

# Panorama del teatro alemán desde finales del siglo xx hasta la actualidad

**Brigitte E. Jirku**

Universitat de València

## I. Tradición cultural

El teatro de habla alemana disfruta de una larga tradición que se remonta al siglo xviii, momento decisivo en la tradición cultural de la lengua alemana. Las obras de esta época marcan y acompañan la cultura: en momentos de gran crisis se recurre a ellas. Pero no sólo las obras son decisivas, sino también la organización de las instituciones culturales, que también es una herencia del siglo xviii. Por ello, quisiera empezar haciendo un breve esbozo del sistema cultural y teatral que existe en la Alemania actual.

En este momento, Alemania –con una población de alrededor 82 millones de personas, de la que sólo un 20% va al teatro de forma regular– cuenta con 208 teatros estatales, autonómicos e independientes (*Stadttheater*, *Staatstheater* y *Privattheater*) y 28 orquestas sinfónicas, todos ellos subvencionados por el Estado. En los últimos 10 años se ha reducido el número de sus empleados: de unos 45.200 ha pasado a 38.200. En 2006 recibieron una subvención de 2.078.894.000 euros –equivalente al cero coma cuatro por ciento del gasto público– lo que supone unos 65 millones menos que en 2001. Cada teatro estatal suele estrenar unas 6 u 8 obras por temporada. Los teatros abren sus puertas unos 300-330 días al año. Sin embargo, los teatros

pequeños luchan por su supervivencia renunciando a todo tipo de incremento salarial y contentándose con sueldos mínimos.

Al contrario que, por ejemplo, el sistema belga, –y también Suiza y Austria– Alemania goza de un sistema establecido, lo que supone al mismo tiempo una bendición y una maldición. La falta de flexibilidad para afrontar la crisis que afecta a todos los teatros o, mejor dicho, la incapacidad de anticiparse a la crisis y evitarla, el aparato burocrático, la necesidad de innovación y experimentación son sólo algunos de los problemas que aquejan al mundo del teatro de habla alemana. Ahora bien, pese a todo, se trata de un teatro establecido y de gran dinamismo.

Este sistema teatral es una herencia de siglos pasados. En el mundo alemán perdura una fuerte tradición teatral: no nos olvidemos de que Alemania era hasta 1871 una unión de principados más o menos vastos y que todos ellos tenían, además de su corte, un teatro.

Así pues, cada principado contaba con su propio teatro de corte además de teatros populares y autonómicos. No nos debemos olvidar de que en los siglos XVIII y XIX el teatro es uno de los pilares para constituir una identidad nacional. De ahí que toda ciudad de ciertas dimensiones cuente con un teatro estatal de repertorio y con una compañía más o menos fija, a pesar de que en los últimos años este mundo no se haya librado de los recortes.

En general, se trata de un teatro de repertorio con un sistema, por un lado, de abonos y, por otro, de venta libre, con lo que mantiene un público fijo y no renuncia a conquistar un público nuevo. En los últimos 30 años, los grandes teatros –en su mayoría– han abierto un espacio para el teatro experimental que les permite arriesgarse con aquellas producciones que no suelen atraer al gran público. Así, en los años 70 se puso en

marcha en Bremen la llamada *Bremer Theaterwerkstatt*,<sup>1</sup> que contó con directores como Peter Zadek, Kresnik, George Tabori, y con actores como Bruno Ganz, Edith Clever u Otto Sander. Fue aquel un momento único y estelar para el teatro alemán y tuvo una gran repercusión en otras ciudades.<sup>2</sup>

Una alternativa a los teatros estatales son los teatros independientes, también llamados escenas independientes (*freie Szene*), como la *Fleischerei*, bajo la dirección de Eva Brenner: por desgracia ellos son los que más han sufrido los recortes de los últimos años.

Asimismo, se puede hablar de algunas constantes en la discusión sobre el teatro:

1) ¿Crisis económica? El teatro alemán se queja siempre de la falta de dinero, algo que volveremos a oír a lo largo de la tarde. Pero, comparado con el dinero público que el Ministerio de Cultura o las *conselleries* de las distintas autonomías del Estado español destinan al teatro, toda queja carece de fundamento. Alemania, Austria, Suiza destinan bastante dinero al teatro, aunque los años de vacas gordas acabaron hace unos 15 años.

2) ¿Crisis ideológica/literaria? Se trata de una crisis permanente y se vive en una renovación permanente. Depende del punto de vista que uno adopte. Expondré algunos elementos sin tener que dar necesariamente una respuesta.

## II. El teatro de la postguerra: las décadas de 1950 y 1960

La situación del teatro de habla alemana actual debe ser considerada como parte de una larga tradición histórica que

<sup>1</sup> La *Bremer Theaterwerkstatt* siempre formó parte del teatro en Bremen y nunca existió *per se*, sino que se llamó *Theaterwerkstatt* a la labor que se realizó en un determinado momento.

<sup>2</sup> Peter Zadek fue a los grandes teatros alemanes, George Tabori a Viena, donde dirigió su propio teatro.

empezó en el siglo XVIII y que se reanudó en la segunda mitad del siglo XX, después de los años vividos en el Tercer Reich.

El Tercer Reich no sólo no frenó el teatro,<sup>3</sup> sino se aprovechó de él para su propaganda. Nada más terminar la guerra, se reabrieron los teatros y estos volvieron a tener un papel central en la reconstrucción de Alemania. La “re-educación” pasaba por el teatro: el repertorio de autores clásicos debía reestablecer los valores humanísticos perdidos durante el Tercer Reich.<sup>4</sup>

En Berlín, sólo durante el otoño de 1945 hubo 120 producciones, de las cuales dos tercios fueron comedias musicales y operetas aprobadas por la censura de los Aliados que ocupaban Alemania. Durante el Tercer Reich no hubo cierre, pero sí un estancamiento del desarrollo del arte teatral. Se inició una lucha entre el avance de la influencia soviética y la norteamericana. Los emigrantes que volvieron de Rusia, como Maxim Valentin y Wolfgang Langhoff se hicieron eco de la teoría de Constantin Stanislavski, mientras que el mundo occidental innovaba con sus obras teatrales incorporando recursos estilísticos propios del teatro épico; eso sí, sin fines políticos –tal y como puede observarse en las obras de Eugene O’Neill y Thornton Wilder o en las de los existencialistas franceses.<sup>5</sup>

3 Los teatros no se cerraron hasta 1943, cuando ya había estallado la llamada guerra total y el sufrimiento de la población era máximo.

4 Así, la *Ifigenia en Tauride* de Johann Wolfgang Goethe fue el emblema de los valores humanos, *Intriga y amor* y el *Don Carlos* de Friedrich Schiller, la insubordinación y la rebeldía contra la autoridad y *Nathan el sabio*, de Gotthold Ephraim Lessing, simbolizaba y simboliza el ideal de la tolerancia (religiosa) –un primer paso para pedir perdón por la masacre judía.

5 Los Aliados se propusieron distraer a la población de los temas cotidianos. Aparte de los autores clásicos alemanes como Goethe, Schiller y Lessing, se escenificaron las obras de los grandes dramaturgos de principios de siglo como Ernst Toller, Johannes R. Becher, Bertolt Brecht y algunas obras nuevas como *La calle sin puertas* de Wolfgang Borchert –que murió el mismo día del estreno– y la obra de Carl Zuckmayer *El general del diablo*.

Tras la reapertura de los teatros, en los años 1950 y 1960, no hubo ningún centro teatral predominante.<sup>6</sup> Lo que contaba eran los directores de escena, que desarrollaron un teatro psicológico en el que todo acto quedaba subordinado a la motivación psicológica de los personajes.<sup>7</sup>

El sistema de abonos, el predominio de los directores de escena, así como las ideas del movimiento estudiantil del 68 promovieron importantes cambios que generaron la renovación del teatro: se rompe con la tradición y con todo lo asentado. Se reorganizó el trato con la cotidianeidad teatral, hecho que pone fin a la dictadura de los grandes o, visto desde otro punto de vista, la establece. La democratización y la discusión determinan el orden del día, de tal manera que los cambios llegan hasta otras instancias. A partir de las bases de un teatro juvenil del proletariado concebido en los años 20 por Walter Benjamin y Asja Lachs, se crea un teatro juvenil participativo como el Grips-Theater en Berlín.<sup>8</sup> En los últimos años, el Grips-Theater ha pasado a convertirse en un teatro más convencional, superado por nuevos teatros juveniles con un programa y un estilo más vanguardista.

Otra renovación importante fue la creación de un “teatro independiente” como alternativa al teatro estatal subvencio-

6 Me centraré en el teatro de Alemania Occidental. Omitiré los problemas relativos a la situación del teatro en la antigua Alemania del Este y también la situación actual en los teatros de las provincias de la antigua Alemania del Este. La primera película de Andreas Dresen *Stilles Land – Silent Country* (1992) da una idea de la situación: presenta la producción *Fin de jeu* de Beckett, obra censurada hasta 1989, en un teatro de provincias en los meses anteriores a la caída del muro.

7 Uno de sus representantes principales fue el director Fritz Kortner. Cabe destacar que es en este sentido que se desarrolló el trabajo en varios centros regionales como Viena, Zurich o Dusseldorf bajo la dirección de Gustaf Gründgens y más tarde bajo la de Karl Heinz Stroux.

8 Entre otros cambios, este tipo de teatro juvenil se aleja de las típicas producciones teatrales para niños como las obras de Navidad. Cf. Wolfgang Kolneder: *Das Grips Buch – Theater Geschichten. Das Grips Theater Buch*. Berlin: Hentrich, 1994.

nado.<sup>9</sup> En aquel momento, a finales de los años 60, tuvo lugar una importante renovación, tanto ideológico-estética como formal, que influyó incluso a los teatros estatales. El modelo orientativo fue, entre otros, la compañía de performance Living Theatre de Nueva York. Sin embargo, pocos grupos llegaron a sobrevivir, pero su legado perdura en las iniciativas –sobre todo en lo que se refiere a las renovaciones estéticas– adoptadas por los teatros estatales donde se trasladaron directores y escenógrafos y algunos de los actores de más éxito. Incluso hoy en día las subvenciones siguen siendo necesarias para garantizar la supervivencia de estos teatros: con el tiempo van ganando un público fiel, pero que les exigen también una renovación. Ya en los años 90 estas iniciativas resultan anticuadas: la cultura del teatro-taller ha perdido su propósito tanto de renovación como de discusión política y estética.<sup>10</sup>

Aquí interviene también otro poder del que habría que hablar en otro momento: el poder de la prensa. La prensa nacional no se hizo en su día eco de las iniciativas de la escena independiente, que sólo tuvieron repercusión a nivel local. La “crisis de teatro” –este tema tan recurrente desde los años sesenta– se debe, en gran parte, a la política teatral expandida en la prensa. Los críticos tienen el poder, y me atrevería a decir que hoy más que nunca la prensa es la que hace o deshace una obra. Existen dos revistas teatrales todopoderosas –*Theater heute* y *Theater der Zeit*– y, en opinión de algunos, el mayor éxito constituye salir publicado en ellas. Sus opiniones orientan al público en general, pero, sobre todo, a la propia gente del teatro.

9 Cf. Peter Simhandl: *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel, 2001, p. 311.

10 Otra de las consecuencias de las renovaciones dramaturgicas de finales de los 60 y los 70 es el desarrollo de un nuevo teatro-danza cuya mayor representante es Pina Bausch. Cf. Rika Schulze-Reuber: *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Fischer, 2008.

### III. Un cambio generacional: los años 70 y 80

Las revueltas de los 60 consiguieron algunos cambios. Pero la base del teatro alemán –el *Regietheater*, un teatro dominado por los grandes directores de escena– no ha cambiado en absoluto. Lo que sí ocurrió alrededor de 1970 es un importante cambio generacional. El relevo lo tomaron, en aquel momento, directores tan importantes como Peter Zadek (Bochum), su alter ego Peter Stein (Berlín) y, en menor medida, Claus Peymann, Dieter Dorn, Luc Bondy u otros. Peter Stein trabajó al principio con Botho Strauß, y Claus Peymann con Thomas Bernhard. Estos son los directores y los autores que predominaron en los teatros alemanes de los años 70 y 80. Pero no estuvieron solos, sino muy bien acompañados por unas compañías de muy alta calidad. Para tener un gran éxito se necesitan unos buenos mandos medios, los que hacen posible por detrás que funcione la máquina.

Los estilos de Peter Zadek y Peter Stein marcaron el modo de proceder de estos años. Stein desarrollaba la escena confiando plenamente en el texto dramático, lo que supuso, en los años ochenta, un cierto retorno a enfoques más tradicionales. Por su parte, Zadek y otros directores de su generación forzaban el texto hasta lograr una apertura y lo utilizaban como punto de partida para sus propias propuestas y las de los actores.

La nueva subjetividad, que reinaba entre los autores de habla alemana de los 1970 y 1980, destacó por su culto a lo sensual y a lo físico. Se trataba de explorar el punto de vista de la percepción individual. Así que el teatro tuvo que buscar un nuevo lenguaje: en esta ocasión se trataba de una regeneración del lenguaje sensual que introdujera al mismo tiempo nuevas formas de comunicación. En primer lugar, se postuló

la desinhibición de las relaciones sexuales y el desnudo hizo su entrada en escena. También se derramó sangre por doquier.

Las creaciones dramáticas, las nuevas obras de los 70 y 80 no se hacen necesariamente eco de esta tendencia de interpretación y dirección, sino que están marcadas por el individualismo y por un gran abanico de temas.<sup>11</sup> En estos años, una cuarta parte de las producciones de los teatros son obras contemporáneas. En su discurso, tras recibir el Premio Büchner en 1989, Botho Strauß resume la situación: «El teatro demuestra una fuerte tendencia a comportarse como la ópera. Refuerza el dominio de los intérpretes, produciendo una rotación en un mundillo de estrellas no muy rutilante» y concluye: «repertorio cerrado y cupo lleno».<sup>12</sup> En el repertorio, pues, dominan los clásicos como Goethe, Schiller, Lessing, Kleist, junto con Ibsen, Strindberg y Chéjov: las obras de estos autores les proporcionaron la posibilidad de enfrentarse a las estructuras sociológicas y psicológicas de las clases.

A finales de los 80 se produce la discusión sobre la mujer como autora de teatro y directora. La mujer parece estar relegada al rango de actriz o ayudante de dirección. A partir de este momento, se promociona sistemáticamente a mujeres como directoras y como autoras dramáticas. El éxito de las obras

<sup>11</sup> Por ejemplo: Peter Handke, Thomas Bernhard, Tankred Dorst, Peter Turrini, Botho Strauß. Luc Bondy o Dieter Dorn, junto con los directores mencionados, son otras de las figuras estelares. Peymann practicaba un verdadero culto a los actores, (más de una obra de Thomas Bernhard o de otro autor tuvo, gracias a los actores, una gran acogida por parte del público) pero al mismo tiempo daba un trato de favor a los jóvenes dramaturgos. Cf. Peter von Becker: *Das Jahrhundert des Theaters*. Köln: DuMont, 2002.

<sup>12</sup> «Das Sprechtheater zeigt (...) eine starke Tendenz, sich wie die Oper zu verhalten. Es verstärkt die Herrschaft der Interpreten, lässt einen kleinen, nicht sehr glanzvollen Starbetrieb rotieren und befindet im übrigen: Repertoire zu, Bestand geschlossen» *Theater heute* 12 (1989), p. 37.

de Elfriede Jelinek se debe en buena parte, me atrevo decir, a la muy sistemática labor de su lectora/editora Ute Nyssen.<sup>13</sup> Esta generación de dramaturgas escribió desde una conciencia y un compromiso feministas. Muchas de estas obras han desaparecido de los teatros, pero han permitido a una nueva generación de mujeres crearse a sí mismas, promocionarse y percibirse de otra manera: a ser tomadas en serio y trascender el espacio reservado a la mujer como era la danza.

Un hombre –dramaturgo y director de escena– que, en mi opinión, ha marcado el teatro alemán de los años 70 y 80, fue George Tabori. Emigró a los Estados Unidos, donde escribió guiones para Alfred Hitchcock, Anatole Livtak o Joseph Linsey. También trabajó con Bertolt Brecht. El *Actor's Studio* de Lee Strasberg marcó a Tabori de manera muy especial y en esa tradición se produjo en 1968, en el *Off Broadway*, su obra *Los caníbales*. A partir de mediados de los 70 establece su teatro experimental en Bremen: con 10 actores y una escenógrafa desarrolla nuevas formas teatrales a partir del método de Lee Strasberg. Lejos del dominante *Regietheater* (teatro de directores), Tabori dio mucha libertad a sus colaboradores, pero al mismo tiempo les pedía una dedicación más que absoluta. Los temas centrales de su trabajo fueron el amor y la muerte, siempre con el holocausto como trasfondo. A nivel social, el gran logro de las obras de Tabori fue una renovación del discurso sobre el holocausto y sobre la superación del pasado tanto por parte del lado alemán como del judío-alemán. A nivel estético, logra la síntesis entre el teatro psicológico y las estrategias del teatro épico para plasmar los grandes proble-

<sup>13</sup> En este momento empiezan a surgir una serie de dramaturgas, y algunas autoras establecidas se atrevieron a escribir teatro: Gerlind Reinshagen, Frederike Roth, Dea Loher, Marlene Streeruwitz... Cf. por ejemplo: Helga Kraft: *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*. Stuttgart: Metzler, 1996.

mas de finales del siglo xx. Fue uno de los últimos grandes hombres de teatro.<sup>14</sup>

Tabori sabía combinar como ninguno la tradición teatral, el show y la historia. Su teatro es, para mí, un teatro que une la tradición de los grandes directores como Stein y Palitzsch con el teatro postdramático, donde desaparece el gran personaje, el actor como estrella, y se funde en una compañía.

#### IV. Un nuevo punto de partida: los años 90 y el principio del siglo xxi

El cambio de generación de los directores de escena así como el de los autores se hace notar. Y la postmodernidad sobre el escenario arranca de forma definitiva, tanto por parte de los autores como por de los directores y sus equipos. No obstante, el teatro tradicional como institución burguesa –el teatro de realismo psicológico como lo hemos conocido durante un siglo– sigue existiendo y entreteniendo al público abonado: el teatro como ideología y religión o sustituto de la ideología y la religión.

En plena discusión sobre las formas y tendencias, el teatro no ha perdido ni su encanto, ni su interés, ni su actualidad. Más que nunca, parece ser el medio artístico más adecuado para expresar una transformación, para expresar este cambio de paradigma en el que estamos inmersos, al que intentamos poner nombres u organizar en categorías. Porque el teatro es precisamente el arte que requiere presencia y condición de presente, corporalidad y materialidad, y que resiste frente al mundo imaginario de los otros medios de comunicación (cine,

<sup>14</sup> Cf. Peter Höyng: “Seguir dando juego, George. Introducción al teatro de George Tabori (1914-2007)”. *Art teatral. Cuadernos de mini-piezas ilustradas* 22 (2007), pp. 86-91.

televisión...). Muchos ven en la “postmodernidad” nuevas formas de representación y buscan en las teorías ideas para afrontar el mundo de la globalización. El logocentrismo ya no vale: ¿quién habla? La psicología ya no ofrece respuesta alguna.

Los directores de teatro y el arte dramático se hacen eco de los elementos de ese teatro postdramático que Hans Thies Lehmann ha recogido en su obra *Postdramatisches Theater*.<sup>15</sup> La obra de Lehmann ofrece una lista de elementos sin atribuirles un sentido propio. Recrear el teatro es un punto de partida y no de llegada. No es de extrañar que Lehmann, entre los pocos ejemplos que da, cite el teatro de Heiner Müller y de Robert Wilson. Un teatro desarrollado a partir del cuerpo: a priori no hay ninguna trama, no se narra ninguna historia, pero son las imágenes y los cuerpos los encargados de generarla: podría afirmarse que la escenografía de la *Maquina Hamlet* de Heiner Müller se ha convertido en la obra emblemática del teatro postdramático. Éste recoge los elementos del teatro épico sin su finalidad política. La utopía del cambio político se convierte en reflexión sobre los procesos históricos, el presente o los procesos sociales. El sujeto se disuelve en múltiples discursos y el signo teatral –sin psicología– se redefine. La comunicación teatral se traslada a otros espacios: por ejemplo, la anagnórisis, que en la poética de Aristóteles se sitúa en el personaje teatral, se traslada al espectador. Es éste quien experimenta el proceso de entender mediante el re-conocimiento.

Es cierto que el teatro postmoderno o postdramático es una etiqueta multifacética.

Pero ¿a partir de qué momento podemos empezar a hablar del teatro postdramático/postmoderno? Si me permiten que me remita a mi faceta de docente, la discusión que se produce

<sup>15</sup> Hans Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999.

en clase nos da un indicio de ello. Si los estudiantes leen una obra más o menos clásica, tienen las herramientas para analizarla: análisis de la trama, de los caracteres, del trasfondo histórico, etc. En el momento en el que leen una obra de Elfriede Jelinek como *Nora y Clara S.* o *Mein Kampf*, de George Tabori, o *Las presidentas*, de Werner Schwab, o *Es tarde*, de Sabine Wang les fallan las herramientas.<sup>16</sup> ¿Cuáles son los parámetros?, ¿cuáles son las referencias?, ¿cómo acercarse a ellas?

El teatro postmoderno es un espacio estético que traduce en lenguaje de signos el pasado y el presente, la tradición y el experimento. El personaje y el diálogo pierden el dominio de la escena: no hay ni un elemento dominante ni un sentido predeterminado. Éste se crea a partir de la lectura y de la representación. Algunos de sus elementos clave son: a) la trama va más allá de una acción: ¿Cuáles son las formas de percepción? ¿Cómo percibimos el mundo?, ¿la realidad?, ¿a través de los sentidos?; b) el cuerpo gana un significado fuera del lenguaje: el lenguaje ya no lo acompaña pero lo comenta o incluso puede convertirse en su antagonista. En este sentido hay que entender los experimentos que, con el coro, realizó Einar Schlee; c) la relación entre la ficción y la realidad no se define por el antagonismo sino por su complementariedad: es la base sobre la que se plantea; d) el problema de representar la realidad: ¿con qué recursos estéticos?; e) la interacción entre la escena y el público utiliza su propio espacio: la representación –la performance– pone el énfasis sobre la inmediatez de la experiencia común; f) el lenguaje –la voz– es uno de los protagonistas de la representación: el texto es presencia acústica y lingüís-

16 Cf. Evelyn Anuss: “Las escenificaciones de Elfriede Jelinek”. *Art teatral. Cuadernos de mini-piezas ilustradas* 22 (2007), pp. 65-67; Brigitte E. Jirku: “La muerte del personaje dramático: El teatro de Elfriede Jelinek”. *ADE teatro* 108 (2005), pp. 20-25; Mila Crespo Picó: “Sabine Wen-Ching Wang y las palabras superfluas”. *Art teatral. Cuadernos de mini-piezas ilustradas* 22 (2007), pp. 72-74.

tica y se proyecta en el espacio; g) el espacio mismo es el montaje y tiene valor por sí mismo; h) hay una diseminación temporal: el texto está integrado por varios estratos temporales;<sup>17</sup> i) los recursos mediáticos: el teatro clásico en tanto que “teatro de la ilusión” ha desaparecido –el protagonista ya no aparece como individuo sino como portador de signos, como representante de signos. Las referencias exteriores –el intertexto, la intertextualidad– son tan numerosas y multifacéticas que ya no es posible un sólo significado o un significado dominante.

En este sentido, uno de los grandes problemas del teatro de los últimos años ha sido y sigue siendo la representación del individuo o del ser humano que parece haber desaparecido en un sinfín de discursos, en un mundo globalizado donde se ha superado la antigua autonomía, el individuo frente a la sociedad.<sup>18</sup>

El director de escena se convierte en el primer lector e intérprete y, en consecuencia, en co-autor de la obra. Elfriede Jelinek lo lleva al extremo cuando afirma que ella entrega el texto a su director y éste tendrá que elegir y componer el texto que quiere escenificar. Este desdoblamiento y duplicación de roles vuelve a aparecer en el dramaturgo Fritz Kater alias Armin Petras, Armin Petras alias Fritz Kater que, en su obra *Heaven*, convierte las historias de unos personajes individuales –*Ich-geschichten* [Historias del yo]– en un espacio de memoria colectiva. Cualquier producción de una obra pasa a ser el proceso creativo de un equipo. Y creo que uno de los puntos más interesantes en este sentido sería explorar la dinámica entre

17 Como las referencias históricas, el tiempo del texto, el tiempo del drama, el tiempo de la acción, la dimensión de la puesta en escena...

18 Sin embargo, el director de teatro Ulrich Khuon insiste en el concepto del individuo y lo considera esencial para cualquier tipo de teatro. Cf. Ulrich Khuon: “Verändern durch Passionswissen”. *Theater heute* 02 (2008), pp. 30-35, aquí p. 35.

proceso y producto: es decir los aspectos relativos a la producción.

No cabe duda de que el proceso de elaboración de una producción es fundamental –el teatro alemán con sus compañías más o menos estables tiene en este sentido una situación idónea: pueden trabajar y crecer de una manera estable. A causa de las citadas tendencias y cambios, la formación de los actores, directores, dramaturgos y de todo el equipo artístico ha resultado ser de una gran importancia. Para participar en una producción (postdramática), todo el equipo dramático necesita conocer a fondo los nuevos recursos técnicos y estéticos.

El teatro de los grandes directores de escena continúa, aunque se puede apreciar un cambio. Cada vez más directores trabajan formando a sus actores; los autores dependen tanto de ese equipo dramático como de la figura del “dramaturgo” –la palabra es un falso amigo. Esta figura, con una larga tradición en el teatro alemán, es una pieza central en la organización de la vida de un teatro: con su equipo prepara las producciones desde un punto de vista científico, participa en la programación de la temporada, asiste a la dirección, o incluso, puede llegar a intervenir en la versión final de una obra. Es de alguna forma el ojo crítico de cualquier producción.

Si queremos un teatro vivo y en pleno auge, hace falta no sólo formar las siguientes generaciones, sino también nuevas obras que representen nuestro mundo, que incidan en el mercado. Más que nunca se potencia y se cuida a los jóvenes autores. A pesar de la influencia de las artes y de la performance, el texto dramático sigue siendo el punto de partida fundamental, aunque domina la representación. Las editoriales tienen una oferta impresionante de textos dramáticos de autores jóvenes. Asimismo los directores de teatro tienen una política explícita de integrar obras de jóvenes autores en su repertorio. Inclu-

so ha emergido de nuevo la idea de tener un “dramaturgo residente”, como Marius von Mayenburg en la Schaubühne de Berlín. Esta no es la opción de la mayoría de los teatros, pero el resto no deja de encargarse a los jóvenes: uno de los grandes éxitos de la temporada del 2008 fue *Kaspar Häuser Meer*, de Felicia Zeller, obra de encargo sobre un caso de abuso infantil en el que los servicios sociales no habían cumplido con su deber. Desde la perspectiva teórica, las obras no dejan encasillarse bajo términos como “postdramático” o “nueva autenticidad” o “la vuelta del héroe”, un “nuevo teatro épico”, o “teatro documental postdramático”. Una de las tendencias actuales existentes en el teatro alemán es la dramatización de grandes obras en prosa como el *Werther* de Goethe, *Berlin Alexanderplatz* de Döblin o los *Buddenbrooks* de Thomas Mann. No cabe duda de que estas obras, al explorar las distintas maneras de ver y representar el mundo, repercuten sobre el género dramático y sobre la producción de los jóvenes autores en la medida en que reducen la gran narrativa a un enunciado esencial. La misma idea subyace en otra tendencia, el mini-drama o pieza corta, que parece estar en auge: la realidad sólo se percibe a través de ventanas y puede captarse en un momento esencial al que no puede darse el sentido de una evolución coherente.<sup>19</sup> La realidad se organiza alrededor de un tema determinado de gran actualidad.

En los últimos años,<sup>20</sup> los distintos teatros apuestan también por las producciones de jóvenes directores de escena a quienes intentan formar e integrar en su repertorio, con el fin de que se produzca la innovación escénica que permitirá ga-

19 Dominan dos elementos: el épico y el momento, reducido al mínimo.

20 Cf., por ejemplo, Anja Quickert: “Marktplatz Junge Regie”, *Theater heute* 06 (2008), pp. 4-19; Egbert Tholl: “Selbstverständlich neu”, *Theater heute* 06 (2008) pp. 20-21.

nar un público nuevo y fomentará el intercambio con institutos escolares.

Aunque sufren la crisis más que ningún otro teatro, los teatros independientes son quienes aseguran la renovación. Tanto es así que muchas de sus innovaciones se integran y se desarrollan, a continuación, en los teatros establecidos. Sigue siendo válida la doble tarea del teatro: mantenerse y resistir, la tensión y el dilema, apoderarse del mundo y al mismo tiempo negarse al mundo, el dilema del todopoderoso y de la impotencia absoluta.

Entre estos dilemas vacila el teatro estatal y el teatro independiente: ambos necesitando mutuamente. El teatro donde se ofrecen abonos es una parte importante porque garantiza la continuidad del teatro experimental.<sup>21</sup> Y todos ellos deben abrirse más que nunca a la sociedad y a los cambios sociales, deben enfrentarse al desafío de poner nombre y figura a los tabúes sociales, deben (re)afirmarse como espacio de resistencia de forma creativa.

Citaré sólo dos ejemplos de este tipo de renovación y confrontación o, mejor dicho, integración social. Los impulsos de una renovación social provienen de los teatros independientes que, para demostrar los problemas de lo cotidiano, salen de su ámbito tradicional y crean nuevos espacios como la calle o los edificios a punto de ser derribados.<sup>22</sup> La compañía de teatro Rimini-protokoll ha causado una verdadera conmoción en el mundo de teatro alemán. En otro formato, Eva Brenner está desarrollando en Viena un teatro de barrio con emigrantes, en el que cambia constantemente de escenario y mezcla actores profesionales con gente de la calle que viene a contar su historia. La otra renovación se produce en el ámbito interdisciplinar: el teatro

invade los espacios cotidianos. Durante décadas el teatro y la “pedagogía didáctica teatral” vivieron dándose la espalda. La gente de teatro consideraba que la pedagogía era algo diletante, ajena al teatro. Pero no nos olvidemos de que la pedagogía teatral fue una consecuencia de la rebelión del 68 contra los teatros asentados y el teatro como “intocable templo cultural”. Con el *cultural turn* (y la discusión sobre la postmodernidad), la sociedad se enfrenta a un nuevo concepto del arte y al dominio de los procesos performativos. Asimismo, el impacto de los resultados del estudio Pisa (informe que en España no tuvo repercusión alguna), suscitó en Alemania una gran discusión con repercusiones en el mundo artístico: se creó la figura del pedagogo de teatro o pedagogo teatral y, en muchos institutos, se introdujo como asignatura optativa la materia de Teatro, a la que se ha llamado Representación Dramática. Los alumnos aprenden los primeros pasos para representar una obra, y representar sus escenas es parte de su educación como seres sociales. Esta aproximación a la sociedad ha sido todo un reto para los teatros. Desde los años 80 existen distintos programas, pero en los últimos 10 años han alcanzado su pleno auge. En el *Schauspiel Hanover* o en Munich, por ejemplo, los pedagogos de teatro acompañados de trabajadores sociales salen a la calle y reclutan a jóvenes para que participen en una producción. A partir de un tema se escribe y se produce una obra.

Estas formas alternativas de escribir y hacer teatro animan el debate sobre la definición del arte y sus límites: ¿arte u obra social?

## V. ¿Podemos llegar a unas conclusiones?

Si comparamos el teatro de habla alemana con otros teatros europeos, destaca la existencia de una larga herencia

21 Con el dinero que se gana en un proyecto puede financiarse el otro.

22 Cf. Ejemplos en Khuon: *Theater heute* 02 (2008), p. 34.

teatral que vacila entre la tradición y la renovación, aspectos que se estimulan y se nutren mutuamente. Dado el gran número de teatros, la posibilidad de innovación es más fácil: el intercambio entre teatros, aprender dentro de una compañía, la búsqueda de nuevos retos al no existir unos grandes centros fijos.

El teatro alemán es toda una industria con un gran aparato a su alrededor: sin teatro no podemos vivir. Editoriales como Verlag der Autoren o Rowohlt, que tienen su propia serie de textos dramáticos, nos brindan una biblioteca grande y asequible; el arte teatral va más allá del arte asentado y se mueve en el ámbito social y pedagógico; el estudio del teatro –las ciencias dramáticas– en las universidades y en las academias o escuelas universitarias conservan y transmiten la tradición, desarrollando al mismo tiempo una actividad crítico-teórica que incita a integrar lo nuevo, a experimentar. Más que nunca, hay un intercambio muy rico entre la práctica y la teoría.

Las renovaciones y los impulsos de los últimos años son consecuencia de una larga tradición y de un compromiso social. Usando la metáfora goetheana de la planta: los experimentos sin raíces a la larga no se recogen y desaparecen, mientras que los demás siguen creciendo y dando sus frutos. Y, siguiendo el esquema de este artículo, estamos viviendo otro cambio generacional en los teatros de habla alemana que, al mismo tiempo, es un cambio paradigmático, haciendo hincapié en las teorías de performance y performatividad que habría que definir.