad irisada, donde nadie sabe lo que es arriba y abajo, y todos se encuentran a un mismo nivel. Un caos tan completo y tan liberador solo se puede crear a través del arte» (traducción A. G.).

Este teatro, que ha sido objeto de análisis en esta aportación, oscila entre la insistencia en los hechos, el distanciamiento brechtiano y una profunda consternación provocada por la evocación de la realidad en escena. Yael Ronen, la dramaturga israelí-alemana, conocida y premiada por una obra rompedora y provocadora, en la que no tiene reparos en abordar temas tabúes, reivindica el valor artístico del teatro documento en la siguiente cita:

Alles, was man auf der Bühne zeigt, wird zum Symbol für etwas Größeres. Doch damit es nicht auf diesem symbolischen Level bleibt, bestehe ich immer darauf, dass konkrete Charaktere und sehr private Geschichten eine Rolle spielen. Ich versuche nicht, irgendeine Form von Wahrheit oder eine allgemeingültige Geschichte auf die Bühne zu bringen, sondern immer eine ganz konkrete, persönliche Wahrheit. (Schurian 2018, 12)<sup>10</sup>

El paso de la verdad personal al mensaje en el escenario teatral puede considerarse un proceso en el que las experiencias y perspectivas individuales se transforman en una afirmación más general o universal. Se reflexiona sobre la experiencia personal y se interpreta para comprender su significado y reconocer su relevancia para un público más amplio. Mientras que la experiencia vivida puede ser personal y única, la representación artística en el escenario la generaliza o universaliza para que tenga un significado más amplio. Se pretende que el mensaje derivado de la experiencia personal sea relevante y atractivo para otras personas. Por último, el mensaje se comunica en el escenario del teatro y se comparte con el público. Lo ideal es que el mensaje resuene en el público provocando la reflexión o abriendo nuevas perspectivas. De esta forma el teatro puede desestabilizar narrativas dominantes y ofrecer nuevas perspectivas sobre la realidad. Esto no solo tiene el potencial de sensibilizar al público sobre cuestiones sociales y políticas, sino también de catalizar el cambio social.

Aunque el teatro no tiene la misma capacidad de movilización instantánea que una manifestación política, el teatro documento puede influir profundamente en la percepción pública y generar reflexión crítica. Al combinar investigación rigurosa con narrativas artísticas, el teatro documento puede exponer injusticias y mantener viva la memoria histórica de una manera que puede ser más duradera y accesible que muchas manifestaciones políticas reales.

10. «Todo lo que se muestra en escena se convierte en un símbolo de algo más grande. Pero para que no se quede en este nivel simbólico, siempre insisto en que intervengan personajes concretos e historias muy privadas. No intento llevar al escenario una forma de verdad o una historia universal, sino siempre una verdad muy concreta y personal» (Traducción A. G.).

Además, el impacto del teatro documento no debe medirse únicamente por su capacidad de desafiar directamente a las autoridades en el momento presente, sino también por su poder de provocar cambios culturales a largo plazo. Al ofrecer un espacio para la empatía y la reflexión a la vez, el teatro documento puede inspirar cambios en la opinión pública y en la conciencia social, creando un terreno fértil para futuras acciones políticas. En conclusión (y para volver a la primera cita de Peter Weiss), aunque el teatro documento y las manifestaciones políticas directas cumplen roles diferentes en la lucha por el cambio social, ambos son necesarios y complementarios. Mientras que las manifestaciones pueden ejercer presión inmediata sobre las autoridades, el teatro (documento) tiene la capacidad de cultivar un entendimiento más profundo y duradero de los problemas sociales, contribuyendo así a la transformación gradual pero sostenida de la sociedad. Y esta observación final es aplicable, tal y como se ha intentado demostrar en este artículo, tanto al teatro documento postdramático en el Estado español como en los países de lengua alemana.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- BENTHIEN, Claudia. «Vergegenwärtigen. Die “Shoah” in aktuellen deutschsprachigen Theaterinszenierungen». En KILCHMANN, Esther (ed.). *artefrakte. Auseinandersetzungen mit dem Holocaust in experimentellen Verfahren in Kunst und Literatur*. Colonia, Weimar y Viena: Böhlau, 2016, pp. 19-55.
- BOSSART, Rolf. *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.
- DEGNER, Uta. «“Postfiktionales” Theater: Elfriede Jelinek und die Provokation des Dokumentartheaters, am Beispiel ihres Stückes “Burgtheater”». En KLETTENHAMMER, Sieglinde y Wolfgang WIESMÜLLER (eds.). *Entwicklungen der Dramatik und Formen des Theaters in Österreich seit den 1960er Jahren*. Innsbruck: University Press, 2020, pp. 65-84.
- GIMBER, Arno. «La globalización en el teatro actual en lengua alemana». *Impossibilia, Revista Internacional de Estudios Literarios*, 2018, 15, pp. 1-19. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23195>
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- ÖTTEL, Johanna. *Körper, Kannibalen, Judenräte. Ästhetiken des Grotesken bei George Tabori und Robert Schindel*. Colonia: Böhlau, 2021.
- PRADIER SEBASTIÁN, Adrián. «Documentos, víctimas y testigos. Problemática estética y estrategias de autenticidad en el nuevo “teatro de la memoria”». En MOLANES RIAL, Mónica e Isabelle RECK (eds.). *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI: híbrides, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor, 2019, pp. 153-171.

- RAU, Milo. *Hate Radio*. Berlín: Verbrecher Verlag, 2013.
- RAU, Milo. *Was Theater kann: Essays und Gespräche*. Zürich: Geparden Verlag, 2023.
- SAN MIGUEL, María. «Zuhören. Eine radikal-politische Erfahrung. Dokumentartheater über die Gewalt im Baskenland». *Theater der Zeit Spezial: Spanien*, 2022, 10.
- SCHURIAN, Andrea. «Von Albträumen, Ängsten und Vertrauen». *NU*, 2018, 71,1, p. 12. <https://nunu.at/artikel/von-albtraeumen-aengsten-und-vertrauen/>
- SCHWEIGER, Hannes. «Die soziale Konstituierung von Lebensgeschichten. Überlegungen zur Kollektivbiographik». En FETZ Bernhard (ed.). *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2009, pp. 317-352.
- TOBLER, Andreas. «Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters». En NIKITIN, Boris, Carena SCHLEWITT y Thomas BRENK (eds.). *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2024, pp. 147-161.
- WEISS, Peter. «Notizen zum dokumentarischen Theater». En WEISS, Peter. *Rapporte 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968, pp. 91-104.

