



Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación

Descripción

Dos libros, *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi y *Postdramatisches theater* de Hans-Thiers Lehmann, separados por casi medio siglo en su redacción, señalan en sus contenidos los cambios de tendencias operados en el teatro contemporáneo. El primero, fechado en 1956, estudia la ruptura que se produce en la escritura dramática a partir de Ibsen, Chéjov y otros dramaturgos en los albores del siglo XX. Los «nuevos» dramas —señala Szondi— poseen una entidad absoluta, donde el escritor cede la pala-bra a los personajes que dialogan ante un público, que asiste a conversaciones, que abordan asuntos cotidianos, afrontando problemas a expensas de los impulsos y emociones de los personajes; el autor desaparece como hacedor de la acción dramática y manipulador de los seres de ficción. Esta escritura dramática exige que el escenario sea un trozo de la vida, que no la recuerde o teatralice historias pretéritas (tradiciones o mitos), necesita la ilusión del espectador. En un plano interpretativo, Stanislavski reclama del actor su identificación con el personaje, acudiendo a su memoria emotiva, para afrontar las situaciones dramáticas con la misma psicología, emotividad e idénticas acciones físicas, como las ejecutaría la persona del actor en la vida real. El director ruso buscaba sobre el escenario la verdad entendida como aquello «que podría existir y suceder y creemos como si ya hubiera existido» (Stanislavski, 1968: 147).

Este teatro que ha ocupado los escenarios en el transcurso del siglo XX y continúa pujante en el arranque del XXI, lo denomina Lehmann en su libro, traducido al inglés y francés pero no al español, dramático, en contraste con el posdramático. Este calificativo, quizás excesivamente amplio y por ende superficial, resulta discutible y discutido, sobre todo en Francia, porque cobija bajo la sombra de esta denominación formas muy variadas de hacer teatro, solo unidas por una nueva ruptura con la escritura dramática del pasado siglo. El teatro posdramático finiquita la ilusión del espectador, que considera real cuanto ocurre sobre la escena, y propone, como ya lo demandaran Meyerhold y Brecht, la percepción de la escena como espacio lúdico, donde el artificio y el proceso artístico se muestren como tal, sin pretensiones imitativas. La discusión que encierra el calificativo posdramático son dos: qué propuestas de este tipo se han producido desde la segunda década del siglo XX —no solo desde los años setenta—, bien es verdad que con menor profusión que en la actualidad; y, en segundo lugar, que la acepción posdramática encierra una pluralidad de estilos, desde el simbolismo al ya periclitado *happening*.

, que merecen ser deslindados.



Don Carlos, de Schiller. Director: Nicolas Steman. Foto: Ctibor Bchatry.

Por estas y otras razones, acaso resulte más atinada la diferenciación entre teatro de la *representación*, donde se incluiría el teatro dramático naturalista más psicológico e intelectual, que plantea una mayor exigencia cultural en la recepción, y el teatro de la *presentación*, más emocional, social, participativo y ostensivo de situaciones y vi-vencias. Entre otras, dentro de este teatro de la presentación se localizan dos tendencias o estilos llamados a ocupar un lugar preeminente a medio plazo en los escenarios occidentales: el nuevo expresionismo, también denominado por otros como nuevo realismo, y el teatro posmoderno, no tanto como se presenta incipientemente en la actualidad, sino en una esperable evolución y consolidación. El primero con un amplio arraigo en Centroeuropa, con Alemania (Berlín, Hamburgo y Múnich) a la cabeza, y Polonia que abandona paulatinamente sus métodos heredados del Este; y el segundo en los Países Bajos, que han capitalizado lo posmoderno, aunque ya se difunda por Francia y otros países vecinos.

TEATRO EXPRESIONISTA

El nuevo realismo entronca con el teatro expresionista de las vanguardias, que embridó y practicó Bertolt Brecht en los primeros años, renovado e impulsado en 1962 por el denominado «espíritu de Bremen» (Karl Hübner, Peter Zadek, Peter Stein, Hans Neuenfels, Klaus Michael Grüber, Wilfried Minks y otros), mantenido por Heiner Müller en la República Democrática Alemana y fortalecido desde la caída del muro en y desde Berlín, por directores formados en la Universidad Libre de Berlín o en la Escuela Ernest Busch (Thomas Ostermeier, Nikolas Stemmann) y por otros algo más veteranos (Christoph Schlingensiefel o Frank Castorf), agrupados en la Volksbühne y el Teatro Gorki. Como en sus orígenes, intenta captar las estructuras internas de la persona, condicionantes de conductas

individuales, presentándolas en su exagerada deformidad; o bien mostrar los desajustes o desequilibrios sociales promotores de sostenidas situaciones injustas, económicas, políticas, sociales o culturales, que agreden a la persona y la transforman en sujeto de frustraciones, miedos, fantasmas u obsesiones.

Las características de esta línea teatral se concretan en la elección de textos que priorizan la historia sobre los personajes y abordan cuestiones próximas al palpito social del momento, aunque trascendiéndolo de las noticias o situaciones más cercanas. Las obras dramáticas pueden ser redactadas *ex novo* (Von Mayenburg, Mark Ravenhill, Ivan Viripaev, Dea Loher, Roland Schimmelpfennig, etc.); o reelaboradas, partiendo de textos clásicos, sobre los que el dramaturgista en colaboración con el director de escena realiza un proceso de intervención; es decir, un trabajo de contemporaneización, donde se tienden puentes de analogía entre historias, situaciones o personajes de la obra canónica y acontecimientos contemporáneos, que se presentan con una pujanza reforzada por el prestigio del texto base. Estos procesos de dramaturgismo se basan en la existencia entre el texto de origen y la intención que mueve al director a realizar la puesta en escena (el llamado núcleo de convicción dramática) un tema común.



El Jardín de los ciervos. Lawers.

Ostermeier, Thalheimer, Castorf, Nübling, Kriegenburg, Perceval, Van Hove, Klata, Warlikovski, Liber, etc., beben de las mismas fuentes, pero siempre trabajan con un texto despojado de referencias psicológicas, donde los personajes se limitan a narrar una serie de acontecimientos. De este modo se

prioriza la historia y se dimensiona a un ámbito de crítica social, donde los personajes principales son víctimas de esas situaciones. El trabajo dramaturgístico, cuando se trabaja con un texto canónico, aligera reflexiones en los parlamentos, suprime cuestionamientos interiores, elide conflictos entre personajes en pos de presentar el esqueleto de la fábula, eliminando si es preciso temas secundarios y escenas anticlimáticas, y avanza con rapidez la narración de la historia. A estas intervenciones se pueden añadir otras de mayor calado hasta deconstruir el texto para reescribirlo después (*Hamletmachine* de Müller, *Manhattan Medea* de Loher).

No es momento para describir o analizar los textos del teatro expresionista pero sí de apuntar dos leves notas: la primera, que las intervenciones textuales no responden al artificio, sino que se apoyan en una sólida documentación y en la coherencia intelectual del equipo artístico; la segunda, que son textos, nuevos o clásicos, preparados para que la escritura escénica posea mayor relevancia que la dramática; es decir, más dispuestos para su percepción sensorial que intelectual, aunque la huella sensitiva permite, concluido el espectáculo, considerar acontecimientos sociopolíticos y económicos, despojados de la tradicional identificación del espectador con las conductas de determinados personajes.

En trabajos de estas características cobran importancia el espacio escénico y sonoro, un nuevo trabajo actoral y el concepto de puesta en escena. La escenografía, además de espectacular, acostumbra a ser conceptual, con predominio de un realismo apuntado, que aporta información sobre el lugar de desarrollo de la escena y con significación que profundiza en la información sobre el conjunto de la puesta en escena. Los elementos escenográficos se encuentran en una continua evolución, al modo brechtiano, en función de la transformación o degradación que experimenta la propia historia. La incorporación de los audiovisuales en los últimos años ha aportado un gran apoyo al sentido de la puesta en escena. Castorf, desde hace tiempo, Stemmann, Van Ivo, Warlikowski, entre otros, los incorporan, cada uno con funciones diferentes.



Guardenia. Alain Platel.

En las puestas en escena predomina la acción, la imagen y los elementos de significación (escénicos o actorales), sin pretender en momento alguno imitar la vida, aunque el juego dramático se alimente de esta, reproduzca retazos y traslaciones al escenario de forma hiperbólica. El dinamismo de la

acción se apoya en una interpretación donde el actor muestra su corporalidad específica, focalizando en su persona la atención del espectador, escondiendo así al personaje. Para acaparar la atención, el actor se desplaza por el escenario, realiza signos cinésicos o proxémicos más o menos intensos, trabaja con derroche de energía, fuerza expresiva y tensión hasta la extenuación; se confronta de forma marcada con otros intérpretes llegando al contacto físico, en ocasiones, acentuadamente violento. Se expresa con una palabra cargada de energía, sonoridad e intencionalidad, que porta numerosos signos que no connotan la psicología del personaje, sino que les remite a su conducta, marcando un posicionamiento en el engranaje de la historia. Así la dicción se ejecuta con sonoridad, de modo que el intercambio dialéctico, a veces, se transmite más por los sonidos proyectados que por el sentido de los diálogos. Los directores de escena cuidan dos aspectos primordiales el tempo-ritmo de sus trabajos, y el empaste de un buen número de elementos visuales que ni se ensamblan como un pastiche, ni esconden la historia que desean contar. Con estas puestas en escena crean intensidad y un universo de sensaciones a través del cual se capta la intencionalidad de las propuestas, pero sin reproducir conductas psicológicas o comportamientos. Todos los directores del «Espíritu de Bremen» han contribuido a forjar esta radicalización del expresionismo pero, quizás, Claus Peymann y Peter Zadek son los que han realizado mayores aportaciones. El primero ha explorado al máximo las posibilidades del actor con el concurso de todos los recursos antinaturalistas; el segundo ha subido a escena textos clásicos, reinterpretados bajo su poética, presentando el testimonio de una civilización traumatizada.

UN TEATRO POSMODERNO

La posmodernidad entre otras notas se caracteriza por el descrédito de las tradiciones artísticas frente a la siempre renovada exigencia de novedad, susceptible de agitar las tranquilas aguas de toda manifestación artística, incluido —como no— el teatro. En un primer acercamiento al teatro posmoderno, este puede describirse como un teatro de situaciones y conjuntos dinámicos, basados sobre unos textos que resultan difíciles de leer y que requieren, para su comprensión, su puesta en enunciación ya sea en la imaginación lectora o sobre la escena, sin esperar ni una recepción unívoca por parte de los espectadores, ni una adecuación entre lo imaginado por el lector de uno de esos

textos y el director encargado de llevarlos a escena (cfr. Pavis, 2007: 51).



Los rusos. Director: Ivo van Hove.

Del texto posmoderno, y aquí reside uno de los puntos de separación con el teatro expresionista, desaparece la síntesis y las tesis; decae el discurso y la razón lógica en detrimento de una concatenación de sucesos, ideas o imágenes; la acción dramática se sustituye por una ceremonia, que no necesita de equivalencias externas, pues se torna autorreferencial; se prima la diégesis, el contar, sobre la mimesis (Rodrigo García); el monólogo o el encadenamiento de los mismos (Itziar Pascual), el parlamento sin respuesta o la intervención coral (Angélica Liddell), porque lo importante es la descripción de recuerdos, la narración de vivencias o la captación de las sensaciones que le provocan al autor ¿dramático? la percepción de una serie de situaciones extraídas de la cotidianeidad en el instante de producirse, es decir, sin extraer consecuencias (Elfriede Jelenik, mostrando la crisis económica en *Los contratos del comerciante*). Se alterna el habla de la marginalidad con la búsqueda de un nuevo lenguaje lírico. Al mismo tiempo busca una polisemia lingüística en pos de una belleza basada en una retórica efectista, produciéndose lo que Derrida describe como la disolución del texto en la textualidad practicada, por ejemplo, por Jan Fabre (cfr. Fabre, 2007 y 2009) en unas propuestas con un soporte escrito, recubiertas de un atractivo lenguaje visual; o de Wittgenstein, cuando habla de la libertad incontrolada de los juegos del lenguaje con una prosa espontánea y desgarrada (Falk Richter, *Bajo hielo*; Jelinek, *La guerra del deporte*).



Un enemigo del pueblo. Director: Ostermeier.

Los temas, tamizados por la percepción del autor, rompen con los grandes hilos argumentales de la escritura dramática, con ideas fuertes o enraizadas en el pasado; por el contrario, se buscan nuevos asuntos que sirvan para reflejar la realidad, como es el caso de René Pollech que escribe y pone en escena discusiones teóricas sobre temas cotidianos; de Jean-Luc Lagarce o Tin Etchells que, desde

poéticas diferentes, transcriben asuntos de discusión doméstica. Asimismo, se busca lo degradado del entorno que, a veces, se recubre de una película de bondad, belleza o armonía (*Los loros y las cobayas* de Fabre). En este marco, algunos temas favoritos son: la expresión de un mundo caótico y sin sentido que provoca la desesperanza (*La chambre de Isabella* o *Le bazar du homard* de Jan Lauwers); el *horror vacui* ante el futuro (el teatro de Carlos Marquerie); el placer desmedido y despiadado, o la ambición desmesurada de dinero y poder que aboca a la obscenidad o formas aberrantes de sexualidad y codicia (*La orgía de la tolerancia* de Fabre o *Los contratos del comerciante* de Jelinek); la violencia o la soledad en el sufrimiento (*Pitié* de Alain Platel); la alteridad corporal, la marginalidad o la homosexualidad y la apertura hacia el multiculturalismo (*White star* de Lies Pauwels). Se propugna un sujeto en libertad, sin ataduras éticas, sociales, morales y sube a escena el antihéroe, el antipersonaje, los seres marginales en espacios callejeros (Wojcieszek en *Made in Poland*) o los indignados en *C(h)œurs* Alain Platel. Esta amplia panoplia intenta reflejar la sociedad contemporánea, que esconde detrás de las buenas formas o clichés estandarizados, una convivencia marcada por la violencia, el odio, el sexo, el afán de poder y el dominio de unos sobre otros. Pero estos espectáculos no pretenden una transformación de la sociedad o de los comportamientos, como tampoco se proponen alcanzar compromisos políticos de los espectadores o contar historias: el mundo se describe, sin explicaciones o interpretaciones, en línea con la escritura posmoderna de Tabucchi.

Estos asuntos aparecen de manera recurrente en el teatro de Flandes² (Jan Lauwers, Lies Pauwels, Alain Platel, Jam Fabre), construido sobre personajes, desestructurados, marginados o deformes, que soportan una existencia desencantada, marcada por una búsqueda estéril y un deseo de comprensión que no se produce; más bien al contrario, pese a esa situación de desamparo no existe cohesión entre los personajes, sino exclusión, intento de dominio y mutua crueldad. La continua mezcla de melancolía y barbarie, de desvalimiento y dominio, que reflejan las relaciones humanas, acentúan en el espectador una especie de congoja ante cuanto ve.

Junto a estos textos que abordan la fragilidad de la persona, existen otras propuestas donde predomina más la forma que el contenido. Es el caso de Terzopoulus, Christoph Schlingensief, o del ucraniano Andrij Zholdak, que abomina de representaciones construidas sobre una linealidad racional y propone representaciones para los sentimientos, mediante la descomposición de la historia (Shakespeare, Turgueniev, Eurípides) en microsecuencias, y el ocultamiento de las palabras, remplazadas por un espacio sonoro.

Las puestas en escena provocan, perturban, agreden y se plantean con una falta de jerarquía entre palabras, movimientos o imágenes. Cada espectador focaliza su atención allá donde le place, sin que exista un único punto de atención. En este ámbito, las puestas en escena posmodernas destacan por la yuxtaposición y la simultaneidad, ofreciendo al espectador una perspectiva plural, la deconstrucción, abundancia de signos inscritos en una dramaturgia visual, con imágenes fuertes e impactantes, y la pluralidad de lenguajes, mezclados sin solución de continuidad: teatro, danza, instalaciones (Michael Simon en *Narrativa Landscape*, Falk Richter en *Trust* algunos trabajos de Marcel.li Antunez).

Este teatro necesita un actor cuyo cuerpo sea el centro de gravedad, no como portador de un significado sino como sustancia física con su potencial gestualidad y con un dominio grande de diferentes técnicas de actuación que conjugan distintos lenguajes procedentes de la danza, la acrobacia y variados estilos interpretativos (Lauwers). El teatro posmoderno es el teatro de la corporalidad autosuficiente y minimalista, que se ejecuta con acciones improvisadas ante estímulos,

sin necesidad de una idea que dinamice la creatividad artística; en este sentido, hereda técnicas procedentes de la danza contemporánea. El cuerpo del actor, no debe mostrar belleza, sino fealdad, agonía, desgarramiento, y para conseguirlo se necesita energía, gesticulación, turbación, tics, dislocación del gesto, deformación. Nos enfrentamos, pues, a un teatro gestual y cinético que no interpreta. Se trata de un teatro físico, ejecutado con ritmo, impactante por su plástica, agresivo por su sensorialidad e incapaz de dejar a nadie indiferente.

¿Estas tendencias que surgen con fuerza, acompañadas de calidad en el teatro de la presentación del siglo XXI suplantarán al arte de la representación que ha caracterizado el teatro desde las últimas décadas del XIX? Este interrogante lo respondía Anatoli Vassiliev, uno de los directores e investigadores más importantes de la actualidad, cuando se formulaba una pregunta: «¿Stanislavski? Es la base; es el punto de partida insustituible; la referencia hacia la que siempre dirigirse. Pero Stanislavski —proseguía con sorna— no es un esturión disecado. Se necesita, conociendo su método, investigar, innovar, lo que no ha ocurrido en Rusia durante muchos años, porque se le ha sacralizado». La razón le asiste y sus espectáculos como los de otros directores —Ryzhakov, Nüganen, Hermanis— así lo refrendan, como las nuevas formas de entender el teatro como representación que se realiza en Europa occidental, con Inglaterra ocupando un lugar cimero.

REFERENCIAS

Fabre, Jan (2007) (2009): *Antología de obras teatrales*, Santiago de Chile, Ril Editores.

Pavis, Patrice (2007): *La mise en scène contemporaine*, París, Armand Colin.

Stanislavski, Konstantin (1968): *Un actor se prepara*, México, Constanica.

NOTAS

¹ Profesor de Dramaturgia y director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León.

² En España, Sol Picó, La Ribot o Carmen Werner parecen caminar por estos derroteros.

Fecha de creación

23/09/2012

Autor

José Gabriel López Antuñano