

El lenguaje postdramático de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín. Conclusiones de un seminario de investigación

Brigitte Luik y José Antonio Jato

El impacto de las creaciones teatrales de los directores de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín se ve actualmente reflejado en innumerables espectáculos de teatro de Alemania. La energía creadora surgida de ese laboratorio de ideas durante casi dos décadas, no solamente ha depositado su impronta en buena parte de los escenarios alemanes y europeos, sino que ha contribuido también a revolucionar y a entender de otra forma el teatro.

Nos podríamos preguntar cuál es la razón de este impacto. Una de las posibles respuestas habría que buscarla en que, a partir de los años noventa, la dirección artística de la Volksbühne ha reunido a un inquieto equipo de directores de escena, dramaturgos y escenógrafos de marcada personalidad, que han optado explícitamente por asumir una peculiar filosofía teatral, poliédrica, conformada por esquivas, o ideas postdramáticas, por entonces no habituales en un centro de la red de teatros públicos de la República Federal Alemana.

Ese amor por el riesgo implicaba también —pese al carácter específico de la institución— asumir una nueva filosofía empresarial, que estaba en discrepancia con la línea imperante en los teatros públicos alemanes de entonces.

Las distintas personalidades del equipo de la Volksbühne —con un trasfondo de escuela brechtiana— se han distinguido por su capacidad para absorber diversas experiencias artísticas y populares: el performance art, la música pop, la instalación o el Fluxus, puestas en escena visuales o espectáculos de investigación estética, desje-

rarquizados, en los que el drama o los textos literarios no eran ya los dueños de la puesta en escena. Precisamente este instrumental es característico del *modus operandi* de lo que el catedrático Hans-Thies Lehmann define como «teatro postdramático».

Lehmann acuñó este término en un libro del mismo título, publicado en 1999, en el que analiza y describe la aparición de un nuevo fenómeno que responde a un cambio de paradigma que constata en la estética teatral contemporánea. El catedrático de la Universidad de Francfort del Meno percibe que esta metamorfosis del arte dramático, con raíces en el pasado, está en pleno desarrollo, y que no sólo aflora en los textos de autores teatrales destacados, sino que se adueña cada vez más de la parafernalia de una nueva forma de escenificar.

En el lenguaje postdramático todos los elementos de una puesta en escena se encuentran —en principio— en un mismo plano de igualdad. La subordinación de una parte sobre la otra desaparece, para adaptarse en la práctica únicamente al estilo y al tipo de propuesta del artista en particular. Para llegar a esta conclusión, Lehmann evoca la labor de diversos artífices consagrados a nivel internacional en los últimos treinta años. Entre ellos, considera postdramático el teatro de imágenes de Robert Wilson o el teatro danza de Jan Fabre. En su libro, Lehmann incluye una relación de eclécticos artistas del performance art, como Helena Waldmann y The Wooster Group; destaca el teatro de la acción de La Fura dels Baus; o valores en alza de la talla de Theatergroep Hollandia, Forced Entertainment y Gob Squad. En la lista de dramaturgos postdramáticos más conocidos cita, entre otros, a Heiner Müller, Werner Schwab o a Elfriede Jelinek.

La Volksbühne, desde su plataforma institucional y desde que Frank Castorf se hiciera cargo de su dirección artística en el año 1992, es también un buen exponente de ese nuevo teatro. Castorf ha revitalizado a los clásicos con adaptaciones de novelas

como las de Dostoievski, cargadas de cinismo, descompuestas y luego recompuestas con desgarros y referencias cinematográficas. Desde el Prater, algo así como la sala pequeña de la Volksbühne, situada en otro lugar de la capital, el autor y director René Pollesch barrunta también nuevas formas experimentales con figuras de estridencia verbal y existencia rota. El discreto pero importantísimo papel como dramaturgo de Carl Hegemann ha posibilitado que las acciones transteatrales de creadores como Christoph Schlingensiefel y las escenificaciones melománicas del director de escena suizo Christoph Marthaler hayan despertado entre un público joven el interés general por el teatro.

Sin lugar a dudas cabe afirmar que la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz evidencia un espíritu de trabajo desafiante y renovador, regido por impulsos que exploran alternativas y lenguajes postdramáticos, cuyas pautas podríamos sintetizar a grandes rasgos de la siguiente manera:

- Los espectáculos reinterpretan y no mimetizan la realidad.
- Desjerarquizan el texto y los demás elementos de la escena.
- Los textos rivalizan a menudo con los procedimientos escénicos, en adaptaciones de novelas o paráfrasis cinematográficas o de creación propias.
- En las versiones de los clásicos, es un concepto el que centrifuga el argumento y a los personajes en torno a variaciones de aspectos fragmentarios de este concepto, que se reordenan y diluyen como en un calidoscopio.
- El lenguaje se independiza habitualmente de sus portadores y desata cascadas de frases, voces y estructuras corales irrefrenables.
- La acción, liberada de una fábula, sigue estrategias repetitivas y seriales en una concatenación o muestreo de acontecimientos, cuyo objetivo es estimular el proceso de comunicación entre actores y público.
- Los actores presentan (*simple acting*)

más que representan (*complex acting*), se descubren incluso como persona (*not acting*), en detrimento de «actuar-como-si fueran» un personaje. En ocasiones se trabaja con meros aficionados que sólo encarnan lo que son en la vida real.

- Las nuevas tecnologías aparecen como parte integrante de la tramoya escenográfica, desnaturalizan la acción y a los personajes, los deconstruyen, e inducen a desmitificar la fascinación por la técnica de la sociedad.

En el marco de un seminario de investigación celebrado en el Institut del Teatre de Barcelona durante el invierno de 2006-2007, los participantes se plantearon la tarea de sondear, desde una perspectiva personal, fundamentos del fenómeno teatral postdramático. En sus escritos han revelado su óptica respecto a la labor realizada en estos últimos años por la berlinesa Volksbühne. La exposición individual reflejada en estos ensayos es subjetiva, y por lo tanto ha sido abordada —de común acuerdo— sin prejuicios. Su divulgación pretende estimular el debate y propiciar que las diferentes perspectivas sobre el tema dejen un poso.

En el primero de los ensayos, Lucía Carballal disecciona un montaje de Frank Castorf de *La dama del mar* de Ibsen y aprecia en la dramaturgia aplicada a la pieza una «poética de la deconstrucción» de signos, movimientos y sonidos propia del subconsciente y sus capas.

Albert Massanas Vidal descubre en la puesta en escena del mismo Castorf *Forever Young*, del escritor norteamericano Tennessee Williams, las ideas de Walter Benjamin sobre el concepto de realidad en la era de la más absoluta reproductividad. En ese espectáculo, la acción se diluía aleatoriamente en tres planos espaciales: visible, invisible y virtual. Esto transcurría entre el proscenio y las bambalinas, ubicación que el espectador sólo podía ver a través de una pantalla de vídeo. En el sentido de Walter Benjamin, el aura del mundo físico intrín-

seca del teatro se fundía a lo largo de la obra con fragmentos de su imaginería virtual.

Josep Maria Miró, por su parte, se adentra en el espíritu irónico y propio de la televisión del director de escena Christoph Schlingensief para perfilar sus excelentes dotes de *show master* y provocador, ingeniero de un nuevo teatro político que desdibuja los límites entre realidad y ficción.

Marta Tirado incide en el tema y vincula los mítines transteatrales de Schlingensief con las teorías del simulacro del filósofo francés Jean Baudrillard.

Carles Mallol Quintana nos advierte de que la lectura no lineal de páginas web presenta concordancias útiles, que ayudan a entender la estructura de una pieza postdramática.

Alice Desarmaux, finalmente, da voz a la perpleja percepción de un público enfrentado por primera vez a unos personajes hiperrealistas pergeñados por el autor de la Volksbühne René Pollesch, quienes se preguntan: «¿dónde está mi vida en este centro comercial?».

Las conclusiones que leerán a continuación circunvalan un teatro moderno, escurridizo y ecléctico, que, como en los personajes de Pollesch, tiene la energía de plantear interrogantes sobre la crisis de identidad que azota al ser humano en la actualidad. El teatro postdramático a imagen y semejanza de la industria del espectáculo ha desplegado estrategias que desubican el espacio, el tiempo y el lugar. Y desde ese *out-sourcing* que ofrece la deslocalización sus avatares nos preguntan: ¿Es eso el drama después del drama? La finalidad del nuevo teatro sigue siendo lanzar preguntas turbadoras, aunque las respuestas estén como siempre en manos de nadie o en la mente del espectador.

Sobre el teatro postdramático. A propósito del montaje de Frank Castorf *La dama del mar* (1993)

Lucía Carballal

Hagamos el álbum completo de nuestra vida. Reunamos todas las fotografías que conservamos de nosotros mismos, todo lo que se ha dicho de nosotros, todo lo que hemos escrito... El corpus resultante no sería capaz de explicar quiénes hemos sido *realmente*. El motivo es que nuestra identidad, como cualquier otra cosa, queda diluida en los infinitos puntos de vista desde los que se puede percibir. No somos *un* secreto a revelar ni *una* verdad a conocer. Somos el conjunto de reflexiones que se pueda hacer sobre nosotros, por tanto, una idea en construcción.

Del mismo modo, la representación en Castorf recoge multitud de planos desde los que se puede analizar el hecho escénico. Así, ¿qué es *La dama del mar*?

1. La historia de Ellida, una mujer que, incapaz de librarse de su pasado, contempla cómo los viejos fantasmas hunden su matrimonio.

2. Una serie de profesionales (actores) que nos convocan para ofrecernos su repertorio de recursos. Al margen de la lógica de la acción o del desarrollo de la trama, podemos ver cómo un actor se recrea en un solo fonema de su texto o alardea de su destreza en la ejecución de sonidos o movimientos. Desde este punto de vista, ¿por qué no dedicar quince minutos a pronunciar una palabra? ¿No podría ser eso una prueba de (raro) virtuosismo?

3. Un grupo de personas (sin distinguir actores de espectadores) que se reúne en un teatro para sentir juntos las mismas cosas. En ese sentido, funciona el concierto de rock que sucede en paralelo a la ficción. Espectadores y actores cantan juntos, todos participan de un mismo sentimiento.

Estos niveles se encuentran superpuestos y suceden al mismo tiempo. De modo que,

¿cuál de ellos es *La dama del mar*?: el juego de estas capas, unas dejando entrever las otras, cediéndose el protagonismo. Así, creemos ver al personaje de Ellida, pero pronto desaparece para dar lugar a la actriz que, en forma de Ellida, se dirige a nosotros para decirnos algo. Acto seguido la idea de *actriz* se desvanece: ahora vemos un cuerpo (pura materia) que, retorciéndose y gimiendo, enuncia la emoción predominante en el personaje, pero sin *ser* el personaje.

Cada uno de estos episodios tanea de diferente modo el concepto «Ellida», y el conjunto de los episodios abraza ese concepto y expone la investigación en torno a él. Pero cuando el espectador quiera descifrarlo, cuando pretenda localizar un hilo conductor que *explique* el personaje, fracasará. No existe el eje. No hay un centro de gravedad.

El teatro postdramático es una poética de la deconstrucción, una *puesta en orden* de los principios generadores del desorden. (Algo así como una investigación rigurosa, casi científicista, del caos.) Es un teatro que nace en la reflexión y es movido por ella, de modo que cada segundo de espectáculo es esclavo de la misma inquietud filosófica.

Emulando la sofisticación de Castorf, solemos rodear el teatro de pensamiento, sostenerlo en la teoría. Pero a veces nos es difícil traducir las leyes del pensamiento en leyes escénicas: encontrar los mecanismos que sirvan eficazmente a los contenidos.

Lo que más me gusta de Castorf es su capacidad para elaborar este trasvase de ideas. Utilizar los materiales del teatro para construir Filosofía. Y tanto al asomarme a su teatro como a la filosofía, me parece sentir lo mismo: escepticismo, tedio, fascinación.

Dramaturgia de la Volksbühne.

A través de la grieta

Albert Massanas Vidal

Ya un pensador como Walter Benjamin intuyó a principios de siglo que algo estaba cambiando, que el mundo había sufrido

una transformación como nunca antes a expensas del avance de la técnica, que imponiéndose rápida y taxativamente conducía al hombre hacia una nueva manera de relacionarse con el mundo. Hablando del cine y de sus posibilidades a nivel técnico, también Benjamin dirá que, de repente, la cultura óptica y auditiva del espectador estaba sufriendo una ampliación nunca vista hasta entonces: el hombre a nivel visual y también a nivel sonoro experimentaba un proceso similar al que suponían para la psique humana las teorías sobre el psicoanálisis de Freud.

Será también un pensador como Benjamin quien nos hablará de la crisis del lenguaje acontecida después de la primera guerra mundial y de la necesidad de restablecer los vínculos de aquello expresado con la verdadera raíz de su significado.

Estos discursos, así como muchos otros con planteamientos similares, serían los que podríamos encontrar, en alguna de sus formas, en la dramaturgia del teatro de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, en Berlín.

Ante una realidad en la que se presenta al hombre de modo fragmentado e intermitente, con el shock, el estímulo violento, como medio, el hombre experimenta una ruptura hacia el mundo y su realidad, se abre una grieta en la explicación lineal de la realidad y, lejos de aflorar su vacío, de esta grieta aflora una realidad oculta y verdadera: la realidad de lo no racional, la realidad de lo instintivo, la realidad del juego insignificante como placer, la realidad del mecanismo que mueve la superficie, la realidad... que aunque real, no resulta necesariamente algo comprensible...

Así, encima del escenario, la ilusión de realidad del drama también nos muestra estas grietas; se rompe y, de las grietas, aflora la realidad real, la realidad del mecanismo de los actores, de su técnica llevada hasta el virtuosismo, la realidad de lo que experimentan encima del escenario, y también de lo que experimentan fuera de él, en la vida *real*. De este modo, el espectáculo

se fragmenta, muestra sus grietas y hace que a través de ellas surja el discurso, el *discurso real* más allá del «drama teatral», componiendo a medida que avanza la representación, más que una pintura, un mosaico heterogéneo que combina fragmentos muy diversos que, desde la distancia adecuada, ofrecen una clara imagen al espectador.

Christoph Schlingensief, manipulador de la realidad

Josep Maria Miró

El inclasificable director, dramaturgo y cineasta Christoph Schlingensief (Oberhausen, 1962) es un director a quien le gusta intervenir en la realidad. En muchos de sus espectáculos y procesos artísticos —reducirlo a la categoría de resultado teatral sería no considerar que en la mayoría de los casos su trabajo es una mirada mucho más amplia que la búsqueda de un simple y puntual resultado que presentar ante un público— ha trabajado a partir de la manipulación de esta mencionada realidad buscando en ella su teatralidad y una forma de explicar nuestro mundo contemporáneo. Un buen ejemplo es su crítica, no muy bien recibida en Austria, sobre *Big Brother*, con la instalación de un contenedor con inmigrantes sin papeles que la misma población de un país en pleno crecimiento de la extrema derecha tenía que encargarse de expulsar; una nueva mirada sobre *Hamlet* trabajando con antiguos neonazis intentando reinsertarse socialmente; o el *Freak Stars 3000* (2002) una especie de gran cásting, al estilo de *Operación Triunfo* u otros *realities* de competición, en los que personas con algún tipo de deficiencia física y psíquica aspiraban a ser los protagonistas de un show en el teatro.

A Schlingensief le gusta situarse en el terreno de la intermedialidad, ese extraño reconocimiento de una realidad mediatizada sobre la que interviene y a la que deforma. Una extraña y nueva realidad que ha

pasado por los *mass media* audiovisuales y que somos capaces de reconocer inmediatamente. Pero no nos engañemos: el dramaturgo alemán trabaja sobre esta aparente realidad, la manipula, la deforma al máximo y, una vez en este nuevo estado, nos la presenta como un espejo con una imagen nítida, lúcida y clara en la que vemos los puntos oscuros de nuestra sociedad.

Schlingensief entiende el teatro y el ejercicio de creación como un proceso que tiene muchas más implicaciones que aquello que se ve encima del escenario. Ninguno de los ejemplos mencionados anteriormente tiene sentido como simple resultado estético de escaparate para mostrar ante un concurrencio público. Ésta no es su finalidad artística. En los tres casos son procesos creativos que implican mucho más. Casi un proceso de laboratorio, donde puede ocurrir cualquier cosa tras un seguimiento y un trabajo intensivos. Son creaciones que tienen que ver con la investigación artística. Como si la mutación provocada y buscada de esta indefinible realidad la siguiésemos como si se tratara de un trabajo de observación científica. Por eso, paralelamente a su trabajo, Schlingensief ha optado por soportes audiovisuales como el cine y la televisión para recoger sus experiencias como una acumulación de datos, referencias y pruebas.

Marta Tirado

De todos modos, cabe destacar un aspecto importante del teatro postdramático y de la obra de Schlingensief, referente al tipo de teatro que realiza, a su estructura, a su dramaturgia y a los aspectos que trata. Para ello tenemos que remitirnos al teórico Jean Baudrillard, quien reflexiona sobre el pensamiento de nuestra era del 2000. Baudrillard explica que desde el inicio del segundo milenio la sociedad occidental ha dejado de pensar en un futuro posible y con cualquier tipo de renovación que implique una innovación. Ante ello, se ha buscado recuperar

la memoria y la historia pero desde un punto de vista regresivo, con la finalidad ya no de avanzar, sino de sobrevivir. Tal planteamiento ha hecho que toda realidad humana tienda a la ficcionalización. Deja de ser real porque no se crea de nuevo, y pasa a ser virtual, ficticia, programada, porque se remite a la repetición de unos modelos ya existentes que se recrean. Ante este planteamiento, la realidad se constituye como un refrito de lo que ya existía y se subraya el carácter suprarreal de las cosas, los fenómenos extremos que van más allá de la realidad. De esta forma, por ejemplo, el éxtasis de la información pasa a ser la simulación; de lo real, la hiperrealidad; del sexo, el porno; del tiempo, el tiempo real instantáneo.

En la obra de Schlingensiefel, especialmente en *Freak Stars 3000*, hay una recreación de la idea de hiperrealidad porque trata con materia real (personas que no representen a ningún personaje, que son quienes son y como son) y de la idea del tiempo real instantáneo, ya que la acción ocurre en el momento en que se produce y es recibida así por el público. En este sentido, también la simulación está presente, puesto que recrea un cásting irreal, simulado, paródico, que se burla de los reales. Encontramos en el teatro postdramático en general una recreación del juego actoral en tiempo real en escena y desde una hiperrealidad extrema, que contrasta con la ficción que recrean. Las teorías de Baudrillard son aplicables al teatro de la Volksbühne y hay que ponerlas en relación para que se enriquezcan y adquieran sentido mutuamente.

El bosque postdramático.

Una breve reflexión

Carles Mallol Quintana

En los montajes del llamado teatro postdramático, intuyo curiosas similitudes con la hipertextualidad propia de Internet. La lectura de una página web no es, en absoluto, lineal. O en todo caso, nos da todas las opciones para que no lo sea.

Si intento trasladar esta última frase al terreno del teatro, cualquiera podría pensar que estoy hablando de montajes interactivos, y no me refiero a esto de ninguna manera. Es cierto que en alguna pieza de Frank Castorf, por ejemplo, aparece una relación directa entre el público y el espectador, pero éste no es el pilar sobre el que quiero focalizar la atención.

Me refiero más bien a las múltiples ramas (como las de un árbol) que presenta cualquier montaje postdramático. El espectador las recorre todas en un orden aparentemente caótico. Debajo, normalmente, se encuentra el tronco, la historia de un autor clásico de la que el director se ha apropiado, un Ibsen, por ejemplo, o incluso un texto propio. Este tronco es ineludible, y es respetado, a pesar del juego que pueda llegarse a hacer con él.

Pero tengo la sensación de que, en el teatro postdramático, lo más importante es el embrollo de las ramas. Y es un embrollo absolutamente sano, creativo, enriquecedor.

El director utiliza el tronco para descubrir las ramas del texto. Los links, los hipertextos. Cada uno de los personajes está trabajado, no sólo desde la evidencia que está en el papel (aunque sea un papel poliédrico, con muchas caras), sino, y sobre todo, desde aquellos elementos, situaciones, acciones, juegos escénicos que puedan relacionarse con él. Las palabras de los autores dramáticos tampoco son tomadas inocentemente. Cualquier nombre propio, cualquier juego retórico es susceptible de encontrar su referente. El director postdramático lo incluirá: fragmentos de otros libros, improvisaciones sonoras, gestos propios del mundo de la danza, etc.

El tronco se va enriqueciendo en un crecimiento aparentemente caótico, que pide una concepción de la dirección muy serena, precisa, para que la cosa no se descontrole y caiga en un cajón de sastre. No se trata de que en un montaje postdramático quepa todo, se trata de que el embrollo de ramas deje espacio para que salgan las hojas. Que

los árboles dejen ver el bosque. Y cuando esto ocurre, el teatro postdramático es infinitamente rico.

«¿Dónde está mi vida en este centro comercial?»

Alice Desarmaux

Los personajes de *Heidi Hob ya no trabaja aquí* de René Pollesch (1998) han perdido su propio lenguaje. Hablan como portadores de palabras de la sociedad de consumo, con frases ya hechas, palabras que ya no tienen sentido de tanto repetirlos... No saben qué dicen o hay una contradicción entre su pensamiento y su discurso. Gritan, golpean coches súbitamente, tienen reacciones que han perdido la lógica humana de causa-efecto. De hecho, han perdido su identidad para volverse sujetos de la globalización. No sienten nada, no pueden dormir, soñar, sólo se pueden «enchufar en cualquier parte» y volverse no alguien, sino algo.

Aquí se trata de que los actores, jugando sobre el escenario, encuentren una manera de salir de esta situación del «vivir estático en el presente». El lenguaje se ve como una partitura: participan en «una competencia de gritos» de una rapidez extrema. Juegan con las frases, que se repiten sin distinción entre personajes, con los *leitmotiv*, gritan frases y palabras, se aprovechan del idioma. Pueden divertirse con los clips que interrumpen las situaciones habladas para pasar a la acción, como un zapping, como si tuviéramos un mando a distancia y cambiáramos el canal de la televisión. La actuación

puede ser muy física, los actores se cansan mucho con esta violencia verbal de los gritos, con este juego de ping pong sin interrupciones entre las frases. Los actores son performers, se desahogan, liberan su energía, usan sus impulsos, haciendo salir el lado de su cuerpo que no está socializado o codificado. Efectivamente, juegan con el papel de personajes destruidos que no pueden darse cuenta de qué queda de real, de auténtico, en ellos mismos. La parte pública, mediática, de los personajes y la parte verdadera, el lado humano, se ponen al mismo nivel, se superponen y muestran sus contradicciones.

El espectador se encuentra delante de personajes extraños, que ya no saben dónde situarse en el mundo. Dicen que tienen una vida que no aguantan más. Se preguntan y nos preguntan qué hacer: ¿transformarse en objeto?, ¿ser una muñeca de verdad porque ya no tenemos emociones?, ¿hacerse clonar porque no nos queda individualidad?

¿Volveremos a dar a las emociones un sitio o las eliminaremos? ¿Iremos todavía más lejos en la deshumanización o nos despertaremos? ¿Qué habrá que hacer?

Bibliografía

LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Ffm, 1999.
 BAUDRILLARD, Jean: *La sombra o el suspense del año 2000*, *Debats*, 62-63, Valencia (otoño 1998).
 SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996.

