

¿HACIA DÓNDE VA EL TEATRO DOCUMENTAL? DOS EJEMPLOS Y SU VALOR EN EL CONTEXTO NORTEAMERICANO

*Fernández Morales, M.
Universidad de Oviedo*

Resumen

*El presente artículo recoge las principales características de una corriente teatral poco estudiada en los Estados Unidos, el teatro documental, para después pasar a comentar dos ejemplos recientes de dicha forma dramática: el texto de *Still Life*, de Emily Mann, y el montaje del Actors' Gang Theatre para *The Exonerated*.*

Mediante el repaso a los rasgos distintivos de la forma documental pretendemos reivindicar su relevancia en el actual contexto cultural y político norteamericano.

Los ejemplos elegidos ilustrarán el carácter contemporáneo de una forma introducida en América por Erwin Piscator y que, como veremos, tiene aún enorme vigencia.

Teatro documental: la importancia de dar testimonio

Una de las formas dramáticas sobre las que menos se ha teorizado en las últimas décadas ha sido sin duda el teatro documental. A menudo confundido con lo que ha dado en llamarse “docudrama”, que es sin embargo un término más bien televisivo, esta corriente ha sido prácticamente olvidada en los tratados teatrales norteamericanos recientes. En algunos países europeos su seguimiento ha sido algo mayor gracias sobre todo al nombre de Erwin Piscator, y la tradición ha continuado de la mano de dramaturgos como Peter Weiss en Alemania. Pero a pesar de que en los países de habla inglesa el género ha seguido desarrollándose, los especialistas no le han dado el peso que merece en sus análisis y publicaciones, a veces llegando a los extremos de declarar que las obras documentales no pueden considerarse teatro por carecer del elemento de ficción. Este artículo trata de recuperar del olvido la corriente dramática documental recordando sus principales características, a la vez que proporciona dos ejemplos de la validez contemporánea del género en el contexto norteamericano a través de dos obras fuertemente políticas y que han cosechado éxitos en los escenarios: *Still Life*, de Emily Mann (1980) y *The Exonerated* (2002), de Jessica Blank y Erik Jensen.

El teatro documental nace como subgénero dramático en Alemania, de la mano de Erwin Piscator, fechándose su aparición en 1929, cuando se publica *The Political*

Theatre.¹ En ella, el dramaturgo dedica todo un capítulo a las obras documentales, las cuales liga indefectiblemente a la filosofía del materialismo histórico. Según Piscator, el objetivo – claramente político – de este tipo de teatro es mostrar la relación entre los acontecimientos vistos en escena y las fuerzas activas en la Historia [Pis80]. Para ello no se recurrirá a la ficción dramatizada, sino a las fuentes primarias, documentos políticos reales de donde se extraerán los textos que se pondrán en escena. La pretensión final de convencer a las masas se logrará a través de la presentación de dichos textos junto con la proyección de diapositivas o películas a lo largo de toda la pieza. Así, por ejemplo, en *In Spite of Everything* (1925), montaje sobre el que Piscator reflexiona en su libro, se usaron imágenes de un desfile de reyes y gobernantes europeos, cuerpos mutilados en la Primera Guerra Mundial, ciudades en llamas, etc., con el objetivo de impactar al público – en su mayoría de clase trabajadora –, logrando así la más efectiva propaganda [Pis80].²

Piscator se trasladó a Estados Unidos para seguir allí su carrera de director, y su influencia en los escenarios americanos fue inmediata. Si el primer paso del nuevo género documental se había dado en Europa, en el Nuevo Continente se siguió avanzando de la mano del maestro, y grupos como The Federal Theatre Project cogieron el relevo de Piscator en los años treinta del siglo XX. Entonces el género documental en escena tomó la forma de lo que se llamaron *living newspapers*, continuando con el objetivo marcadamente político que había establecido Piscator. El Federal Theatre Project sigue así cultivando la estrecha relación del teatro documental con el periodismo, para el que aquél proporciona una alternativa atractiva: “American documentary theatre is an alternative to received journalism ... [through] a close reexamination of events, individuals, or situations” [Fis99].

Después de una crisis motivada, entre otras cosas, por la Segunda Guerra Mundial, los años sesenta ven llegar la tercera etapa en el desarrollo de esta forma dramática. Gary Fisher Dawson la sitúa entre el estreno de *The Deputy*, escrita por Rolf Hochhuth y dirigida por el propio Piscator (febrero 1963) y la aparición de *Inquest*, de Donald Freed, en 1969 [Fis99]. En una década incendiaria en lo que a movimientos sociopolíticos se refiere (feminismo, derechos civiles, etc.), este tipo de teatro proporciona “a means of interpreting history within the fictive domain of the stage [and] a means to arrive at a better understanding of social and political dynamics in a way standard journalistic means cannot, or do not, provide” [Fis99]. Cuando el mundo está confuso, los artistas interpretan el caos o buscan formas de entenderlo, y el teatro es una de ellas. Mientras el drama histórico crea ficción a partir de personajes reales, el teatro documental americano no permite al público escapar de la verdad. Se habla de historia reciente, pero las fuentes son primarias, no hay invención ni más artificio que el de unos recursos escenográficos heredados

¹ El texto original fue publicado en alemán, pero todas nuestras referencias serán a su traducción al inglés de 1980. Igualmente, otros títulos en alemán, como las obras de Rolf Hochhuth, se nombrarán en su versión anglosajona.

² Hay que tener en cuenta que para el público de Piscator el cinematógrafo era aún una novedad, y el impacto visual de las imágenes en movimiento sobre la pantalla del escenario era mucho mayor de lo que sería para un espectador actual, acostumbrado a la más alta tecnología.

directamente de Piscator: narración fragmentada, máxima coherencia, comentarios a través de carteles, paneles, titulares de prensa, etc., proyecciones fílmicas, actores que hablan directamente a la audiencia, uso peculiar de la música, etc.

En las últimas décadas del siglo XX y este comienzo del XXI han aparecido nuevos autores y autoras que toman el relevo de Piscator, Freed, etc. en Estados Unidos. Dos nombres de mujer vienen a la mente cuando se habla de testimonios veraces en escena: Emily Mann y Anna Deavere Smith. Esta última fue propuesta para el Premio Pulitzer, pero el jurado desestimó su candidatura con el argumento de que lo que ella escribe no son verdaderas obras de teatro. Este tratamiento que margina la obra de Smith y otras dramaturgas que siguen su línea es sintomático de la recepción de las más recientes piezas documentales por parte de algunos críticos. El trabajo de Emily Mann, sin embargo, eminentemente documental en su vertiente de autora,³ ha sido premiado en varias ocasiones en los últimos años, y algunos de sus textos, como *Annula: An Autobiography*, testimonio de una superviviente del Holocausto, han llegado a Broadway, lo cual implica su aceptación en el teatro canónico y los circuitos comerciales del país.

A día de hoy, el género documental se define como “a form of persuasive theatre that comes as close as possible to an actual event with the exclusive reliance upon documentation from historically accurate materials. ... [P]rimary source documentation is directly incorporated into the dramatic text, and the performance text of each play” [Fis99]. Las estrategias dramáticas de Piscator han avanzado gracias a las novedades tecnológicas, pero la base del género sigue siendo la misma: documentación real, testimonios recogidos en entrevistas directas, transcripciones de juicios, informes policiales... en definitiva, toda fuente fiable que pueda arrojar luz sobre temas tan complejos como el Holocausto, los conflictos raciales en América, la guerra, la pena de muerte, etc.

Coming out on the other side”: la guerra de Vietnam en *Still Life*

Emily Mann se alinea con esta forma de trabajo en una búsqueda constante de la verdad en los escenarios. Su labor, como la de Anna Deavere Smith, Jessica Blank, Erik Jensen y otros documentalistas contemporáneos de la escena, es la de mostrar los hechos a través de testimonios de las personas implicadas para que sea el público, considerado como un grupo humano activo y no sólo como un ente abstracto y *voyeur*, quien juzgue. Después de todo, para esta dramaturga, “the courtroom and the theatre are almost identical” [Sav88], y en este sentido, Mann, más que *representar*, *presenta* los hechos, dejando las decisiones finales a quien ve y escucha: “To present is to offer for acceptance and, implicitly, to request a responsive action on the part of the receiver ... The audience is invited to participate in the creation of the experience” [Kle80].

³ Mann también es directora (en el momento de escribir este artículo tiene contrato como directora artística del McCarter Theatre), ha traducido obras de otros autores y ha adaptado clásicos como *La Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, para los escenarios estadounidenses.

En *Still Life* Emily Mann da voz a tres personajes muy diferentes que nos ofrecen sendas visiones sobre la única guerra oficialmente perdida hasta ahora por los Estados Unidos: la de Vietnam. Mark, el veterano cínico y traumatizado, dibuja el conflicto como un enorme error que cambió a toda una generación de hombres americanos, convirtiéndolos en bombas de relojería con riesgo constante de estallar: "It's like I know that I'm carrying a time bomb and there are times that I just don't know if I'll go off" [Man80]. El problema que plantea el texto es que las explosiones de los veteranos suelen ocurrir en casa, afectando directamente a quienes están más cerca de ellos. Así, Cheryl, la mujer de Mark, es reconocida en la obra como una camarada que está "walking wounded" [Man80], herida por el propio Mark, que recurre a la violencia doméstica como forma de expresar su ira, su ansia de mantener el poder de quitar la vida que le daban sus armas en el campo de batalla, y sus exagerados instintos sexuales y agresivos. Instintos éstos, sin embargo, considerados normales por Nadine, su amante, mujer madura y de vuelta de todo que reconoce el potencial de violencia en cada ser humano, incluida ella misma: "Through him – I've come to understand the violence in myself... and in him, and in all of us" [Man80]. Para ella, Mark es un superviviente precisamente por haber sabido adaptarse a la atrocidad: "I think he survived *because* he became an animal" [Man80].

La fuente de los protagonistas de *Still Life* son tres personas reales que Mann entrevistó en Minnesota durante el verano de 1978. El origen del texto, por lo tanto, se adapta al cien por cien a las enseñanzas de Piscator, evitando la ficción y la falsedad, lo cual también liga con las teorías del Teatro Épico de Bertolt Brecht, a quien Mann reconoce admirar: "[Brecht] first hit me because he got rid of romantic artifice and tried to tell the truth directly. There's a coolness and a reality that I really like ... I hate phoniness" [Sav88]. Esta huida de lo falso y lo aparente lleva a la autora a retratar la guerra sin máscaras, en su forma más cruenta, a través de las palabras de Mark y de las diapositivas que éste proyecta a lo largo del espectáculo. La reacción del público es deseable y esperada, y así se recoge en las líneas del texto publicado, por ejemplo cuando el veterano muestra cadáveres mutilados y otras imágenes sangrientas:

MARK: These are some pictures of more or less dead bodies and things. (*He snaps on pictures of mass graves, people half blown apart, gruesome pictures of this particular war.*) I don't know if you want to see them. (*Five slides. Last picture comes on of a man, eyes towards us, the bones of his arm exposed, the flesh torn, eaten away. It is too horrible to look at. Mark looks at the audience, or hears them*) Oh, Jesus. Yeah... We have to be patient with each other. [Man80]

De esta manera, Mann continúa la línea de trabajo del pionero Piscator, que usaba imágenes "not decorative, but intended to be a concise channel of optical communication" [Inn72]. En *Still Life* el hecho comunicativo va mucho más allá del diálogo dramático tradicional para incluir al público como un personaje más, con quien Mark, Cheryl y Nadine hablan directamente, y a quien se dirigen todos los signos paraverbales del montaje teatral. De hecho, los personajes apenas hablan entre ellos; la estructura dialógica de la obra es más bien una sucesión de monólogos cruzados a modo de fuga. En este tipo de pieza musical un primer personaje o instrumento abre el diálogo proporcionando el "tema", otro da la

“respuesta”, y un tercero ofrece la “contra-respuesta”, a veces superponiendo su intervención a la del segundo hablante o instrumento. Así ocurre en *Still Life*, por ejemplo, en el Acto Primero, como vemos en la alineación del texto en la página diseñada por Mann:

MARK:

I want to tell you what a Marine is.

NADINE:

I have so much to do

Just to keep going.

Just to keep my kids going.

I don't sleep at all.

When my kids complain

about supper

I just say:

I know it's crappy food

Well, go upstairs

and throw it up.

I was in a café today

I heard the funniest comment:

CHERYL:

See, I got kids now.

I can't be looking into
myself.

I've got to be looking
out.

For the next five years
at least.

When I'm ready to look
in, look out.

God, don't get into the
kid routine. It'll do
it to you every time.
Because you're getting
their best interests
mixed up with *your*
best interests. And
they don't go
together.

They go together
because

it *should* be your best
interest, and *then their*
best interest. So what
are you gonna do to
them in the meantime?

She must be married.

She spends so much money.

You're talking head
trips. [Man80]

La conclusión que se puede sacar de esta lucha dialéctica entre las dos mujeres y el hombre que las fascina y aterroriza es la de que la guerra de Vietnam no fue en absoluto una realidad de una sola cara. Fue un conflicto “diferente”, con rasgos distintivos que marcaron a los veteranos para siempre - por ejemplo, el hecho de ir y volver de forma individual, rompiendo lazos con la familia al irse y con los compañeros al regresar -, y las mujeres que les esperaron en el *home front* también tienen mucho que decir sobre su experiencia. Testimonios como los de Cheryl y Nadine son aún necesarios en la sociedad estadounidense, que ya ha visto más guerras, pero que aún no ha sido capaz de resolver el cisma que ésta provocó en su ciudadanía, dividida entre los *flower children* y los que apoyaban la intervención en Asia. Años después de la confrontación, esposas de veteranos como Marian Faye Novak reclaman su espacio y su voz en la historia de una contienda que también vertió su sangre y sus lágrimas: “many bookstores and libraries have sections on Vietnam, with book after book detailing the vivid and powerful experiences of veterans of that war. But my story is not there. There must be thousands of women like me – wives who waited, who in some sense are still waiting” [Fay91]. Dando voz en escena a quien no la tiene en el discurso oficial, Mann equilibra la balanza y cumple su objetivo de presentar los hechos de la forma más completa posible para que sea el público quien actúe como juez último de Mark, Cheryl y Nadine: “You must get the story out without being heavyhanded. The audience needs the exposition, they need information in order to make judgements and to be able to fully experience the piece ... my plays are *about* asking the audience to face that information, and to actively question it” [Bet87].

El hecho de obligar a la audiencia a enfrentarse con sus propios fantasmas individuales y colectivos convierte el teatro documental de Mann en una forma efectiva de concienciación y de educación, extrapolable a otro tipo de temáticas igualmente polémicas y dolorosas. La guerra de Vietnam forma oficialmente parte del pasado, aunque el trauma aún esté presente en la conciencia del pueblo estadounidense, pero otras batallas se han sucedido y se sucederán, y los efectos en quienes luchan y en quienes reciben los golpes a la vuelta de los soldados son similares en cualquier conflicto bélico. El Síndrome de Estrés Post-traumático que se diagnosticó a miles de veteranos de la guerra en Asia se convirtió más tarde en el Síndrome de la Guerra del Golfo, y sin duda habrá Síndromes de la Guerra contra el Terrorismo, de la Guerra de Afganistán y de la Segunda Guerra del Golfo. Paralelamente, mientras haya choques violentos entre géneros en millones de

hogares del mundo, habrá mujeres como Cheryl, víctimas del Síndrome de la Mujer Maltratada. Se trata entonces, como intenta Mann, de buscar la raíz de todos estos problemas y hacer algo al respecto. En *Still Life* es Nadine quien ofrece esta solución de acción y compromiso, la más deseable y, según mi lectura del texto, la que defendería la propia autora:

I'm going to look forward to the rest of my life
because of what I know.
I can't wait to test myself.
See, I guess I've known what it is to feel hopeless
politically.
And I've known what it is to plunge
personally.
But Mark has become a conscience for me.
Through him – I've come to understand the violence
in myself... and in him, and in all of us.
And I think if we can stay aware of that,
hold on to that knowledge,
maybe we can protect ourselves
and come out on the other side. [Man80]

Errores letales: The Exonerated

I was wronged

I was wronged

Once I walked a free man

But my freedom was robbed

Because I was in the wrong place

At the wrong time [McA02]

La escena norteamericana está recuperando en esta primera década del siglo XXI el espíritu de búsqueda de la verdad en el *hic et nunc* del teatro que Mann cultiva desde los años ochenta. La pieza *The Exonerated*, sobre la vida de varios hombres y mujeres condenados a la pena capital y liberados al descubrirse que eran inocentes, está removiendo conciencias en Nueva York y Los Ángeles – con proyecto de hacer una gira por todo el país, y con paradas especiales como la sede de Naciones Unidas, donde se hizo una lectura dramatizada en enero de 2001. En la producción original están implicados grandes nombres del panorama hollywoodiense como Richard Dreyfuss, Susan Sarandon o Tim Robbins. Los autores, Jessica Blank

y Erik Jensen, partieron de un fuerte compromiso político, y seguramente no se esperaban el éxito obtenido cuando empezaron su periplo por las carreteras americanas: “Over the summer of 2000, we traveled across the United States, sat in people’s living rooms, and listened as they related the most amazing stories we had ever heard” [Bla02]. Su excelente trabajo cumple con la premisa de Peter Weiss para el teatro documental más puro: “[to] find itself up against the artificial obscurity used by those in power as a means of dissimulating their manipulations” [Wei68]. Si algo hace *The Exonerated* es precisamente destapar la injusticia, denunciar la manipulación y criticar un sistema que comete errores que cuestan vidas.

La génesis de este montaje está en la serie de entrevistas realizadas por Blank y Jensen, actores y directores teatrales, a lo largo y ancho de todo Estados Unidos. A este tronco de testimonios reales – dice el programa que el 98% del diálogo en *The Exonerated* reproduce palabras textuales de los condenados – se añaden las ramas de una labor ingente en juzgados, bibliotecas, comisarías de policía, etc., donde los autores “[pawed] through thousands of microfile fiches and boxes full of affidavits, depositions, police interrogations, and court transcripts” [Bla02]. El resultado es una obra que impresiona, hace saltar las lágrimas, provoca ira y, sobre todo, cuestiona la realidad que se vive en América. Blank y Jensen se preguntan a través de sus personajes cómo es posible que los Estados Unidos se presenten ante el mundo como el país de la igualdad y la democracia mientras en sus prisiones están encerrados inocentes que pueden llegar a morir por un crimen que no cometieron. Los críticos han reconocido esta labor de denuncia necesaria en un momento en el que la libertad individual y los derechos civiles se ven amenazados en nombre de la seguridad nacional: “The extraordinary stories of these former death row inmates illuminate the realities of the way our justice system works and teach us about our human capacities both for cruelty and compassion” [Act02]. *The Exonerated* es una obra claramente política, pero mediante el recurso de poner nombre y rostro a cada personaje, a la vez que se cuenta su historia antes, durante y después de la condena, establece conexiones a nivel personal, identificaciones entre público y actores, porque – y ese es uno de los mensajes más efectivos del montaje – podría pasarle a cualquiera: “One of the things we’re trying to do is give people a way to connect with what this is, very directly, and in a way that’s heartfelt and human and full – without having to go through it themselves” [Gol02]

Diferentes producciones se han centrado en distintos personajes, pero el montaje del Actors’ Gang Theatre en Los Ángeles, en el que nos fijaremos para nuestro comentario, basa su espectáculo en el testimonio directo de cinco hombres y una mujer que pasaron entre dos y veintidós años en el corredor de la muerte. Su mensaje no es de ira ni de venganza, sino de crítica templada a una supuesta justicia que jugó con sus vidas, y de esperanza – haciéndose eco de las palabras de Nadine en *Still Life* – “to come out on the other side”. Es un acierto de los autores que se nos ofrezca el retrato de cada protagonista incluso después de ser liberado; y fue una sorpresa para los propios Blank y Jensen, así como para espectadores y críticos, reconocer el potencial de supervivencia en quienes han visto tan de cerca la cara de las Parcas: “I expected most of them to be angry or bitter or broken by this whole experience, and there were some. But we met many beautiful survivors who have managed to grow from this horrible experience. They have become stronger and more alive” [Fav02]. En este sentido, forma parte del diálogo emocional

establecido con la audiencia el hecho de ver cómo Gary Gauger, condenado injustamente por el brutal asesinato de sus padres, se esfuerza por conseguir que los verdaderos asesinos no vayan a la silla eléctrica. Igualmente intensos son los momentos en que Delbert Tibbs, maestro de ceremonias del espectáculo, recita los poemas que escribió en prisión; o el instante en que Sunny Jacobs, la única mujer protagonista, nos habla directamente, ofreciéndonos un momento de identificación plena: "I'll just give you a moment to reflect: From 1976 to 1992, just remove that entire chunk from your life, and that's what happened" [Bla02]. El silencio que sigue es uno de los recursos escénicos más poderosos del montaje.

Otra forma de dramatizar la polémica de la pena de muerte en *The Exonerated* es la presentación de escenas del pasado al fondo del escenario, a través de una pantalla semiopaca. El efecto es similar al producido por las diapositivas de Mark en *Still Life*, es decir, se superpone una nueva capa narrativa al testimonio de los afectados. Así, vemos el asesinato de los policías del que fue acusada Sunny, la brutal tortura durante los interrogatorios que sufrió Gary, el maltrato por parte de los guardias que denuncia David Keaton, o la violación homosexual que marcó a Kerry Cook tanto psíquica como físicamente, pues los agresores le tatuaron un insulto a cuchillo en las nalgas. Las imágenes son simultáneas al diálogo de los actores, y la fuerza de lo narrado se duplica. De la misma forma, el efecto de encierro que transmiten las palabras de los seis condenados cuando recuerdan la cárcel se ve subrayado por la luz elegida por Ellen Monocroussos, iluminadora de la pieza en Los Ángeles. Los haces cuadrados situados encima del actor que habla, contrastando con la penumbra del resto del escenario, nos dan una idea de las medidas de la celda, de la soledad absoluta de los inocentes olvidados, del silencio intramuros. La escasez dentro de la prisión se transmite también en esta pieza a través de la elección de objetos para el montaje: una taza en la mano de un policía, un libro confiscado por las autoridades, algunas sillas, una mesa donde escribir una carta al marido también condenado, un cigarro en una boca socarrona, unas llaves que van y vienen... pero solamente una cosa visible en cada escena. El efecto minimalista enfatiza la sobriedad que caracteriza la narración de los personajes, pero también nos hace pensar en la falta de recursos de quienes se ven encerrados y no tienen más que sus propias mentes y su fe para sobrevivir. Así, por ejemplo, David, un afroamericano acusado de robo a mano armada, recurre a Dios para seguir adelante, pero encuentra que la cárcel le ha arrebatado la fe. Gary, por su parte, hombre corpulento y de aspecto rudo, pasa las horas hasta la muerte que nunca llega dedicado al punto de cruz. Delbert se hace poeta; Sunny escribe cartas mentales y reales al marido que acaban por ejecutar injustamente;⁴ Robert piensa en el momento de volver a correr libre sobre su caballo.⁵

⁴ El caso del marido de Sunny Jacobs se hizo tristemente famoso en todo el mundo cuando, durante su ejecución, la silla eléctrica falló tres veces consecutivas. Jesse Tafero tardó trece minutos en morir entre atroces dolores, con el cráneo quemado por los electrodos defectuosos. En la obra, Sunny recuerda a los espectadores que él también era inocente. El estado de Florida no ha hecho nada para compensar sus pérdidas.

⁵ La injusticia para con Robert Earl Gray continúa más allá de la cárcel cuando las autoridades no le devuelven su licencia para entrenar caballos, que era su medio de subsistencia. Ni

Los efectos sonoros también tienen un gran peso en el montaje de *The Exonerated*, a pesar de que sólo se escucha música al principio y al final. El ambiente, sin embargo, queda definido por los truenos, la lluvia, las puertas que se abren y se cierran, los disparos, los gritos, etc. que se oyen en los momentos justos. Junto con la luz y el movimiento de los actores, los sonidos en *off* marcan el ritmo de la narración, definen tiempos y espacios y dibujan realidades ante los ojos del público en un escenario vacío y negro donde los intérpretes evolucionan sin fallos, acompañados por un elenco de secundarios que dan cuerpo a las familias, amigos, amantes, etc. de los condenados. El teatro de Blank y Jensen, como corresponde al género documental, huye del artificio exagerado y de la máscara innecesaria.

Como afirma Weiss en su texto seminal sobre esta forma dramática, “[t]he documentary theatre is opposed to these circles whose policy consists in blinding the observer and making the object of his studies nebulous, it protests against this tendency of the media of mass communication to maintain the population in a desert of besottedness and cretinism” [Wei68]. En este sentido, *The Exonerated* enlaza con otros trabajos recientes sobre el tema de la pena capital en el teatro y en el cine – algunos de los cuales también tienen como protagonistas a Susan Sarandon y/o Tim Robbins, actores comprometidos con la causa de los derechos humanos. La obra está asimismo estrechamente ligada a otros espectáculos definitivamente políticos y críticos de la sociedad estadounidense, tendente a una violencia sin control, como el documental estrenado este mismo año por Michael Moore, “Bowling for Columbine”, que reflexiona con ironía sobre el control de armas y la idea casi letal de justicia que mantiene una parte importante del pueblo norteamericano. *The Exonerated* se convierte así no sólo en ejemplo brillante de una forma dramática aún en desarrollo, sino de un arte comprometido que pretende arrojar resultados sociales además de estéticos. El efecto más inmediato del espectáculo en Los Ángeles, ya fuera de la sala, es la recogida de donaciones para los seis condenados, que luchan ahora por volver a una vida interrumpida por un grave error del sistema y para la que las autoridades no les ofrecen ninguna ayuda. De hecho, la ley norteamericana, en la mayoría de los estados, ni siquiera contempla la disculpa por los fallos cometidos. Los autores se pronuncian al respecto en el programa de la obra, que constituye una declaración de principios: “In most states, you cannot sue for wrongful conviction, and very few have statutes that provide money (or apologies) to the wrongly convicted – so every little bit seemed to help” [Bla02]. No cabe la menor duda de que este tipo de teatro sigue siendo muy necesario. Para el arte y, lo que es más importante, para la vida.

Conclusión

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el teatro documental es una forma dramática aún en plena vigencia en los Estados Unidos. Sus adeptos siguen las enseñanzas del iniciador, Erwin Piscator, y observan los postulados de Peter Weiss, que estableció los principios formales del género en “Fourteen Propositions for a Documentary Theatre”. La temática de las obras documentales contemporáneas va

siquiera las pruebas sobre su total inocencia le sirven a día de hoy para volver a su vida y empleo anteriores a la condena.

desde la guerra hasta la pena de muerte, pasando por la violencia homófoba de *Execution of Justice* o el racismo de *Greensboro, A Requiem*, ambas de Emily Mann. En todo caso, se trata siempre de temas complejos, muchas veces polémicos y siempre políticos y de consecuencias muy serias para la sociedad. A través del testimonio de los protagonistas, dramatizado pero no manipulado, los hechos se presentan ante el público esperando de éste una respuesta activa y una toma de posiciones clara, además de su disfrute estético.

Para lograr tanto el objetivo artístico como el político, hemos constatado que se acude a recursos escénicos ya propuestos en su día por Piscator, como es el uso de diapositivas – *Still Life* -, de proyecciones fílmicas o de audio – *Execution of Justice* -, de música que produce efectos de distanciamiento brechtiano – la canción “No more genocide” en *Still Life*, etc. En este contexto, la audiencia se concibe como un personaje más dentro del intercambio dialógico, y los actores se dirigen a ella rompiendo constantemente la cuarta pared, en un esfuerzo por evitar la ilusión típica del teatro basado en la ficción. Así, por ejemplo, en *Having Our Say*, también de Emily Mann, las hermanas Delany invitan a los espectadores a entrar en su salón y compartir su cena y su historia: “How do you do! ... Make yourself comfortable. Stay as long as you like ... Truth is, I never thought I’d see the day when people would be interested in what two old Negro women have to say” [Man96], de igual forma que Mark tiene en cuenta las reacciones de su público a las imágenes atroces que proyecta durante su exposición en *Still Life*.

Las posibilidades de usar las nuevas tecnologías para añadir recursos postpiscatorianos a las más recientes obras documentales son evidentes, aunque la mayor parte de los autores parece preferir ceñirse a lo ya conocido y probado como eficiente. La utilización de Internet, realidad virtual, etc. en un escenario puede ser muy espectacular, pero también se corre el riesgo de entrar en conflicto con el deseo explícito de los dramaturgos de esta corriente de perseguir la verdad sobria y llana. Sin embargo, no debe cerrarse esta puerta, puesto que ya el propio iniciador del teatro documental concebía sus obras como experimentos, siempre en flujo, siempre cambiando: “Piscator’s productions were experiments in a double sense. Each was an exploration of the technical resources of the stage in order to adapt outdated dramatic conventions to modern conditions, and at the same time each was a reappraisal of the theatre’s social function” [Inn72].

Aun si se abre a nuevos recursos formales, la corriente documental ha de mantener estable un rasgo para no traicionar sus orígenes: su carácter político. En un momento de cambio social y cultural en los Estados Unidos, con un orden mundial dudoso, fronteras que se mueven y alianzas que varían, este tipo de teatro tiene más que nunca que conservar su papel de prisma crítico e irónico, donde todo puede ponerse en duda, puesto que nada en la sociedad en que vivimos es perfecto. Obras como *Still Life*, que cuestionan el valor de una guerra que fue vista como injusta, tienen relevancia sin duda en la atmósfera actual. Cuando los medios de comunicación nos muestran la miseria y la violencia que se sufren en otras zonas del mundo, ¿tenemos derecho los países más desarrollados a gastarnos el presupuesto nacional en bombas y misiles? ¿Está justificado el control que pretenden los gobiernos mantener sobre la ciudadanía en nombre de una guerra abstracta sin enemigo palpable? ¿Se tienen en cuenta los efectos del conflicto bélico en el país

vencedor? ¿Son daños colaterales las esposas maltratadas por veteranos, los niños nacidos enfermos por la exposición de sus padres a las armas químicas?

De la misma forma, *The Exonerated* nos fuerza a reconsiderar nuestras posiciones sobre otro tema polémico: si asesinar es un crimen, ¿por qué castigarlo matando? ¿Conocen quienes autorizan las ejecuciones los efectos de éstas sobre las familias de los condenados? ¿Qué pasa cuándo se sentencia a un inocente? ¿Una vida vale más o menos que el deseo colectivo de justicia y de venganza? ¿No es la propia pena capital una forma de espectáculo? La ejecución ejemplarizante de Timothy McVeigh, ¿hizo más justa a la sociedad norteamericana? ¿Se distingue en algo la inyección letal, limpia y silenciosa, de la antigua horca o del garrote vil? Como afirma Lorne Dwight, “[t]he death penalty cannot be understood simply as a matter of public policy debate or an aspect of criminology, apart from what it is pre-eminently: performance” [Dwi02]. Mediante las ejecuciones públicas, el estado se refuerza como brazo fuerte de la ley y el orden, dando una lección a la sociedad a través de los criminales, a quienes previamente se ha deshumanizado: “Because a jury would never vote to kill a human being, the fundamental task of the prosecutor is to turn the accused into an effigy composed of his or her worst parts and bad deeds” [Dwi02]. Pero ¿qué sucede cuándo estos monstruos de identidad desmembrada se llaman Sunny Jacobs, Delbert Tibbs o David Keaton? El trágico error cometido en los tribunales puede comenzar a enmendarse en el escenario. Mediante el teatro documental, se devuelven la voz y el alma a quien se había despojado de ellas. Quizá no sea la solución definitiva, pero *The Exonerated* es al menos el principio del fin de la injusticia.

En conclusión, obras tan irónicas como *Having Our Say*, tan crudas como *Still Life*, tan complejas como *Execution of Justice* y tan elaboradas como *The Exonerated*, continúan teniendo su lugar en la escena postmoderna norteamericana, cargada de incertidumbres y de recursos tecnológicos espectaculares. El teatro documental bien hecho, fiel al testimonio de quien nos habla desde el escenario, logra sus objetivos de emocionar, conmocionar y concienciar al público sobre temas que siguen necesitando explicación y debate. La labor de Emily Mann, Jessica Blank y Erik Jensen es un rayo de esperanza en el panorama negro y belicista de un país tan poderoso como los Estados Unidos, donde lo bueno siempre es lo mejor y los errores, cuando son graves, pueden llegar a ser letales.

Referencias

- [Act02] Actors' Gang Theatre: “Vivid and thought-provoking”. Internet www.theactorsgang.com/exonerated/exonerated.htm 2002.
- [Bet87] Betsko, K. & Koenig, R.: “Emily Mann”. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*, págs. 274-287. New York 1987.
- [Bla02] Blank, J. & Jensen, E.: *The Exonerated* (notas sobre el montaje para The Actors' Gang Theatre). Los Angeles 2002.

- [Dwi02] Dwight, L.: "Lethal Theatre: Performance, Punishment, and the Death Penalty". *Theatre Journal* vol. 54 nº 3, págs. 339-367. Baltimore 2002.
- [Fav02] Favre, J.: "*Exonerated* shines light on death penalty". *The Daily Breeze*, págs. 2-3. Los Angeles 18 Abril 2002.
- [Fay91] Faye Novak, M.: *Lonely Girls with Burning Eyes. A Wife Recalls her Husband's Journey Home from Vietnam*. Boston 1991.
- [Fis99] Fisher Dawson, G.: *Documentary Theatre in the United States. An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport 1999.
- [Gol02] Goldwasser, A.: "Hot Topics. *The Exonerated*". Internet <http://dir.salon.com/news/feature/2000/10/20/exonerated/index.html> 2002.
- [Inn72] Innes, C.D.: *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge 1972.
- [Kle80] Kleinau, M.L. & McHughes, J.L.: *Theatres for Literature. A Practical Aesthetics for Group Interaction*. Sherman Oaks 1980.
- [Man80] Mann, E.: *Still Life*. New York 1980.
- [Man96] Mann, E.: *Having Our Say. The Delany Sisters' First 100 Years*. New York 1996.
- [McA02] McAvoy, J.: "Wronged". Internet www.vadp.org/anniversary.htm 2002.
- [Pis80] Piscator, E.: *The Political Theatre*. London 1980.
- [Sav88] Savran, D.: "Emily Mann". *In their own words. Contemporary American Playwrights*, págs. 145-160. New York 1988.
- [Wei68] Weiss, P.: "Fourteen Propositions for a Documentary Theatre". *World Theatre* vol. XVII nº 5-6, págs. 375-389. New York 1968.