Alfonso de Toro
Iberoamerikanisches Forschungsseminar
Universität Leipzig

NUEVAS ESCENOGRAFÍAS POSTMODERNAS EN ALEMANIA

0. GENERALIDADES

Alemania es seguramente hoy en día uno de los países más productivos, originales e innovadores en el ámbito teatral, tanto en relación a su propia producción de textos teatrales como a las puestas en escenas de obras antiguas y modernas. Especialmente llama la atención la gran calidad de los directores de escena, alemanes y extranjeros, que trabajan en el país.

Frente a semejante riqueza es prácticamente imposible ofrecer una sinopsis general de todas aquellas puestas en escena (y no de textos dramáticos) realizadas en una temporada teatral, por lo que hemos tenido que limitarnos a un reducido número de obras. Hemos elegido los siguientes trabajos: 1) Robert Wilson, *Black Rider*, en el Thalia Theater de Hamburgo y *Orlando* en la Schaubühne de Berlín; 2) *Ulrike Meinhof* de Johann Kresnik en Bremen; 3) *Hamlet* y *Romeo y Julieta* de Michael Bogdanov en la Schauspielhaus de Hamburgo.

Mientras *Black Rider*, *Orlando* y *Ulrike Meinhof* son producciones originales postmodernas, las obras de Shakespeare, puestas en escena por Bogdanov son realizaciones espectaculares postmodernas. El punto de arranque de nuestro trabajo es describir, en el caso de textos originales, las características y particularidades de la semiosis postmoderna, y en el caso de textos clásicos, reflexionar sobre la relación entre el texto dramático y el texto espectacular, es decir, tratar de describir qué es una puesta en escena postmoderna y qué aporta a la interpretación y recepción del texto clásico.

I. ESPECTÁCULOS POSTMODERNOS

1. *ORLANDO* Y *BLACK RIDER*. DOS ANTÍPODOS EN LA PRODUCCIÓN DE ROBERT WILSON

1.1 *Orlando* de Virginia Woolf

Robert Wilson (puesta en escena, iluminación y coreografía), Darry Pinckney (texto), Susanne Rasching (vestuario), Peter Kuhn (música y sonido) y Jutta Lampe (Orlando) realizan un espectáculo de la novela pseudo-autobiográfica *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, donde se incorporan elementos de su relación con Victoria Sackville-West (a quien Woolf le dedica la novela), como así también sus obsesiones, sus problemas sexuales y sus concepciones feministas[1].

> La novela es un viaje a través del tiempo, de países y acciones, las transformaciones de un individuo en mujer, la historia de un andrógino que abarca tres siglos y medio. La novela comienza con un muchacho de 16 años en 1586 y termina con este personaje transformado en mujer, de 36 años, en 1928. Su aventura comienza como un noble protegido de Isabel I que luego vive en la corte de Jacobo I, donde tiene unos amoríos con una princesa rusa que lo engaña y lo abandona. A continuación de ser expulsado de la corte, se retira a su castillo dedicándose a la lectura y a la literatura. Asqueado por la persecución sexual de una condesa rumana, se va de embajador de Jacobo II a Constantinopla. Durante una fiesta, cae Orlando, entre tanto ya de 30 años y con un título de conde, en un profundo sueño, despertando después de siete días transformado en mujer. Orlando acepta sin problemas su cambio de sexo, que no cambia su identidad como conciencia, sino su futuro social. Por un tiempo vagabundea como gitano, retornando a Inglaterra, acosado por la añoranza de la patria a comienzos del siglo XVIII. Allí, fuera de procesar para obtener sus propiedades, se dedica a la literatura influenciado por estilos de diversas épocas y contrae matrimonio con un oficial de la marina e investigador en el siglo XIX. En su última transformación aparece Orlando como una sensible escritora del siglo XX.

Esta novela, llena de parodia, persiflage de ironía, también con respecto a ciertas tendencias feministas de la época, de su crítica a la sociedad victoriana, con su humor, sarcasmo y con el momento del juego como principio distanciador, con un yo descentrado, ambiguo casi anónimo, como resultado de sus diversas transformaciones, con el misterio y lo fantástico de los cambios de identidad y los saltos espacio-temporales, es una deconstrucción del género autobiográfico y una crítica total a la sociedad europea de comienzos de siglo que incipientemente anticipa en cierta

1 Estrenada el 21 de noviembre de 1989. Con respecto al trasfondo biográfico y a las dificultades de identidad y bisexualidad de Virginia Woolf, vid. Louise De Salvo (1991) y la resensión de Christel Dormagen (1991: 216-221).

forma la discusión de la postmodernidad a comienzos de los años 60. En este "parentesco intelectual" se encuentra precisamente el punto de unión entre Wilson y Woolf, entre teatro y novela.

1.1.1 El texto dramático y el texto espectacular: Robert Wilson, *Orlando* o las transmutaciones carnavalescas espacio-temporales y de identidad

1.1.1.1 El texto dramático o el cabaret heideggeriano[2]

Darry Pinckney ha reducido el texto de Woolf a 29 páginas[3]. El texto espectacular no es ni pretende ser ni una reproducción, ni una síntesis del narrativo, lo cual sería una empresa imposible, por la complejidad del texto narrativo, y además vana, ya que se trata de otro medio. Por esto, son todas aquellas críticas que reprochan al espectáculo de Wilson no haber respetado el texto narrativo o haber transformado el texto de Woolf en un esqueleto y, con esto, haberlo violentado, conduciendo así a una pérdida de su mensaje[4], un resultado del viejo malentendido, ya que un medio no debe, no puede, ni quiere reproducir a otro, por el riesgo, no solamente a rebajarse y a convertirse en una mera ilustración, sino porque su fracaso sería inevitable (esta observación vale también para el cine, el ballett, la ópera, etc.). Por otra parte, todos los discursos del texto dramático/espectacular son auténticos de la novela, no hay nada arreglado o adherido.

El texto dramático-monológico está dividido, como el espectacular, en tres partes o escenas, las cuales a su vez se encuentran divididas en un número indeterminado de subescenas o secuencias. La parte primera comienza con un monólogo en primera persona singular, 'yo', con el joven de 16 años que se ha refugiado en su mansarda y sueña con aventuras y con desafiar a la muerte y ama la soledad, sosteniendo una calavera en la mano. Esta escena es representada por el personaje de Orlando, que se tiende sobre una especie de camastro, monologizando. Luego se encuentra solo en una colina, sobre un árbol de roble de donde cae. La caída marca el comienzo del viaje al siglo XVI. El tronco de un roble, liso, brillante, sin ramas ni hojas, baja del techo lentamente detrás de las espaldas de Orlando. Orlando se confunde con la naturaleza, se convierte en el "símbolo de la fertilidad de una no-

2 Así lo denomina acertadamente Gerhard Stadelmeier (1989).

3 Manuscrito del texto espectacular, puesto a disposición por gentileza de la *Schaubühne am Lehniner Platz*, Berlín. Derechos de Fischer Verlag. Traducción de la adaptación de Pinckney al alemán de Brigitte Walitzek.

4 Günter Grack (1989); Wolfgang Höbel (1989: 261-264); Rudolf Ganz (1989: 1-4).

che de verano"[5]. Luego continúa su viaje y baja de la colina al valle para encontrar a una vieja, acabada y voluptuosa reina que lo elige, por su belleza y gracia como "el hijo de su vejez"[6]. Orlando se dedica a escribir y a la vida lujuriosa; inicia un noviazgo con una de sus tantas amadas. En ese momento se hiela toda la región y el río Támesis. De uno de los barcos desciende un personaje que fascina a Orlando por su belleza, al comienzo no se sabe si es una joven o un joven, que luego se descubre como una mujer sexualmente emancipada. La descripción de Dagmar Iliana Romanowitsch, como su relación con Orlando, está cargada de erotismo (por el contrario de lo que la crítica sostiene[7]). Ésta seduce a Orlando para más tarde traicionarlo y abandonarlo. Orlando, decepcionado, la acusa de infiel, cambiante, demonio, prostituta y engañadora. La vida sobre el hielo (pp. 4-10), que ocupa el espacio principal de esta parte, es descrita en el monólogo de Orlando como la vida en Sodoma y Gomorra. La situación es horrorosa, los pájaros se hielan durante el vuelo, una campesina se convierte en polvo, otras personas quedan petrificadas en sus camas, manadas de puercos quedan fijas como en un cuadro. Pero en Londres los nobles se recrean mirando los animales, los barcos y marineros (especialmente estos últimos) atrapados bajo la superficie transparente del hielo y convierten la superficie en una feria. Las escenas son un verdadero carnaval de eros y tánatos, de lo grotesco y lo perverso: "[...] Londres se entregó al deseo en toda su belleza [...]. Cerca del puente de Londres se veían botes sumergidos y sus pasajeros sumergidos. Era un panorama el cual el Rey Jaime contemplaba con especial atención"[8]. El momento del deshielo es descrito como un apocalipsis (pp. 10-11).

5 Cfr. Manuscrito, parte I, 2: "Ich lag so still [...] als sei die ganze Fruchtbarkeit eines Sommerabends um meinen Körper gewebt". ("Yacía silenciosamente [...] como si toda la fertilidad de una noche de verano se hubiese tejido en mi cuerpo").

6 Aquí hay una reminiscencia a Shakespeare en cuanto Orlando dice que va a rendirle tributo a la reina y que "no había escrito más de 20 tragedias, una docena de dramas históricos y una buena cantidad de sonetos"; Cfr. Manuscrito, parte I, 3.

7 Algunos pasajes serían, Manuscrito, parte I, pág. 5; 6: "Beine, Hände, Haltung waren die eines Jünglings, aber kein Jüngling hatte einen Mund wie diesen, kein Jüngling hatte diese Brüste, kein Jüngling hatte diese Augen [...]. Ich starrte, ich zitterte." "[...] Erhitzt vom Eislaufen und von Liebe ließen wir uns dort [...] auf den Boden fallen. Ein Wunder, daß das Eis nicht schmolz unter unserer Hitze." Traducción: "Piernas, manos, apariencia eran de un jovencito, pero ningún joven tenía una boca como ésta, ningún joven tenía esos senos, ningún joven tenía esos ojos [...]. Yo quedé petrificado, yo tiritaba." "[...] Caldeado por el patinar y por el amor nos dejamos caer allí [...] sobre el suelo. Era un milagro que el hielo no se derritió bajo nuestro calor."

8 "[...] erging sich London in Lustbarkeiten höchster Pracht. [...] In der Nähe der London-Bridge waren gesunkene Boote deutlich zu erkennen, und die ertrunkenen Passagiere. Es war ein Anblick, den König James besonders gern betrachtete."

La parte segunda, recitada en la segunda persona del singular, 'tú', como causa de la ambivalencia entre el físico de mujer y la conciencia de hombre, se desarrolla en Constantinopla donde Orlando es embajador del rey. El ambiente es como un cuento de hadas, como uno de las *1001 Noches* lleno de juegos de agua, placeres culinarios y otros. Orlando se encuentra en la cúspide de su fama, belleza y madurez. El rey lo premia con un título de conde y su nombre es cantado por toda la población. Un buendía se levanta el pueblo contra el sultán. Orlando cae en un sueño de siete días del cual despierta convertido en mujer, pero con plena conciencia de su historia anterior como persona y hombre. Se fuga de Constantinopla y se une a un grupo de gitanos. Un buen día Orlando ve que hasta la fecha no ha querido incorporarse al clan de gitanos por considerarlos un pueblo bárbaro. En el cerro se abre una fosa donde ve en la profundidad su país, su casa, su paisaje y decide volver a Inglaterra en el momento en que los gitanos habían decidido matarla.

La parte tercera, ahora en primera persona del singular, 'yo', como resultado de la paulatina aceptación de su condición social femenina, tiene como tema la desilusión del estado de ser mujer, una crítica a las convenciones morales y sociales y al progreso del siglo XIX, como así también la descripción de la descentración del yo. Orlando se encuentra en un barco vía Londres. Durante el trayecto reflexiona y toma conciencia de su estado femenino, compara los pros y los contras de la existencia de ambos sexos, según sus funciones y obligaciones, realizando una irónica y crudísima crítica. En Londres le esperan tres procesos con respecto a sus bienes, se retira del mundo para gozar la soledad, actúa una vez como hombre, va en busca de duelos, de aventuras, y como mujer. Percibe el incipiente siglo XIX como oscuro, húmedo y deprimente. Enumerando los progresos técnicos y la evolución en el vestuario y comportamiento, llega al siglo XX donde decide casarse con Marmaduke Bonthrop Shelmerdine que se encuentra siempre de viaje. Esta situación la lleva a reflexionar y a cuestionar las relaciones matrimoniales: "Quería ahora decir que nada ha cambiado [...] cuando me enamoré y me casé. [...] Estoy casada, sin lugar a dudas. Pero si mi esposo se encuentra siempre navegando por el Cabo de Hornos, ¿es esto un matrimonio? Cuando quiero a otras personas, ¿es eso un matrimonio?[9]

El problema que tematiza Orlando es, por una parte, también la oposición entre el tiempo interno y el tiempo externo, el de la conciencia y el cronológico: "Después de haberle hecho preguntas al mundo, pero no habiendo llegado a ser más sabio, sino más viejo y frío, me doy cuenta que él sigue su camino usual. Todo el tiempo ha seguido avanzando el mundo. [...] El tiempo ha pasado por encima de

9 Manuscrito, parte III, pág. 25: "Ich wollte gerade sagen, daß sich nichts geändert hat als [...] ich mich verliebte und heiratete. [...] Ich bin verheiratet, sicher. Aber wenn mein Ehemann ständig ums Kap Horn segelt, ist das eine Ehe? Wenn ich ihn gern habe, ist das eine Ehe? Wenn ich andere Menschen gern habe, ist das eine Ehe?

mí"[10]. Por otra, tenemos la pérdida del centro del yo, la anonimidad: "Nada es ya más uno [...]. El yo, que yo llamo, no aparece. Estos yo de los cuales estamos constituidos, uno sobre el otro [...] tienen en otras partes otras relaciones [...]. Puedo cambiar mis yo tan veloz como conduzco. En cada esquina espera uno nuevo. El yo que más necesito permanece distante"[11]. El yo se disuelve hasta el punto que olvida su nombre, a pesar de encontrarse nuevamente en el punto de partida del viaje, al lado del roble. Lo que queda es solamente "la fría brisa del presente que rosa mi rostro con su pequeña respiración de la angustia. Pero yo estoy sola"[12]. Orlando, en una vestimenta decorada con plumas (plumas para escribir juntando así el personaje espectacular con Virginia Woolf), se tiende al final en el mismo camastro del inicio del espectáculo.

1.1.1.2 El texto espectacular: escena, luz, sonido y gesto corporal[13]

Wilson transforma el texto narrativo en espectacular (que dura dos horas) a través de una serie de procedimientos:

1) Se pasa la voz narrativa en tercera persona a la primera o segunda monologizada, la secuencia accional se convierte en un monólogo interno, en un divagar, en una conciencia de un memorioso vagabundo, de un sonámbulo embriagado por el trance y la vertiginidad de los saltos espacio-temporales. Los cambios espacio-temporales y de identidad se marcan particularmente por los cambios de vestuario de Orlando que se los va sacando como las diversas capas de una cebolla. Los cambios se efectúan también por la simulación de estados de trances o por medio de la danza. Tenemos como principio la situación tradicional

10 Manuscrito, parte III, pág. 25, 27: "Nachdem ich der Welt Fragen gestellt habe, aber nicht weiser geworden bin, sondern nur älter und kälter, merke ich, daß die Welt wie gewohnt weitergeht. Die ganze Zeit ist die Welt weitergegangen. [...] Die Zeit ist über mich hinweggegangen".

11 Manuscrito, parte III, pág. 27, 28: "Nichts ist mehr eins. [...] Das Ich, nach dem ich rufe, kommt nicht zum Vorschein. Diese Ichs, aus denen wir zusammengesetzt sind, eins über dem anderen [...] haben auch anderswo Bindungen [...]. Ich kann meine Ichs so schnell wechseln wie ich fahre. An jeder Ecke wartet ein Neues. Das, das ich am dringendsten brauche, hält sich jedoch fern."

12 Manuscrito, parte III, pág. 29: "Der kalte Hauch der Gegenwart streift mein Gesicht mit seinem kleinen Atem der Angst. Aber ich bin allein."

13 Hemos empleado las siguientes críticas (en especial aquella estupenda de Helmar Schramm (1990); Günter Grack (1989); Wolfgang Höbel (1989: 261-264); Rüdiger Schaper (1989); Gerhard Stadelmeier (1989); Sibylle Cramer (1990: 2-3).

del 'quidproquo', típica del teatro desde sus orígenes, pero deconstruida según las transformaciones fantásticas del personaje;

2) Acompaña al texto con una cantidad dominante de gestos, piruetas, pantomima, saltos, danzas, diversos tipos de voces y tonos, ruidos y altoparlantes, etc., que no son ilustración de la palabra, sino que tienen su propia vida y función, que en muchos casos actúan contra la palabra, por ejemplo, allí donde un gesto cómico contradice el patos de la situación insertada en la palabra;

3) A través de la reducción de la gran cantidad de imágenes y símbolos del texto narrativo, con una escena prácticamente vacía donde predominan los colores blanco y negro en un estilo del teatro No y casa de té.

El texto espectacular niega las escenas pictóricas, y se descubre, más que como un mensaje, como una partitura de voces, de movimientos y de metamorfosis espacio-temporales, como cuadros salidos de la profundidad del sueño, poniendo así de manifiesto la materialidad espectacular. Las diversas metamorfosis se marcan con los cambios de luces, oscuras y claras, dispuestas en formas geométricas que exprimen la frialdad y la vertiginidad del transcurso de los siglos con una inherente ambivalencia. Estas se amplían alcanzando la dimensión de un telón grande de cine, para luego desvanecerse hasta desaparecer, anulando así el espacio y acentuando el aspecto temporal.

De esta forma, la luz se descubre como elemento y personaje central al lado de la voz, que se caracteriza por un juego de asimetricidad entre contenido y expresión, poniendo de relieve la diferencia de los estados y transcursos, de la ambigüedad y de su carácter andrógino que son acompañados por voces reproducidas por altoparlantes y sonidos de gran variedad. Estos elementos, altoparlantes, luz, voz, telón de cine, tematizan los aspectos técnicos del actual panorama medial y fragmentan el espacio espectacular en secuencias. A través de la alternancia entre luz y oscuridad se sugieren técnicas fílmicas de amplias proyecciones de mímica y de gestos en una imagen total en el espacio escénico. Es prácticamente una proyección del trabajo con la cámara filmadora que apunta a Jutta Lampe apareciendo frente al telón fílmico como un ser en absoluta soledad. Es una especie de film total de la soledad, del abandono, pero puede ser también un símbolo del deseo sin límites, de experimentar el mundo en forma radicalmente individual. Por otra parte, las superficies oscuras de la escena permiten la iluminación puntual de detalles significativos. Al comienzo tenemos el espacio espectacular oscuro y se iluminan solamente tres puntos: la nuca y las palmas de la mano de Jutta Lampe, una sostiene una calavera

y la otra se encuentra en sus espaldas como apoyada contra una muralla de vidrio[14]. La mano de la vieja reina voluptuosa, un rabillo del ojo, una lengua estrangulada, una fisionomía de sorpresa fijada como una máscara de horror o de breves momentos de felicidad, serían otros ejemplos. Así también aparece como por magia una puerta en miniatura por debajo de la larga falda de Orlando, que se cierra y abre automáticamente como indicando los diversos cambios de identidad y traspasos espacio-temporales. A través de su vestuario se convierte en una especie de Hamlet, pero con más apariencia de un Pierrot que del príncipe o se transforma en una Geisha japonesa, o en una gitana o en una mujer de los años 20; su vestuario es una vez de terciopelo verde, otra de brocado de oro o está constituido por pantalones abombados de seda o un vestido rococó o un traje Charleston con suspensores de los años 20. Los requisitos son mínimos: una escalera, el camastro, el árbol gigante, la puerta-miniatura, un pescado, una llave (que Orlando se come como si fuera una galleta), zapatos, etc.

Los gestos de Jutta Lampe nos presentan un verdadero abanico, un libro de imágenes de diferenciadísimos movimientos que van desde la petrificación de una pose hasta extrañas contorsiones acompañadas por agitados movimientos de las manos, como defendiéndose y golpeando en el vacío, pasando por movimientos dóciles y elásticos, tomando posiciones casi pictorales e imitando danzas del repertorio del ballett y el juego con las manos de la danza del Asia Oriental. Todos estos movimientos forman un 'texto gestual' propio que se opone a la sensualidad desaforada del texto narrativo y a determinados hábitos culturales, acentuando la diferencia de la producción y de la recepción de la identidad y no-identidad, de lo simultáneo y no-simultáneo[15]. La actriz misma es una suma de identidades: un joven aventurero y enamorado, un noble, un payaso, una mujer melancólica, etc. Pero esto no desprovee al espectáculo de cierta eroticidad y sensualidad, al contrario de la opinión general que le adjudica a Wilson una supuesta frialdad frente al erotismo y afirma que sus obras son frías como sus diseños de muebles (similar al prejuicio de la aparente falta de humor de Wilson)[16]. Por lo menos en *Black Rider* y *Orlando* encontramos un nuevo Wilson.

14 Esta escena es una especie de Homenaje a *O Superman-Performance* de Laurie Anderson.

15 Este es el caso cuando, por ejemplo, Orlando aparece en los años 20 vestido con un manto negro que cubre un vestido de gran abstracción (atemporalidad) y su texto recita la agitación del tráfico de los años 20 y de vendedores de periódicos que anuncian catástrofes, o cuando se produce la contradicción entre gestos reproductores del hábito de una Lady inglesa y muecas grotescas.

16 Así la crítica de Rüdiger Schaper (1989); en forma más diferenciada cfr. Wolfgang Höbel (1989: 261-264). Gerhard Stadelmeier (1989) es de opinión que a Wilson no le interesa ni lo masculino ni lo femenino, que sus personajes son meros artefactos.

Otra oposición en este espectáculo es el contraste entre la libertad actoral y la perfección técnica, lo cual indujo a Luis Aragón a caracterizar el teatro de Wilson como una "máquina de la libertad". Ambos aspectos se complementan evitando caer en el aburrimiento y promoviendo la dimensión del JUEGO, de un aspecto siempre más fundamental en la sociedad postmoderna como se ve en las ciencias exactas, en las sociales y filosóficas, que es el origen o el centro de una cultura de la diferencia, del debate y de la pluralidad como la han propagado Derrida, Lyotard, Vattimo, Baudrillard, Deleuze/Guattari, etc., o ahora último Welsch y Daniel Charles[17].

1.2 *Black Rider* o el primer 'kunst-musical' o 'cuento musical' americano-alemán

1.2.1 La tradición temática

Black Rider es el producto del trabajo en común del poeta Pop William S. Burroughs, del Músico-Cantante-Actor Tom Waits y de Robert Wilson, produciendo el primer musical americano-alemán. Sesenta años después de la privilegiada combinación Brecht/Weil, tenemos una nueva propuesta en el *Black Rider* de Wilson/Waits[18].

Wilson trabaja aquí con su inconfundible técnica de hacer hablar no al lenguaje, sino a las imágenes, cuya conexión narrativa y accesible produce un teatro particularmente espectacular y gestual.

El espectáculo es un palimpsesto, una alfombra caleidoscópica de la unión de la leyenda del *Freischütz*, en especial de la versión de Johann August Apel *Der Freischütz*[19], con elementos de la ópera de Carl Maria von Weber (según el libreto de Friedrich Kind), elaborado con textos de Burroughs, arreglado musicalmente por Waits, a los cuales se unen elementos y una atmósfera del cine mudo, en la tradición de Robert Wiens en *Das Kabinett des Dr. Caligari*, con sus personajes en vestimentas y apariencias grotescas, verdaderos bufones y fantoches, vampiros y zom-

17 Jacques Derrida (1967; 1967a; 1974; 1978; 1980; 1986); Jean-François Lyotard (1979; 1982: 357-376; 1983; 1986; 1987; 1988: 193-203); Gianni Vattimo (1980; 1985; ²1987); Gilles Deleuze/F. Guattari (1977); Wolfgang Welsch (1985: 116-122; 1987) Daniel Charles (1989).

18 Estrenada el 31 de marzo de 1990. Hemos empleado la siguiente bibliografía: *Internationaler Pressespiegel* (31. März-31. Dezember 1990) del Thalia Theater; *Theater Heute*, 6 (1990), 1-15; *Stern* (29/3/90); *Musik & Theater* (Juni 1990); *Die deutsche Bühne* 7 (1990); Programa de *The Black Rider. The Casting of the Magic Bullets.*

19 En Friedrich Laun y Johann August Apel, *Gespensterbuch* 1810-1812.

bies de los panteones y cabinetes de Drácula y del Dr. Caligari. Tenemos elementos del melodrama, del *Revue-Theater*, del *Schauerdrama* del cine expresionista, un ambiente y escenas de Cabaret y de Feria, del circo y de la tradición del motivo del pacto con el diablo, es decir, el motivo fáustico.

Podemos decir, que *Black Rider* es una 'perlaboración' de aquella leyenda popular donde se narra que con ayuda del demonio se pueden fundir balas mágicas que no yerran su fin. Una conocida versión de esta leyenda se encuentra en la *Deutsche Sagen* (1816-1818) de los hermanos Grimm. Luego tenemos esta leyenda en la versión de Laun/Apel, *Der Freischütz*, que trata de un joven que puede obtener a su amada solamente si es capaz, cumpliendo con una vieja costumbre, de probar su maestría con un tiro de ensayo, uniendo el motivo de las balas demoníacas con el tema del cazador. El novio, después de algunos fracasos en su empresa, se decide a fundir balas en el cruce de un camino donde se le aparece el demonio en forma de cazador infernal. De las 63 balas, es aquella del tiro de ensayo la que "se burla", es decir, la endemoniada que mata a la novia. Luego mueren sus padres y el tirador termina en el manicomio. Este tema es luego transformado por Friedrich Kind en su libro *Die Jägersbraut* (1817) cuyo título es cambiado por el intendente berlinés de aquel entonces, C. Graf von Brühl, en *Der Freischütz* (1821). El libreto que luego pondrá Carl Maria von Weber en música, contiene una variación feliz: el perdón y amor de la novia como así también la intervención de un eremita salvan al seducido francotirador de su castigo. Kind pone la acción en la Wolfsschlucht de los bosques de Bohemia, acosada por fantasmas y figuras de horror, contribuyendo así con otro motivo a la tradición de la literatura de horror.

Este espectáculo representa también una especie de cambio de dirección estética de Robert Wilson: pasa de lo simbólico, del silencio, del vacío, de lo absolutamente interiorizado a lo concreto, a lo estridente, al teatro de personajes, a lo exuberante, al color, al júbilo más desbordante. Su dramaturgia estética se conserva a nivel de cita o en forma parcial, en cuanto tenemos una serie de técnicas recurrentes de obras precedentes, como son el juego de la iluminación, la naturaleza artificial de cartón, muebles sobredimensionales de aluminio, movimientos *aspasmáticos* de robots de los personajes, el lenguaje que pasa a ser grito o mero ruido, personajes volando, etc. Es decir, pasa de la introspección, del misterio y de la adivinanza a la extrospección y lo explicado.

1.2.2 Los personajes o los fantoches: marionetas del tren infernal

Un personaje fundamental, especialmente visto desde la estructura del texto espectacular, es el demonio (Dominique Horowitz). Éste es una mezcla de un ser maligno y un *softy*, es una especie de demonio de filigrana, cojeando coquetamente,

ambiguo, fino, con una sonrisa indeleble. Es también, puntualmente, una imitación de Marlene Dietrich (de sus achaques en sus últimas actuaciones), su fractura de un pie y de la mano noble y patéticamente alzada y petrificada, como así también del legendario Conférencier del film *Cabaret*. Lleva fuera de guantes blancos, un frack que cambia de color negro a rojo, además una cola y unas orejas de murciélago fosforescentes, un rostro blanco, gruesos labios rojos y ojos pintados de negro (como todos los otros personajes), peinado hacia atrás con gomina. El demonio no es solamente el seductor de Wilhelm, el escribano (Stefan Kurt), sino a la vez es el maestro del Cabaret, de la *Varieté*, de la *Revue*, del *Entertainment*. Este Conférencier mefistofélico abre y cierra el espectáculo con el *Song* "Black Rider" ("come along with the Black Rider/We'll have a gay old time [...]") y con "Some lucky day" ("The prettiest girl/in all the world [...]"). Fuera de eso, tiene una función de director de escena que va anunciando los diversos roles como en la tradición del Gran Teatro del Mundo, cuando los personajes comienzan a salir de un armario en forma de ataúd fosforescente luego de caer en la escena.

Wilhelm (Stefan Kurth) es un personaje patético, melancólico, ambicioso, un bufón, con un peinado a la Franz Liszt, ajeno al mundo que se deja seducir por Mefistófeles para poder casarse con Käthchen (Annette Paulman), la hija de Bertram (Gerd Kunath), el guardia de bosque, y de Anne (Angelika Thomas), su mujer. Mientras Käthchen domina el escenario con sus gesticulaciones y muecas, con su canto sentimental y sus chillidos melodramáticos y grotescos, con su inocencia infantil y sus travesuras y además con su horror, intuyendo los abismos por venir, se destaca la figura de su padre, Bertram, por su rostro cruzado y petrificado por el terror y sus pelos desgreñados como un sabio anacrónico. Un joven cazador, Robert (Klaus Schreiber), también pretendiente de Käthchen, es un personaje frankestiano: lleva un cabello largo que como una cresta de pavo le tapa la parte izquierda del rostro, es de consistencia obesa y sus movimientos son radicalmente robotizados. Sobre todas estas figuras reina en el fondo del estrado Kuno, el viejo ancestro de los guardias de bosques y cazadores (Heinz Vossbrink), incrustado en un retrato (el espectador no sabe al comienzo si se trata de un verdadero retrato o de un personaje) que comienza a hablar. Luego se encuentran el Duque, tío de Wilhelm (Jör Holm), una especie de Drácula, reminiscencia del vampiro homosexual y pintado de rubio como en el film de Polanski, *Danza de los Vampiros*, que anuncia mensajes mefistofélicos, y luego tenemos cuatro actores más (Sona Cervena, Monika Tahal, Jan Moritz Steffen y Susi Eisenkolb) que se distribuyen diversos roles: pájaros, mensajeros, testigos, el doble de Wilhelm, el joven Kuno, etc.

Los actores no solamente juegan un papel, sino que deben poseer cualidades pantomímicas, acrobáticas y deben dominar el canto. Este es el tipo de actor, como

representante plurimedial, que encarna más claramente las nuevas tendencias teatrales, donde la educación tradicional (meramente recitativa) de actor ha quedado, al parecer, relegada al pasado.

La ironía, el humor, el sarcasmo, el cinismo y el deseo de representar "just for fun" es una característica de estos roles/actores.

1.2.3 La acción y sus doce secuencias

La acción la ha dividido Wolfgang Wiens, el dramaturgo y traductor de *Black Rider*, en 12 secuencias que corresponden a los doce cuadros espectaculares, a doce *Songs* de Waits con textos de Burroughs y donde se reparten las 21 pinturas de Wilson.

El espectáculo se inicia con la descención del cajón fosforescente de donde salen todos los actores/personajes. Aparece, en medio de la oscuridad donde sólo resplandece el cajón, una pierna femenina con zapato rojo a la cual le sigue el demonio que introduce a los diversos personajes y se adjunta el *song* de apertura *"Black Rider"*. A continuación tenemos una serie de escenas que están encuadradas por un marco y sillas sobredimensionales (en el fondo se encuentra siempre el retrato viviente de Kuno) donde se nos narra la vida en el bosque, el encuentro de los amantes Wilhelm y Käthchen. En las escenas o secuencias siguientes se representan los intentos de caza fallidos de Wilhelm, su pacto con el demonio, su rivalidad con Robert, un sueño de Käthchen con un mar de cadáveres sangrientos muertos por Wilhelm, el demonio que desciende del cielo del estrado para darle las balas mágicas, el vuelo de enamorados de Wilhelm y Käthchen, que imitan al dios Amor, la locura de Robert, etc., y termina con la fiesta del matrimonio, donde Wilhelm debe cazar una paloma blanca, como su escopeta y los vestidos de las visitas, pero el disparo deja a la paloma impávida y la novia cae muerta. Él, Wilhelm, queda petrificado mirando en la lejanía, dejando al teatro en un silencio suspensivo. Luego cae desplomado para pararse nuevamente con una serie de movimientos pantomímicos que expresan desesperación y locura, cae, grita y canta una aria transformando la escena en un circo. Una vez que todos los personajes han entrado en el cajón fosforescente, el demonio se despide con un *song* final mientras el cajón asciende desapareciendo del estrado.

Todas estas secuencias no son en primer lugar de carácter narrativo, como en el teatro convencional, sino que a pesar de su marcación semántico-sintáctica, están regidas por el gesto corporal y por medio, de imágenes espectaculares: por la mímica, la acrobacia, los movimientos en camara lenta y *aspasmáticos*, la pedantería de su posición como autómatas, a través de los cuales Wilson reemplaza la acción y la

palabra[20]. Cadenas de escenas, de imágenes, de cuadros, pueblan el estrado y de esta forma convierten la secuencia accional en un gesto espectacular.

1.2.4 El demonio invita a la danza: la tragedia grotesca

En el espectáculo, fuera del papel de los actores, juegan un papel vital la coreografía y la dramaturgia (Wolfgang Wiens), las vestimentas (de Frida Parmeggiani), las pinturas (de Wilson), la iluminación (Wilson/Brunke) y la música (de Waits, y la orquesta bajo la dirección de Hans-Jörg Brandenburg y los arreglos de Greg Cohen); estos elementos son otros actores dentro de la concepción del espectáculo total.

Elementos tales como cartones pintados en zig-zag, animales de cartón que van pasando sobre un riel como en los quioscos de tiro en las Ferias que van cayendo uno a uno; los árboles de mano infantil o un fusil sobredimensional compuesto de luz fosforescente como la de anuncios comerciales; animales gigantescos reproducidos en cartón; muebles de aluminio gigantes, reducen, por una parte, lo pátetico, lo trágico-melodramático de la historia, a un carnaval y, por otra, ensordinan el trasfondo gótico-horroroso, su dimensión de angustia. Además los *songs* y la mímica de fantoches contribuyen, a su vez, a crear un ambiente de burla y clownería. Este contraste entre lo patético y la risa, entre lo horroroso y la burla le dan la marca a este espectáculo.

La música de Waits, una mezcla de música de circo y selvática, popular y de drogadictos, y los textos de Burroughs por su parte, imponen una situación siempre irrisoria, de fiesta constante, citando al *Revue-Theater*, a su banalidad y extravagante necesidad de risa en el medio de la catástrofe. Se articula el momento de la dependencia (Wilhelm necesita la bala mágica como el *junkie* su droga) o se acuña el lema general de la corrupción y labilidad humana: "No vendas nunca tu yo/Ya que así te perderás". La música es una resultado genial de Waits, que emplea elementos similares a los empleados por Andrew Lloyd Webber: *blues, vaudeville*, folklore irlandés, canciones judías, es decir, hace uso de aquellos elementos que caracterizan en gran parte al musical norteamericano, por ejemplo, al *Horror picture show* y planta, acompañado por una estridente e intencionada vulgaridad, voces chillonas, antivoces, para no caer en el patetismo y en el kitsch. Con esto, combina *Black Rider* elementos del teatro postmoderno *plurimedial-interespectacular* y del *decons-*

20 Leemos las instrucciones escritas en uno de los textos de uno de los actores: "brazo izquierdo extendido a 45 grados del cuerpo, brazo derecho diez grados, mano izquierda hacia arriba, cuatro segundos, boca con mueca hacia la derecha-abajo. La lengua en la parte derecha de las comisuras de la boca, la rodilla flexionada, piernas en O, el busto hacia atrás, los ojos hacia arriba".

truccionista[21]. Ironía, parodia, *pastiche*, persiflage, travestía, alusiones y citas de artistas, géneros y temas son las características principales de este "musical artístico" que podríamos definir como un "palimpsesto espectacular".

Tampoco faltan elementos autobiográficos como el paralelo macabro entre el tema y la vida de Burroughs: éste en una fiesta, por accidente, en vez de apuntar al vaso sobre la cabeza de su esposa la mata. Además el pasado de *junkie* de Burroughs se proyecta en frases que tratan de transformar el tema en una alegoría o parábola de la dependencia de la heroína.

Tenemos una combinación de máquinas, magia, tragedia y *varieté* que caracterizan gran parte del teatro actual. El elemento técnico está constituido especialmente por los efectos de la iluminación concebidos según las necesidades de Wilson: se construyó un *Bewegungsscheinwerfer* o *Tele-Stars*; cada uno se puede programar independientemente y contienen mil colores con distintos ornamentos, variaciones e intensidades de luz a los cuales se unen cien aparatos extras de iluminación. Cada mueble (confeccionados en base a una técnica de aluminio que se usa en la aeronáutica), cada pintura, cada objeto creado por Wilson adquiere el grado de obra de arte, de parte fundamental del espectáculo y son considerados *Unikate*, es decir, originales, en base a los cuales luego se reproducen las grandes telas para el espectáculo.

1.2.5 La recepción

A pesar de algunas críticas periodísticas negativas, como por ejemplo, en Viena, el éxito tanto como con la crítica como con el público ha sido no sólo unánime, sino que frenético. Todas las funciones han estado vendidas hasta la última butaca. Valorizaciones tales como que *Black Rider* es una versión de *Cats* para "intelectuales y snobs" o los reproches de falta de profundidad y de sentido y que el espectáculo ha sido un mero acto de brillante virtuosidad, poco pudieron influenciar al público.

¿Dónde radica pues la atracción y fascinación de este espectáculo? Naturalmente que no en el tema, sino en los diversos códigos tanto técnicos como genéricos. *Black Rider* es una parodia, una imitación grotesca, una travestía, un persiflage, una deconstrucción del musical, cabaret, teatro-revue, de la ópera, de la opereta, del teatro serio, que junto a la inclusión de elementos de circo, de feria y de discoteca, a la variedad de los efectos de luces, de movimientos *aspasmáticos* de los personajes, de sus chillidos estridentes, forma un nuevo tipo híbrido de espectáculo, tan nuevo e inclasificable como lo es *Cosmopolitan Greetings*[22]. En este espectáculo, como en todos aquellos de Wilson, como hemos visto más arriba en base a *Orlando*, se pone en práctica la concepción filosófica y artística del 'juego descentralizado' y de la 'diferencia' como resultado de una infinita variedad de perspectivas, de una cultura del debate, concretizada en la performancia plurimedial[23]. Al espectador no se le impone un sentido a priori, ya que Wilson trata de ser neutro a favor de la libertad de la recepción, lo cual se confunde con frialdad y falta de mensaje. Tenemos una actitud de 'impasibilidad' como aquella de Flaubert o James en la novela. En la posibilidad del espectador de reconocer diversos códigos y de poder gozar su nueva manifestación o concretización en el nivel del significante parece radicar el misterio o la magia del arquitecto teatral Robert Wilson.

21 Con respecto a estos términos, cfr. A. de Toro (1990: 23-52; 1990a: 3-42; 1991: 341-367).

22 Cfr. de Toro nota 21.

2. JOHANN KRESNIK, *ULRIKE MEINHOF* Y EL *CHOREOGRAPHISCHES TANZTHEATER*

2.1 Johann Kresnik creador del "teatro coreográfico político"

Johann Kresnik es seguramente el último hombre (o uno de los últimos hombres) de teatro con una conciencia política militante, rebelde y acusatoria en el medio alemán. Sus obras son una variación de temas tales como el pasado nazi de la generación de los padres, la opresión en la familia burguesa, la violencia estatal y sexual, el ataque contra los tabús y contra el consumo desaforado, contra la guerra y el armamento, la tematización de las víctimas, etc. Sus obras tienen siempre una relación directa con un estado o situación determinado(a) de la actualidad alemana o internacional.

Kresnik es el creador del Tanztheater alemán, y esto *antes* que Pina Bausch en Wuppertal, partiendo de la tradición de la danza de los años 20 y 30. Su primera obra de 1967 en Colonia, *O sela peo*, se basa en un texto de esquizofrénicos; la siguiente, *Paradis*, arranca de la muerte de Benno Ohnesorg. Sus trabajos posteriores se realizan en Bremen, en ese entonces "la ciudad con el teatro más interesante de Alemania", donde habían estado Zadek, Stein, Grüber, Fassbinder y Minks. Aquí lleva a la escena *Kriegsanleitung für jedermann* (contra el armamento), *PIGasUS* (contra la guerra del Vietnam), *Schwanensee AG* (destrucción del repertorio clásico), *Traktate* (contra el terrorismo del consumo), *Romeo und Julia* (contra la inhumanidad), *Magnet* (contra la violencia de relaciones de amor), *Jesus GmbH* (se burla de la iglesia católica). A partir de 1979 radica en Heidelberg y produce allí *Familiendialog* y, una obra central en su trayectoria que será representada más de 200 veces, *Vom Spitzentanz zum Preßlufthammer*; luego siguen *Hamletmaschine* de

23 Con respecto a la filosofía postmoderna, vid. nota 17.

Heiner Müller; *Mars* (según un reportaje de Fritz Zorn); biografías de artistas, *Sylvia Plath*, *Pasolini* y tres danzas de obras teatrales: *Mörder Woyzeck*, *Macbeth* y *Ödipus*.

Después de su regreso a Bremen, en 1989, pone en escena *Ulrike Meinhof*. También produce *Macbeth* en relación con el suicidio del corrupto político Barschel, jefe del gobierno de Schleswig-Holstein y miembro del Partido Demócrata Cristiano, y *Marat/Sade* en relación al atentado contra el político Lafontaine, jefe del gobierno del Sarre y miembro del Partido Social Demócrata.

2.2 *Ulrike Meinhof* una retrospectiva de la desilusión en tres estaciones

La dramaturgia de *Ulrike Meinhof* estuvo a cargo de Mario Krebs; la escenografía y el vestuario de Penelope Wehrli y la música de Serge Weber. La obra recibió el "Berliner Theater Preis" y fue transmitida en la televisión alemana por encargo de la Radio Bremen el 14 de julio de 1991 en trabajo común entre el Teatro Bremen y el Institut für Film und Fernsehen de Bremen (siendo a la vez la primera transmisión de una obra de Kresnik en la televisión alemana después de casi treinta años de trabajo y de reputación internacional). La cámara estuvo a cargo de Dieter Frank, Wilfrid Schaidl, Jochen Theunert, Dieter Deichmann y Wolfgang Müller; el arreglo acústico de Elmar Schmidt y la dirección visual fue realizada por Klaus Bertram.

En *Ulrike Meinhof*, Johann Kresnik divide la historia de la terrorista alemana en tres estaciones representadas por tres actrices distintas: Ulrike Meinhof 1 (Regine Tritschi) que siempre está escribiendo y alude a sus comienzos revolucionarios en su vida matrimonial junto al editor de la revista *Konkret*, Klaus Rainer Röhl; luego Ulrike Meinhof 2 (Amy Coleman) en su transformación en terrorista y en su relación con Andreas Baader y Gudrun Ensslin, de donde luego pasa a la clandestinidad; y finalmente una Ulrike Meinhof anciana ubicada en 1990 (Susana Ibáñez) que contempla la sociedad de hoy. Con ésta se inicia el espectáculo.

La escena tiene al fondo un muro y andamios, se ve como un taller, arriba una construcción de metal rectangular de acero, el piso está lleno de desperdicios, de papeles, de servilletas, vasos de bebidas, pajas para beber, cartones de MacDonald, es decir, desperdicios de *fast-food*. En el centro se ubica la Ulrike Meinhof anciana que contempla esta sociedad actual. Otra actriz toca el violín, es la Ulrike Meinhof en su juventud burguesa (Balkis Kühmstedt); se escucha una máquina de escribir frente a la cual está Ulrike Meinhof 1 revolucionaria y militante.

La sociedad que se muestra es en especial la del consumo y la de la Alemania unificada. Representa así también a los alemanes del Este que se abalanchan a consumir con una gula descomunal. Vestidos todos a la moda, devoran hasta vomitar

pero siguen comiendo y se arrastran como gusanos entre la basura con contorsiones eróticas, gozando las masas que tragan. Esta escena también revela el problema fundamental que se produce en la ex-RDA cuando llega "el milagro del capitalismo": se amontonan de la noche a la mañana montañas de basura y de botellas que no saben donde deponer ya que ellos no tenían el sistema de empaquetamiento y las botellas eran con envase.

Ulrike Mainhof anciana es forzada a devorar a pesar de su resistencia y luego desaparece su cabeza, se enmudece para siempre. Frente a ella danza una mujer que devora acompañada de movimientos como si estuviese haciendo el amor. El consumo es una orgía orgásmica. Paralelamente a esta escena se proyecta siempre el violín que marca, junto a la máquina de escribir, los cambios de escena.

Luego viene el *Show-Master* (una especie de Gottschalk) tan querido por la población alemana y dice: ¡Viva Klaus Steck![24] y baila con Ulrike Meinhof anciana, aparecen representantes de lo peor del Show alemán, por ejemplo, Heino, y a continuación entra el público. El *Show-Master* canta la canción "Hier fliegen gleich die Löcher aus dem Käse" ("Aquí volarán de inmediato los hoyos del queso") (según el cantante alemán Gottlieb Wendehals). El público sale con transparentes y el texto reza: "Deutschland Einig Vaterland" ("Alemania, patria unida"), un slogan de doble sentido y per-vertido hoy en día por los neofacistas y nacionalistas. Mientras cantan, Heino les llena la boca con billetes de 100 marcos. Luego, con billete en boca, unos limpian la basura, otros sostienen las transparentes con las que luego también limpiarán la basura, y otros bailan. Entremedio, Ulrike Meinhof 1 militante escribiendo. Dos actores vestidos de nazis, Hitler y Stalin, bailan en uniforme y *Lederhose* bávaro, Heino le canta a Ulrike Meinhof anciana "Enzian so blau so blau" ("Genciana tan azul, tan azul"), una alabanza simplista a los Alpes y a su belleza, mientras Ulrike Meinhof 1 militante lanza desde arriba hojas volantes.

Otra canción *kitsch*, "Ganz in Weiß" ("Toda de blanco"), representa una mitización del rito del matrimonio en traje blanco. Visten a Ulrike Meinhof anciana de blanco y le dan claveles rojos, mientras la Ulrike Meinhof 1 militante lanza nuevamente hojas volantes. A continuación le canta Katia Ebstein (otra de estas cantantes populacheras) "Es war einmal ein Jäger" ("Había una vez un cazador") y le dice "Im Leben geht mancher Schuß daneben" ("Algunas veces en la vida yerras el tiro"). A esta canción le sigue aquella de "Löcher aus dem Käse", todos bailan, también un tío Sam con su cilindro representando la omnipotencia y el triunfo del capital, proyectándose paralelamente los diferentes *McDonalds* con letras luminosas como se encuentran en este tipo de restaurantes.

24 Esta mención es una contradicción ya que Steck es un caricaturista de izquierda y el más odiado por los partidos de derecha alemana.

La segunda etapa comienza con la representación de Ulrike Meinhof 2, junto a Klaus Reiner Röhl (Joachim Siska), en su época activista, en sus contactos aún con la burguesía; se muestra también el *Schick* de Hamburgo con sus pieles y su esnobismo. Poco a poco se comienza a producir su transformación y su alejamiento del medio burgués.

La absoluta indiferencia e insensibilidad político-social de este medio se manifiesta en una canción de Marylin Monroe "I wonna be loved by you" (del film *Some like it hot*) que levanta simultáneamente a un vietnamita muerto. Ulrike Meinhof busca ahora la agitación en la calle: protesta y demostraciones, reparte panfletos y hojas volantes.

Su camino está marcado por la sociedad alemana que está representada por dos personajes (una mujer y un hombre) de una obesidad monstruosa y que llevan un sombrero bávaro con pluma. Son como dos figuras de *Michelin* que violan a Ulrike Meinhof 2.

Ulrike Meinhof 1 se despide de su vida burguesa (recoge sus ropas de joven y tradicionales) y capitula con respecto a la agitación escrita (se pone como sombrero la revista *Konkret* y una vela en la boca como tapón).

En la tercera etapa, mientras el mundo arde de conflictos (se proyectan llamaradas), la sociedad restauradora y satisfecha baila valses vieneses, y Baader (Gernot Flischling) y Ensslin (Pearl Potts-Seppanen) aparecen y comienzan a convencer a Ulrike Meinhof 2 de la necesidad de la violencia (nuevamente llamaradas). Simbólicamente Baader le ofrece un revólver y una tijera. El dispara el primer tiro y ella se corta sus ropas, es decir, corta con la sociedad burguesa y el estado de derecho. Aquí irrumpe la Ulrike Meinhof anciana y trata de impedir el camino equivocado. La burguesía intenta recuperar a Ulrike Meinhof 2 sin conseguirlo y la repudian (llueven escupitajos).

Ambas, Ulrike Meinhof 1 y 2, se funden en una, y van a la clandestinidad. El estado reacciona con violencia y barricadas, comienza a tratar de "desinfectar" la sociedad de los bichos del terrorismo y construye prisiones.

Las escenas siguientes muestran el calvario de la prisión y la isolación, como la desilusión y desesperación de la impotencia de la palabra y de las acciones. La sociedad burguesa comienza a respirar, se ponen muebles típicos de la burguesía (de terciopelo) y se canta otra canción *kitsch*: "Auf dem Pfad blühte weiß der Jasmin/Schmetterling im Sonnenschein/O Butterfly/jeder Tag mit Dir war so schön" ("Sobre el camino florece blanco el jasmín/Mariposa al reflejo del sol/Cada día contigo fue tan lindo").

La policía acarrea a los prisioneros con grandes ganchos de matadero, aquellos con los se cuelgan las carnes; los propios compañeros de Ulrike Meinhof 2 la cuelgan. Mientras la sociedad *schick* contempla el espectáculo, los terroristas matan a un burgués de la misma forma: violencia contra violencia.

Se muestra también la tortura psíquica de los prisioneros. Los policías torturan con grandes tenazas y los obligan a comer.

Mientras se baja el andamio de acero, se tocan trompetas de circo romano para simbolizar el absoluto aislamiento y triunfo frente a los terroristas, acompañado de la estrofa del antiguo himno nacional alemán, prohibido hasta ahora: "Deutschland über alles in der Welt" ("Alemania por sobre todo en el mundo"), cantada por Heino.

La Meinhof 1 se corta la lengua y a la Meinhof 2 la meten en una sarcófago de plástico y la petrifican como a una momia; la estrofa "Deutschland über alles/Deutsches Vaterland" sigue sonando acompañada por la tricolor alemana.

II. DOS PUESTAS EN ESCENA POSTMODERNAS: TEATRO DECONSTRUCCIONISTA HISTORIZANTE: *HAMLET*, *ROMEO Y JULIETA* DE MICHAEL BOGDANOV

1. PERLABORACIÓN PALIMPSESTA: DECONSTRUCCIÓN, INTERTEXTUALIDAD E INTERCULTURALIDAD COMO PRINCIPIOS ESTRUCTURANTES

A continuación nos referiremos a dos puestas en escena postmodernas de Michael Bogdanov, director británico y sucesor de Peter Zadek en la Schauspielhaus de Hamburgo (de 1989-1991); *Hamlet* y *Romeo y Julieta*.

La postmodernidad de estas puestas en escena teatrales radica en por lo menos tres principios fundamentales: la deconstrucción, la intertextualidad e interculturalidad. El aspecto deconstruccionista resulta de una lectura palimpsesta de los textos shakespearianos, esto es, una lectura donde se sobreponen lecturas y experiencias actuales, en relación con el mundo actual, con su ideología, y con la percepción del espectador. Así a *Romeo y Julieta* se le superpone el *West Side Story* y, entre otros aspectos, el fenómeno de la rebelión de las bandas juveniles existente en toda Europa. Tenemos, por así decirlo, una 'deselisabetanización' del texto, de su patos retórico a favor de la articulación de elementos socio-psicológicos. Además se lee y se representa el texto espectacular contra el texto dramático de origen, sacando a luz aquellos elementos subversivos, que agreden y representan una transgresión de aquel sistema. No es una adaptación del texto shakespeariano a problemas actuales (esta relación se puede dar, eso sí, a modo de resultado), sino una perlaboración articulada en imágenes de aquellos aspectos escondidos, tapados por las normas tanto éticas como histórico-teatrales, es decir, por las convenciones en el nivel del género

y de la tradición teatral como así también del sistema de normas sociales. Estas obras ya no son absolutamente aristotélicas en el sentido clásico de la mimesis y de la catarsis que presupone y reclama una identificación del expectador con lo representado, ya que si bien el texto imita una acción determinada, a través de la inclusión de elementos actuales, como la moda actual o de los años veinte, radares, helicópteros, ametralladoras, bicicletas, motonetas, camiones, autos descapotados con teléfono, grabadoras, aparatos para el dictado, vídeo, anteojos a la moda, fracks, smokings, paraguas, teléfonos inalámbricos, guerras de bandas juveniles, un lenguaje y tono de voz actual, la mentalidad del poder, la corrupción estatal, la vida y el pensamiento del pequeño burgués, etc., producen una fuerte distanciación, una dislocación, un desplazamiento y una descentración de la materia representada. A través de esta superposición de elementos antiguos y actuales resulta (como la mariposa de la larva), por medio de una 'perlaboración' (*Verwindung*, Heidegger/Vattimo, Freud/Lyotard)[25] palimpsesta, un nuevo texto espectacular.

Con lo que se refiere a la intertextualidad e interculturalidad[26], consideramos el primero en el sentido de Derrida y Barthes[27], como elementos codificados de una época, por ejemplo, aspectos de la realidad, o como un eco de diversas estructuras que se combinan libremente produciendo una serie múltiple de asociaciones y recepciones: cigarrillos, puros, whisky, guardaespaldas, servicio secreto, burócratas, empleados, la moda (peinado, vestuario, etc.), el lenguaje, movimientos corporales, artefactos motorizados y otros, constituyen una textura, una red de relaciones plurivalentes. Con esto, el texto dramático y espectacular producen su propio metalenguaje deconstruyendo las estructuras tradicionales[28].

La interculturalidad se articula no solamente a través de estos elementos modernos, sino, aún en forma más radical en *Romeo y Julieta*, en cuanto un actor negro representa el papel de Tebaldo combinando así *Romeo y Julieta* con *West Side Story*.

2. MICHAEL BOGDANOV, *HAMLET, ROMEO Y JULIETA*

2.1. *Hamlet*: El deseo y el poder, 'amor/amistad vs. corrupción/carrierismo'

> Nos hemos transformado en ciegos con respecto al hecho de que el teatro debe ser un organismo viviente, que debe ser hoy relevante, de otra forma no existente. Y no me

25 Vid. nota 17.

26 Con respecto al término interculturalidad, vid. Patrice Pavis (1990), en particular los cap. IV, VII-IX y nota 21.

27 Para Derrida vid. nota 17 y Roland Barthes (1975).

28 Cfr. Wladimir Krysinski (1989: 24ss.).

> interesa en absoluto si en el público se encuentran personas que puedan conocer muy bien la pieza. (Michael Bogdanov)[29]

Hamlet de Bogdanov, de una duración de cuatro horas y media, fue estrenada en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo el 28 de octube de 1989. Bogdanov parte de la versión alemana del texto de A. W. Schlegel/J. J. Eschenburg, el cual él a su vez adapta para su producción reduciendo el patos romántico y perlaborando el texto shakespeariano. Las perlaboraciones son de diversos tipos.

2.1.1 Perlaboración retórica

Bogdanov abandona, por lo general, la forma del verso por el de la prosa, la exclamación por el habla cotidiana, el patos retórico por la comicidad, la ironía y el cinismo, la rutina y la indiferencia. No a la especulación y la reflexión filosófica, sino a la expresión de emociones y pensamientos de rabia y desesperación se le da la importancia central, sin que esto signifique una caída en la banalidad. Por el contrario, el hecho de que Hamlet no sea única y exclusivamente el héroe noble, bello y sufriente, la víctima de las maquinaciones de un mundo corrupto, ni tampoco el Hamlet neurótico, lleno de secretos, acosado por achaques de locura, sino un Hamlet que describe, muestra y vive sus propias contradicciones y debilidades que son agravadas por los sucesos en torno a la muerte de su padre, hace posible que el lenguaje de Shakespeare, representado de una forma postmoderna, pierda el polvo de los siglos, su carácter museal, esto es, pierda lo ridículo de ciertas escenas y diálogos y su falta de atracción. Es una característica de esta puesta en escena que a pesar de todas las perlaboraciones, el *Hamlet* de Shakespeare no es transformado, violentado en otra cosa totalmente distinta. Aquellas escenas, diálogos o monólogos ya gastados por el tiempo y por su popularidad, como es el "ser o no ser" o la escena con los sepultureros, son pronunciados en tono suave, casi imperceptible o en forma rápida, casi por accidente, se retransforman en un discurso actual, allí vivido y dejan de ser "cita de ...", ya que todos los textos famosos conllevan el germen de ser siempre citaciones de un sistema cultural pasado. Además, Bogdanov trabaja las implicaciones, sociales, políticas y eróticas en cuanto lleva la traducción alemana al sentido originiario de Shakespeare, quitándole su mojigatería (por ejemplo: en el texto inglés dice Polonius: "Still harping on my daughter"[30] que en alemán fue tra-

29 En H. Glossner (1989): "Wir sind blind dafür geworden, daß Theater ein lebender Organismus sein muß, etwas, das heute relevant ist, sonst existiert es nicht. Und es interessiert mich überhaupt nicht, daß irgendwo im Publikum ein paar Leute sitzen, die das Stück noch so gut kennen".

30 Empleamos la edición W. J. Craig (1919).

ducido por Schlegel o por Tieck como "Immer auf meine Tochter angespielt" ["siempre refiriéndose a mi hija"] que le quita el doble sentido, su aspecto erótico). Por esto, Bogdanov lo transforma en "Er reitet immer noch auf meiner Tochter herum" que significa, por una parte, "el está todo el tiempo quejándose/molestando a mi hija" y también se insinúa que la acosa sexualmente o se acuesta con ella ("Está cabalgando a mi hija"). La entonación es otro efectivo recurso para determinar la importancia o secundariedad de los sintagmas. También, Bogdanov hace uso de la trastocación de textos y escenas. El monólogo "ser o no ser" no lo pone antes del choque entre Hamlet y Ofelia, sino después. Así, la motivación se encuentra del monólogo como resultado de una secuencia de catástrofes en la vida emocional de Hamlet, que son reunidas en un cúmulo de causas y efectos y no se deducen solamente del asesinato del padre y por consiguiente de su relación atormentada con su madre.

2.1.2 Perlaboración temática

Hamlet no es más ya la trágica historia de un noble personaje, sino la historia del mundo, de un determinado mundo: el del poder, de la política, de la corrupción, del deseo, de la intriga, de la mentira, del engaño, de la simulación. Se simula un orden para servirse de éste: Claudio predica una ética a la cual él mismo no se atiene. Es el mundo de los poderosos. En este contexto se acentúa lo político-militar, quizás, en general, en forma demasiado obvia y predominante con respecto a las otras partes, pero se pone así en claro que el individuo, tanto en aquel tiempo como hoy, es sólo una marioneta, un actor en el mundo del poder e inferior a éste. El tema que Bogdanov destila en su versión postmoderna de Shakespeare es la indiferencia, la frialdad y el cinismo de las relaciones humanas como consecuencia del deseo de 'poseer', 'de estar en' y de 'representar'; resumiendo el problema de la simulación. Claudio sabe sobrevivir, como Apolonio, porque sabe simular, produce simulación y cree en la simulación que pasa a ser parte de la realidad. Hamlet es incapaz de la simulación total, su problema es no aceptar las reglas del juego de la simulación en su totalidad. Así dice Polonio: "mit Würmern der Lüge fängt man Karpfen der Wahrheit" ("con lombrices de la mentira se pescan carpas de la verdad"). El choque y las muertes son productos de la oposición 'simulación vs. verdad'. Así tiene el teatro en el teatro la función, no solamente de descubrir el crimen del rey Claudio, sino de subrayar la simulación[31].

31 Bogdanov le da gran espacio a esta escena, siendo aquí representada en una forma variada del *Tanztheater*, mezcla del teatro hablado y de la danza del Kabuki. En la representación

Con esta dirección interpretativa, Bogdanov pone a *Hamlet* en relación con nuestro tiempo sin destruir a Shakespeare, sin forzarlo, mas perlaborándolo como teatro actual.

2.1.3 Perlaboración escénica y técnica

Es seguramente en este campo donde se producen los cambios más fuertes realizados por William Dudley.

El espectáculo se inicia cuando el público comienza a entrar a la sala. El estrado se ha dividido en dos zonas: al frente se ha constituido una especie de *Pub* con poster de Boogie-Brothers, Kafka, etc., donde los actores se encuentran alrededor de bancos y mesas, algunos fuman, otros toman cerveza y otros bailan al ritmo de un orquesta que toca dixieland y canciones folklóricas valisas. Los actores aplauden, gritan, etc. El segundo plano esta constituido por un teatro barato de tipo circo, de mal gusto cuya boca de entrada está enmarcada por luces de colores y cubierta por una cortina de terciopelo rojo. Luego de un lapso de tiempo, anuncia un actor con vestuario del barroco el "punto cúlmine de la noche" que es una obra del melodrama italiano "La muerte de Gonzago". Los actores se sientan en sus bancas y comienza la escena de *Hamlet* en la cual el grupo de teatro desenmascara a su tío Claudio como el asesino de su padre. Esta escena es primero el elemento central dentro del espectáculo, donde los actores de *Hamlet* son el público y se cita al entremés que se realizaba antes de las grandes tragedias o comedias de los siglos XVI y XVII. En el melodrama, el viejo rey y su joven mujer son acompañados por la música ironizante del saxofón. En el momento en que el amante de la mujer mata al viejo rey, se apaga la luz en el teatro y se escucha el ruido de batallones que van pasando y un gran foco alumbra alternativa y puntualmente el estrado. Luego se eleva un radar gigante con gran estrépito. El estrado giratorio muestra muros de *bunker* (al otro lado están las murallas internas del palacio de gusto clásico, cursi, fascista y de nuevo rico). El vestuario militar (de Barbara Naujok) es moderno (*marins*). Luego de comunicar a Horacio la aparición del fantasma del padre, Hamlet busca a Hamlet. Sobre el puente, que atraviesa por debajo del radar, pasa la sombra anunciada por música electrónica (como prácticamente todos los cambios de escena; música de Mike Herting). Al fondo del estrado se extiende un telón de vídeo donde se proyecta el rostro del fantasma y se escucha su voz. Hamlet trepa al puente hasta el radar y queda petrificado al nivel de la barbilla de la imagen de su

paralela de *Hamlet*, en su forma tradicional, en el Thalia Theater no se toma casi en cuenta esta fundamental escena.

padre. Ésta adquiere una dimensión extraterrestre, es una especie de *Big-Brother*, o *Big-Eye*.

Los movimientos militares son acompañados de estruendosos balazos y helicópteros (un efecto de luz y sonido; iluminación de Chris Ellis) y el grupo de actores que contrata Hamlet llegan en un viejo camión.

En la escena de los sepultureros se despatetiza el texto de origen con la llegada de Hamlet y de Horacio en bicicleta y por medio de diálogos que son meras bromas. Esta escena se transforma en una escena del teatro popular de dos obreros. En una de las funciones, la risa del actor Turuk era tal, que no podía comenzar con su monólogo sobre lo efímero de la vida. La *souffleuse*, cree que ha olvidado el texto y le sopla una palabra. El actor le dice que es capaz de inventarse un nuevo texto para el caso de que se le hubiese olvidado, y se dirige al publico diciendo: "me voy a concentrar, ya comienzo". Al final del monólogo se produce un estrépito de aplausos en el teatro, el público completo se levanta de las butacas. ¿Cuál es la razón de esta reacción? Quizás el sentimiento de la "cercanía del acto teatral", de ser parte de algo viviente y dinámico que está ocurriendo irrepetiblemente allí mismo en ese momento y en ese lugar.

El vestuario en esta obra cambia entre el actual (largos abrigos azul marino, camisas à la mode) y de los años 20, 30 y 40.

2.1.4 Perlaboración actoral

También en este aspecto se producen fuertes cambios. Característico es que el personaje no hace desaparecer al actor detrás de la máscara actoral, sino el actor absorbe al personaje. Esta situación es producto de la concepción de teatro de Bogdanov: éste, luego de discutir el texto dramático con los actores y de fijar las posiciones en el espacio espectacular, los abandona a su destino. La ventaja es la capacidad de improvización que se desprende, que deja fluir la imaginación en cada representación, la debilidad radica en que muchos actores necesitan el guía para acuñar el papel. Hamlet pudo ser en Hamburgo, en el Schauspielhaus, en ese momento solamente representado por Ulrich Tukur (33), un nuevo hércules del teatro alemán que ya había celebrado triunfos con Zadek (su descubridor) en *Ghetto* en Berlín y *Freudiana* en Viena. Tukur crea un nuevo Hamlet: nervioso, emocional, irónico, lleno de humor y de cinismo, reduce el patetismo, la hipocondría y la melancolía a una especie de comedia de boulevard que se manifiesta en particular en los juegos de palabras con Polonio, o con Rosencrantz y Guilderstern, y en sus poses y discursos "clownescos". La amortiguación trágica y su deconstrucción se realizan, por ejemplo, cuando Hamlet se viste de payaso con una boina, chaleco y nariz postiza; agrede violentamente a Ofelia, en una mezcla de amor y de sexualidad reprimida, y luego dice el monólogo "ser o no ser". Bogdanov/Tukur plantean además un Hamlet torturado por celos incestuosos frente a la madre, cuya agresión va más allá de su deseo y obligación de venganza. La elaboración de este aspecto, por lo general tabuizado, es una de las más fuertes y significativas escenas en *Hamlet* y una de las más logradas de Ilse Ritter como reina.

Tukur transforma la cita de Hamlet en un personaje de carne y hueso, uno de nosotros, de hoy, que se debate contra la indiferencia. El Hamlet de Tukur es el antihéroe, el rebelde casi desaparecido hoy en día, el marginado, el "verde", el "contra el *establishment*".

Ofelia (Susanne Schäfer) no es más el personaje inocente, angelical y etéreo, sino una lograda combinación entre una chica púber que se encuentra aprisionada entre sus deseos sexuales y las reglas de su estricto y pedantesco padre Polonio (Hermann Lause). Su carácter se desarrolla desde la frescura, inocencia y superficialidad hasta un cruel despertar en la locura y la obscenidad en la cual se manifiesta toda su opresión e impotencia emocional.

Polonio, fuera de Hamlet, el papel más exitoso y alabado por la crítica, es el típico pequeño burgués, pequeño funcionario estatal gris, amanerado, puntilloso, indiferente; sometido, pero narciso, peligroso y pérfido; en su rol de cómplice del rey, que se expresa en pendantescos refranes clisés y que junto a sus órdenes los hace grabar en un aparato para dictado. Es el prototipo de la Celestina, del intrigante político, de aquellos dómesticos de la burocracia. Es una especie de primer ministro, jefe de espionaje, paje, y soplón en un mismo personaje.

Claudio (Christian Redl, que también hace el papel del fantasma del padre de Hamlet) es un político actual: frío, calculador, cínico, pragmático que sabe usar los medios de comunicación, que jamás está libre de la tarea política (así durante la representación teatral lee y firma cartas en su cartera de correspondencia); es el prototipo del político corrupto, enceguecido por el deseo de hacer carrera, del poder y de engullir todo lo que el mundo le ofrece. Es una personalidad entre político, mafioso, hombre de negocios sin escrúpulos, con gusto por grandes puros y mucho whisky (Johnny Walker), de bozarrón prepotente, ordinario, un nuevo rico, siempre rodeado de guardaespaldas (una imitación de los servicios secretos actuales) y está dispuesto a demostrar su brutalidad en cualquier momento, así cuando envía al servicio secreto a darle una paliza de escarmiento a Hamlet y a echarlo del reino. Es el símbolo del "Big-Brother-is-watching-You", creador de un sistema de control y espionaje total que no solamente tiene afinidad con la novela de Orwell, *1984*, sino con el sistema de la ex-Alemania del Este (*Stasi*) y con el sistema que Ceauşescu había implantado en Rumania. De esta forma la producción de Bogdanov adquiere, sin propósito alguno, una gran actualidad.

La reina (Lise Ritter) es, de los personajes principales, la más insignificante (¿falla de la gran actriz o del director?). Su carácter es el de una mujer corrupta, decadente, agotada, frustrada, indolente, apática e indiferente que sumerge su resignación y desilusión en el alcohol, cigarrillos y somníferos que, al parecer, son los únicos que aún consiguen producirle alguna reacción. Es representada como la típica mujer de un ambicioso; es pura decoración y snobismo, vive en una especie de trance, fuera de la realidad.

2.1.5 La recepción o la ceguera de la crítica

Hamlet de Bogdanov es una interpretación postmoderna del *Hamlet* de Shakespeare. En la tapa del programa leemos, "Michael Bogdanov's *Hamlet* von William Shakesperae" (*Hamlet* de William Shakespeare según Michael Bogdanov). Ya el título y el hecho que Bogdanov ha arreglado o adaptado la versión alemana de A. W. Schlegel y J. J. Eschenburg nos dan los primeros indicios de que se trata de una deconstrucción del drama de Shakespeare, una interpretación perlaborada, un punto de partida para una nueva lectura/representación.

Aquí radica, por una parte, la virulenta crítica que se le hace al director y, por otra, el éxito indiscutible con el público que condujo a que la obra tuviera que ser montada otra vez en la temporada del 91, recibiendo una buena cantidad de invitaciones internacionales.

Una parte de la crítica periodística alemana, que al parecer no tiene presente estos cambios culturales, mostrándose altamente conservadora (con el impedimento de que además rechaza la postmodernidad por convicción, sin saber mucho más que un par de etiquetas de este fenómeno), caracterizada como siempre por una particular violencia, arrogancia, enemistada fiera y perenne con la categoría de la *Unterhaltung* (de la diversión) y con una mentalidad de maestro escuelero provinciano (un sabelotodo y mejor que todos), alabó la actuación (era tan evidentemente acertada y refrescante que era imposible no alabarla)[32], expresando cada palabra al respecto con un extractor de aire a presión, pero criticó la "superficialidad" del director. Se calificó la interpretación de Hamlet como "*Fast-Food*", "Caviar para el pueblo" o "Salchicha-rellenadora de panza", "*Seifen-Oper*" o "*Hamlet grüßt Hollywood*", ya que aparentemente le faltaba la dimensión psicológica y filosófica, la reflexión, el patos, la profundidad de los caracteres, la captación de la filosofía de Shakespeare que llenan las bibliotecas alemanas; o se le calificó como "una bataola teatral realista", como un "thriller político", "obrita culinaria para consumidores"

32 Uno de estos sabios lo reconoce ostentativamente en un *post scriptum*; ¡al fin y al cabo es eso mejor que nada!

(así a la MacDonald) y "*Soap-Opera* marca Denver-Clan"; "*action-thriller*", "musical ecléctico", "*postmoderner Schnickschnack*", etc., calificando al director prácticamente como bobo británico, quien en Inglaterra se puede permitir ese tipo de teatro pero no en Alemania con su teatro subvencionado de alta calidad[33].

Este tipo de crítica, cuyo carácter altamente arbitrario salta a la vista, por suerte efímera y pasajera, pero muchas veces de gran poder momentáneo, no sólo no está, al parecer, en condiciones de ver un espectáculo en forma racional intersubjetiva, sino que transforman al periódico en su propio teatro para reproducir su ego, su yo barrocamente retórico. Todos ellos conocen la verdad absoluta, es decir, saben siempre qué está bien o mal, y cómo se debería hacer o no: la típica actitud de un eunuco[34].

En Alemania se puede observar cada vez más a menudo hoy en día, y quizás también en otros países, una división radical entre una parte de la crítica periodística negativa y la recepción de estas obras por parte del público: las salas, ya sea para ver *Black Rider*, o para ver *Hamlet* o *Romeo y Julieta*, están siempre vendidas hasta la última butaca. A pesar de y quizás por estas condiciones positivas, la crítica se encarnizó hasta tal punto con la persona de Bogdanov que contribuyó a la renuncia prematura de su contrato. Ya Ulrich Turuk, el supertalento en el papel de Hamlet, prevenía a Bogdanov de la crueldad de la crítica alemana (Zadek tampoco tuvo mejor fortuna, a pesar que éste antes de su obligada renuncia calificó a Bogdanov de "un director de tercera categoría").

Esta ceguera y pedantesca actitud se manifiesta particularmente en la crítica de Rolf Michaelis:

> Mientras estas galimatías postmodernas, que, a *nosotros los espectadores*, en verdad *nos* ofenden, porque no confían en *nuestra* fantasía, el poder comprender y por consiguiente engalanar un conflicto mítico en nuestro tiempo -mientras estas girlandas de una »casucha jardinera« pseudomoderna no devoren la acción, el texto- y su compren-

33 Cfr.: Mathes Rehder (1989); Katja Burghardt (1989); Hans Berndt (1989); Gottfried Krieger (1989). Muy por el contrario, como una "gran puesta en escena", califica Hans Andersen (1989). El goce de criticar por criticar y la veleidosa crítica periodística alemana se puede demostrar, por ejemplo, en el atrículo de Rolf Michaelis (1990: 4-7), donde le critica a Bogdanov su concepción anticuada, ya que "artillerías e infantería no están a la moda en la era atómica". En todo caso Michaelis sabe diferenciar, aunque sólo puntualmente, una serie de aspectos, positivos y refrescantes en la concepción de Bogdanov. Por el contrario trata H. Glossner (1989) de describir lo que Bogdanov entiende por teatro hoy, de cómo pueden ser representadas obras clásicas hoy; Benjamin Henrichs (1989) considera en su crítica que Bogdanov transforma al Schauspielhaus nuevamente en un lugar donde se hace teatro.

34 Estas observaciones valen, según mi experiencia, de igual forma para toda la crítica periodística ya sea sobre cine, literatura, pintura, música, etc.

sión, podemos obviarlo. [...] Allí se descubre la desconfianza de un director [...] frente a la palabra del poeta [...], al texto, frente a la escena, a los actores y al público.
[...]
¿No es una cobardía y un oportunismo no enfrentarse a la exigencia de la tragedia y de inmediato evitarla por medio de la jerga cotidiana? ¿Quién dice, pues, que una generación joven no estuviese dispuesta a dejarse fascinar nuevamente por el verso rimado si la generación de Bogdanov saturada por la recitación celebrativa todo lo hace pequeño?[35]

Se debe tener una buena cantidad de cinismo y aún más una buena porción de autoritarismo para tergiversar la realidad de la recepción de esta obra cuando emplea el incluyente 'nosotros', de decir, "yo el crítico soy el público", ya que esta representación estuvo casi siempre vendida hasta la última taquilla y que el público no cesó de aplaudirla furiosamente, también entre las diversas escenas, cosa poco usual en Alemania, menos aún en el caso del difícil y competente público hamburgués.

La concepción de Bogdanov muestra, por el contrario de esta crítica, un gran riesgo al presentar su primera obra con cambios tan radicales, lo que demuestra su confianza tanto en el público como en los actores. El reprocharle cobardía y oportunismo (términos que más bien deberían tener su lugar en sistemas totalitarios) por haber producido un espectáculo-texto-postmoderno y el reclamar el recitativo en verso, demuestra que el crítico no solamente no ha considerado la reacción altamente positiva del público, sino que no está al tanto de la realidad de la recepción de dramas clásicos (como de toda la literatura clásica) en las escuelas, universidades y en el público en general.

Fue realmente sorprendente poder ver qué cantidad de escolares y gente joven acudieron a los espectáculos de Bogdanov, que en el caso de *Romeo y Julieta* estaba lleno de clases completas de escolares, hasta de chicos de no más de siete u ocho años. Semejante tipo de público me es desconocido en mi experiencia de expectador en Alemania después de 21 años.

35 Las cursivas son nuestras. Vid. Michaelis (1990: 6-7): "Solange dieser postmoderne Schnickschnack, der *uns Zuschauer* in Wahrheit beleidigt, weil er *unserer* Phantasie nicht zutraut, einen mythischen Konflikt in unserer Zeit zu verstehen und entsprechend auszustaffieren - solange diese Girlanden einer pseudomodernen *Gartenlaube* die Handlung, den Text- und sein Verständnis - nicht verzehren, mag man darüber wegsehen. [...] Da verrät sich das Mißtrauen eines Regisseurs [...] gegenüber dem dichterischen Wort [...], gegenüber dem Text, gegenüber der Szene, den Schauspielern, den Zuschauern. [...] Ist es nicht feige und opportunistisch, sich dem poetischen Anspruch der Tragödie gar nicht zu stellen und gleich auszuweichen in Alltagsjargon? Wer sagt denn, daß eine jüngere Generation nicht bereit wäre, sich wieder vom schönen Versmaß faszinieren zu lassen, wenn schon die Generation von Bogdanovs aus Überdruß an feierlicher Rezitation alles verkleinert."

2.2 *Romeo y Julieta*

Se podría reprochar que la pieza -como en el caso de *Hamlet*- como obra de arte poética se queda en ayunas. Esto no cambia el hecho de que Bogdanov crea una adaptación de una obra, que algunos consideran hoy imposible de representar, una obra actual bajo cualquier aspecto, excitante y en ningún momento aburrida[36].

Como Bogdanov, en principio, recurre a un método similar al empleado en *Hamlet* nos reducimos a describir en forma resumida algunos aspectos de esta obra.

2.2.1 El texto dramático y el texto espectacular

Bogdanov actualiza, adapta el texto de Shakespeare y Erich Fried a un discurso actual y perteneciente a un tipo sociológico determinado: el de los jóvenes entre 14 y 20 años de las bandas o *gangs*.

La historia de Shakespeare, que dura aquí cuatro horas, la perlabora en un conflicto entre dos familias que rivalizan por el poder económico y político. De allí se forman dos grupos de muchachos y muchachas que se combaten mutua y brutalmente hasta darse muerte.

La juventud, que no tiene conciencia del conflicto socio-económico-político, reacciona en forma emocional, el conflicto se reduce a golpear, a agredir al contrario y a demostrarle su superioridad física (machismo)[37]. De allí que Bogdanov se sirva en forma lograda del trasfondo de *West Side Story*, con la diferencia que se trata de gente pudiente; de allí que Hans Andersen denomine a *Romeo y Julieta* de Bogdanov "Shakespeares *East Side Story*"[38]. Bogdanov le da el papel de Tebaldo a un actor de color, a Hugh Quarshie. Otro elemento es la introducción de los personajes principales de *Miami Vice*, por ejemplo de Don Johnson, claro está que el compañero negro en la TV es aquí el jefe de la banda enemiga.

La sociedad de los mayores es la del manager, del hombre de negocios que sólo piensa en el poder y en el dinero y emplea a los miembros de su familia para sus fines comerciales.

36 Joachim H. Wilhelm (1990): "Man mag einwenden, daß das Stück - wie schon bei *Hamlet* - als Sprachkunstwerk zu kurz kommt. Das ändert aber nichts daran, daß Bogdanov eine aufregende, in jeder Hinsicht heutige und in mehr als vier Stunden keine Minute langweilige Adaption eines Stückes geschaffen hat, das manche heute für unspielbar halten".

37 Son realmente impresionantes en su exactitud y veracidad las escenas de batalla (preparadas por Malcom Ranson).

38 Hans Andersen (1991).

2.2.2 El texto espectacular: entre la Verona renacentista y East Manhattan

La escenografía (de Chris Dyer) es también una combinación entre la piazza italiana con una alusión al Renacimiento, con una estatua del rapto de las Sabinas, simulando el marmol, y proyectando al fondo rascacielos de Nueva York. A los costados se encuentran balcones con una escalera, debajo de uno de los balcones tenemos el típico café o heladería italiana.

Se hace uso del vídeo, se proyectan alternativamente en forma sobredimensional el rostro de los personajes, que tienen una importancia fundamental en la escena en curso, y se emplea una iluminación (de Peter Overbeck) de discoteca en las escenas de batalla entre los grupos de jóvenes.

Los personajes están vestidos en forma actual (a cargo de Renée Listerdahl): *T-Shirt*, falda mini, traje de seda, trajes de cuero, peinados modernos; los muchachos llegan a la piazza en motoneta, motos grandes, bicicletas, un coche descapotado, y se desplazan como lo hace la juvenud, seduciéndose, diciéndose cosas, haciendo cabrioladas, es decir, pasando el tiempo, etc.

Romeo (Marcus Blum) es un Don Johnson con algo de James Dean, que se resiste al amor pero que es vencido por éste. Julieta (Catrin Striebeck) es representada como una verdadera adolescente (tiene 14 años), chillona, coqueta, romántica y plena de deseos sexuales. Ya no es más la idealizada virgen del Renacimiento, sino una joven con iniciativa propia que se rebela contra las imposiciones de sus padres.

Los padres de Julieta: Lady Capulet (Monica Bleibtreu) representa la mujer llena de pretensiones y ambiciones sociales, Capulet (Christian Redl) piensa solamente en sus negocios y desconoce toda la situación familiar.

Tebaldo (Hugh Quarshie) tiene el papel de *gigolo* y de matón que hace uso de fuertes cadenas de acero y de la navaja para eliminar a sus contraentes. Mercucio (Josef Bilous), quizás el actor más destacado de esta obra, es su primer opositor que paga con la vida. Este es el típico bonvivant, que va de fiesta en fiesta, de "curadera" en "curadera".

La nana de Julia (Christa Berndl) es un personaje del pueblo con su característica picardía y refranes (por lo general algo exagerado).

La actitud de la juventud representa en parte a ciertos grupos, donde, por ejemplo, nadie se inmuta por haber dado muerte a un enemigo, éste es el caso de Tebaldo, pero queda petrificado cuando Mercucio le destruye la antena de su descapotado y le arranca el teléfono de su coche.

La música es rock-and-roll, pop y hard-rock, música de discoteca, pero también se recurre a los *Lieder* de Schubert (música a cargo de Frank Wulf, Stefan Wulff, Jörn Brandenburg).

El texto espectacular incluye una serie de *gags* tanto mímicos (por ejemplo el pretendiente de Julia, Graf Paris (Diego Walraff)) como retóricos (escena en la piazza con Romeo, Mercucio y Benvolio) y una buena porción de persiflage, de *comics*, es decir, deconstruye el texto clásico. Esto se nota en especial en las escenas de amor entre Romeo y Julieta, la exageración del tono, lo chillón de la voz, etc. La consecuencia de este procedimiento es que la obra se recibe como una comedia popular y no como una tragedia, lo cual sólo se descubre al final.

El final es transformado en un espectáculo medial: las poderosas familias y el príncipe de Verona, Escalus (Roland Kenda), anuncian frente a cámaras de televisión rodando, a fotógrafos y micrófonos, la tragedia ocurrida y la paz lograda entre las familias en conflicto.

2.2.3 La recepción

Tratándose "sólo" de un drama de amor, y no de la existencia con pretensiones metafísicas como *Hamlet*, la crítica fue algo más benigna. Naturalmente que en particular la prensa de Hamburgo barrió nuevamente con la puesta en escena de Bogdanov, a pesar del éxito frenético con el público y de haber presentado una obra hoy en su retórica y contenido en parte ridícula, en una forma que elimina el polvo de lo ya definitivamente pasado, transformándolo en algo nuevo y cautivante.

Resumen: los caminos del teatro actual: ¿hacia la plurimedialidad o el fin del teatro aristotélico?

El presente trabajo espera haber ofrecido más bien una idea que un panorama de la práctica teatral en Alemania y naturalmente no ha querido ni ha podido tener una amplitud representativa para la totalidad de lo que allí sucede[39].

A pesar de esta restricción, podemos decir que el teatro actual, sea ya el producido originalmente o sean las puestas en escena de textos clásicos, se caracteriza por algo evidente: por la disolución de la mimesis con finalidad identificatoria. El teatro actual pone en relieve, muestra su artefacto, éste pasa a ser parte de la representación. El actor no es ya más solamente un portador de un carácter/personaje, sino es primero actor que le impone su sello al personaje (Hamlet/Tukur).

Otro rasgo fundamental es el transmitir el teatro como algo óptico, como secuencias de luz-sonido-imágen *(Ulrike Meinhof/Romeo y Julieta)* o la alta gestualización de la palabra (*Orlando*).

También la lectura/representación palimpsesta-deconstruccionista marca el camino del teatro actual, su interacción con diversos códigos e intertextos espectacula-

39 Véanse mis publicaciones panorámicas (1993: 53-110; 1995: 135-183).

res. El resultado de esta concepción o procedimiento es la creación de un organismo perpetuamente dinámico, de una alta pluralidad, de una gran entropía de diversos elementos que, a pesar de la complejidad de muchas obras, las hacen accesibles a un amplio público.

El teatro se puede entender hoy como una carnavalización sígnica, es decir, como una continua celebración representacional: el teatro se celebra a sí mismo, se celebra como espectáculo y con esto necesita y requiere actores con una educación en diversas ramas del arte.

La concepción palimpsesta/deconstruccionista del teatro, dos aspectos centrales de la postmodernidad, es el rasgo más destacado de las formas espectaculares actuales.

BIBLIOGRAFÍA

Andersen, H.: *Hamlet*, en: *Morgenavisen* (8/11/1989)

----: *Shakespeares East Side Story. Romeo og Julie som moderne komedie pa Schauspielhaus*, en: *Morgenavisen* (4/1/1991)

Barthes, R.: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris (Editions de Seuil) 1975

Berndt, H.: *Hamlet grüßt Hollywood. Michael Bogdanovs breitwandige Hamburger Shakespeare-Deutung*, en: *Mannheimer Morgen* (2/11/1989)

Burghardt, K.: *Dies ist schon Tollheit mit Methode. Michael Bogdanov inszeniert Shakespeares Hamlet am Deutschen Schauspielhaus*, en: *Hamburger Rundschau* (2/11/1989)

Charles, D.: *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*. Berlin (Merve Verlag) 1989

Craig, W. J. (Ed.): *The Complete Works of William Shakespeare*. Oxford (Oxford University Press) 1919

Cramer, S.: *Orlando Mezzo Furioso. Virginia Woolf, Robert Wilson und Jutta Lampe in Orlando in der Berliner Schaubühne: ein Zusammenstoß und seine Folgen*, en: *Theater Heute* 1 (1990) 2-3

Deleuze, G./Guattari, F.: *Rhizom*. Paris (Les Editions de Minuit) 1977

Derrida, J.: *De la grammatologie*. Paris (Les Editions de Minuit) 1967

----: *L'écriture et la différence*. Paris (Editions de Seuil/Point) 1967a

----: *Glas*. Paris (Editions Galilée) 1974

----: *La vérité en peinture*. Paris (Flammarion) 1978

----: *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris (Flammarion) 1980

----: *Parages*. Paris (Editions Galilée) 1986

De Salvo, L.: *Virginia Woolf. Die Auswirkungen sexuellen Mißbrauchs auf ihr Leben und Werk*. Traducida del inglés por Elfi Hartenstein (Verlag Antje Kunstmann). München 1991

Dormagen, C.: *Inszenierung eines Opfers*, en: *Der Spiegel* 22 (1991) 216-221

Ganz, R.: *Virginia Woolfs Orlando auf der Bühne. Jutta Lampe in Robert Wilsons Inszenierung*, en: *Sender Freies Berlin. Journal in 3*. Manuscrito provisional (23/11/1989) 1-4

Glossner, H.: *Einfach Erzählen*, en: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* (17/11/1989)

Grack, G.: *Orlando, Orlanda. Eine Viginia-Woolf-Adaption in der Schaubühne*, en: *Der Tagesspiegel* (Berlin West) (24/11/1989)

Henrichs, B.: *Ein Hamletburger. Theater in Hamburg: Michael Bogdanov beginnt seine Intendanz mit Shakespeare*, en: *Die Zeit* (3/11/1989)

Höbel, W.: *Superwoman Jutta Lampe. Orlando-Uraufführung in Berlin*, en: *Der Spiegel*, 48 (1989) 261-264

Krieger, G.: *Shakespeare als Mischung aus Seifen-Oper, grell-buntem Musical und spannendem Krimi. Das Rezept von Michael Bogdanovs - Hamlet zum Auftakt einer neuen Ära in Hamburg*, en: *Salzburger Nachrichten* (30/10/1989)

Krysinski, W.: *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*. Montréal (Collection L'Univers des discours. Le Préambule). 1989

Laun, F./ Apel, J. A.: *Gespensterbuch 1810-1812*.

Lyotard, J.-F.: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris (Collection critique/Minuit) 1979

----: *Réponse a la question: Qu'est-ce que le postmoderne?*, en: *Critique* 37, 419 (Abril 1982) 357-376

----: *Le Différend*. Paris (Les Editions de Minuit) 1983

----: *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris (Les Editions de Minuit) 1986

----: *Rewriting ...*, en: *Substance* (otoño 1987)

----: *Ré-écrire la modernité*, en: *Réecrire la modernité. Les Cahiers de Philosophie* 5 (1988) 193-203

Michaelis, R.: *Ein neuer Intendant und Hamlet in Hamburg: Tiefflieger über Helsingör. Michael Bogdanovs mutiger Einstieg mit Shakespeare*, en: *Theater Heute*, 1 (1990) 4-7

Pavis, P.: *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris (José Cortí) 1990

Rehder, M.: *Hamlet der Fast-Food-Ära*, en: *Hamburger Abendblatt* (30 /10/ 1989)

Schaper, R.: *Eine Frau allein. Jutta Lampe in Robert Wilsons Orlando an der Berliner Schaubühne*, en *Süddeutsche Zeitung* (23/11/89)

Schramm, H.: *Zeitspielräume. Robert Wilsons Orlando in der Schaubühne Berlin*, en: *Theater* (Berlin-Ost) (18/3/1990)

Stadelmeier, G.: *Frau, Sein und Zeit. Wilsons Orlando mit Jutta Lampe an der Schaubühne*, en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (23/11/1989)

Toro, A. de: *Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo*, en: *Gestos* 9 (1990) 23-52

----: *Hacia un modelo para el teatro postmoderno*, en: F. de Toro (Ed.): *Teatro Latinoamericano y Semiótica Teatral*. Buenos Aires (Teoría y Práctica del Teatro 5/IITCTL. Editorial Galerna). 1990a, pp. 13-42; nuevamente impreso en: *Revista la Torre* V, (1991) 341-367

----: *Gli itinerari del teatro attuale: verso la plurimedialità postmoderna dello spettacolo o la fine del teatro mimetico-referenziale?*, en: Massimo Canevacci/Alfonso de Toro (Eds.): *La communicazione teatrale. Un approccio transdisciplinare*. Roma (Edizioni Seam) 1993, pp. 53-110; nuevamente publicado en alemán: *Die Wege des Zeitgenössischen Theaters: zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?*, en: *Forum Modernes Theater* Heft 2/10 (1995) 135-183

Vattimo, G.: *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*. Milano (Garzanti) 1980

----: *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*. Milano (Feltrinelli) 1985

----: *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*. Milano (Feltrinelli) [2]1987

Welsch, W.: *Postmoderne und Postmetaphysik. Eine Konfrontation von Lyotard und Heidegger*, en: *Philosophisches Jahrbuch* 92, 1 (1985) 116-122

----: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim (Akademie Verlag) 1987

Wilhelm, J. H.: *Shakespeare als Medienereignis zelebriert. Romeo und Julia im Deutschen Schauspielhaus*, en: *HAN* (24/12/1990)