

EL NUEVO TEATRO EN LENGUA ALEMANA ENTRE TRADICIÓN Y EXPERIMENTO

ARNO GIMBER

Instituto del Teatro de Madrid
Universidad Complutense de Madrid

EL TEATRO EN LENGUA ALEMANA que se estrena desde principios del siglo XXI en los escenarios de Alemania, Austria y de parte de Suiza, en un principio no experimenta más cambios de los que observamos en el de otros países y se caracteriza igualmente por una diversidad de nuevos estilos y experimentos formales. Abarca variaciones desde un teatro convencional innovado a nuevas escrituras documentales que en sus variantes más radicales constituyen los llamados *reenactments*. Nacen nuevos géneros, obras híbridas que recurren a otras artes, sobre todo musicales y de expresión corporal, como propuso, por ejemplo, la coreógrafa Pina Bausch (1940-2009), que con su Wuppertaler Tanztheater había conseguido desdibujar la frontera entre el teatro y la danza ya en los años setenta. En el teatro que se tratará aquí en adelante, también se observa como una tendencia importante postdramática la deconstrucción de la estructura de la teatralidad en la arquitectura espacial y escénica. Esta tendencia, además, llega a cambiar radicalmente la concepción de los personajes y los discursos dramáticos.

Los rasgos diferenciadores del teatro actual en lengua alemana resultan sobre todo de la tradición de su escena, que Erwin Piscator marcó tras la Gran Guerra con su teatro político de agitación y de carácter documental. Explicar a un nuevo público, el emergente proletariado en las metrópolis, las causas de la Primera Guerra Mundial y, por tanto, la cuestión de la culpabilidad en el conflicto bélico fue su primer objetivo y para alcanzarlo, para atraer a las masas, Piscator se sirvió en sus montajes escénicos del medio más innovador del momento. Incorporó el nuevo arte cinematográfico, lo que hasta hoy en día es uno de los recursos más frecuentes como demuestra, por ejemplo, *Black Maria* de

René Pollesch (1962), cuyo estreno, previsto para enero de 2019 en Berlín, se anuncia ya como uno de los acontecimientos más destacables en el panorama cultural de Alemania.

Piscator seguramente fue influenciado por Georg Büchner, que en su *Woyzeck* demostró que la estructura fragmentada en escenas aisladas en vez de desperdiciar tensión dramática puede ayudar a aumentarla. En la actualidad, esta práctica predomina en las obras teatrales y se relaciona con los nuevos medios televisivos y con el *zapping*, es decir, «la secuencia paratáctica de fragmentos de unidades sensoriales independientes entre ellas»¹ [Hausbei 2008: 45].

También el *Living Theatre*, surgido del *New York Dramatic Workshop* abierto en 1940 por el propio Piscator exiliado, ha influido en la escena actual, aunque más importantes han sido sin duda los trabajos de Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt y Peter Weiss cuando en el periodo del milagro económico alemán se intentó echar en olvido los crímenes del Tercer Reich y ellos iniciaron un trabajo memorístico denunciando a los verdugos del Holocausto. Estos dramaturgos dieron un nuevo y decisivo impulso al teatro documento, y de esta manera en la actualidad su variante postdramática finalmente se ha podido imponer con la compañía Rimini Protokoll, con Milo Rau o con Hans-Werner Kroesinger. Difiere de la anterior vertiente documental en el sentido de que ante un mundo globalizado y ante el impacto de la *world wide web*, la relación entre realidad y ficción no puede ser la misma. En la época de las *fake news* y de la postverdad lo documental ha entrado en una última fase digamos escéptica que se plantea en las nuevas obras teatrales. Ante la imposibilidad de predicar una verdad se busca por lo menos la autenticidad. La imposición de internet como medio de comunicación y de la percepción de la realidad aborda los grandes retos temáticos teatrales de la actualidad.

Aparte de esta vertiente documental con gran tradición en los países de habla alemana, hay que mencionar como referente a Bertolt Brecht, al que los autores actuales deben no solamente

¹ «[...] die parataktische Reihung von Fragmenten aus voneinander zunächst unabhängigen Sinneinheiten». De aquí en adelante todas las traducciones son mías.

elementos del llamado teatro épico, incluidos los efectos de extrañamiento. Más importante para el teatro postdramático es la distinción que Brecht hizo entre actor, papel y público, ya que esta segregación incluye el núcleo de la contradicción estética entre el mundo representado y el mundo real. Y, sobre todo, el público tenía que darse cuenta de que estaba sentado en el teatro dos veces: por un lado, como espectador y consumidor; y, por otro, transformado en un ser activo para quien la magia de lo imaginario de repente se había convertido en un problema. Ahora se le negaba la inmersión en la acción, la emoción y el olvido de su propia vida cotidiana. Descubrió su doble existencia, y a lo largo de este camino de desencanto, Brecht en ese momento aún no fue consciente de que el teatro del futuro solo se realizaría mediante la eliminación de estas diferencias hasta llegar, por ejemplo, a la exigencia de participación del espectador para completar la recepción. El primer paso lo dio su discípulo quizá más importante, Heiner Müller, que de los años setenta a los ochenta fue disolviendo la forma dramática, empujando su teatro, y he aquí otra característica del teatro actual, al predominio del monólogo como ocurre en *Die Hamletmaschine*.

Claro está que el reciente teatro en lengua alemana se debe no solamente a una tradición de carácter nacional, sino que se nutre igualmente de impulsos internacionales desde el teatro de la crueldad de Antonin Artaud o el teatro pobre de Jerzy Grotowski llegando a los trabajos de Sarah Kane o de Jon Fosse. Los movimientos performativos que nacen en los años 60 en el contexto de los *happenings* son igualmente importantes si queremos entender la deuda de los dramaturgos alemanes, suizos y austríacos actuales.

Llamativos son, en el contexto de la globalización, las colaboraciones internacionales en las que a menudo la lengua alemana, sustituida por otros idiomas, ya no es el vehículo de la comunicación. *Airport Kids*, por ejemplo, es una obra que produjo la artista performativa argentina Lola Arias (1976) junto a Stefan Kaegi (1972), miembro del colectivo Rimini Protokoll, para el Festival de Teatro de Avignon en 2008, en la que algunos de los niños que intervienen en el escenario tienen dos nacionalidades, son bilingües e incluso se comunican en tres idiomas, pero no

tienen una lengua materna. Lola Arias, además, estrenó en 2017 en el Maxim Gorki Theater en Berlín la obra *Atlas des Kommunismus* que trata de recoger testimonios de la antigua RDA tras la reunificación alemana en 1989. Este tipo de colaboraciones cada vez es más frecuente.

Las particularidades temáticas de este teatro se deben, por un lado, a la historia de Alemania (y Austria) y al trabajo memorístico relacionado con la responsabilidad del Holocausto y con el pasado de la RDA. Por otra parte, aparecen cada vez más piezas relacionadas con el impacto de la entrada de refugiados en Europa. Una propuesta muy lograda que une el tema del exilio con el del pasado alemán ha sido presentada en septiembre de 2018 en Viena: *Die Reise der Verlorenen* (El viaje de los perdidos) de Daniel Kehlmann (1975) cuenta la auténtica historia de 937 judíos que en 1939 embarcaron en dirección a Cuba y a los que les fue denegada la entrada en el país. La ola migratoria, pero también las últimas crisis financieras y sus implicaciones neoconservadoras, demuestran que la nueva escritura dramática está más fuertemente ligada al *hic et nunc* e insiste en todo tipo de estados de excepcionalidad desde versiones de la historia reciente de la RFA, como por ejemplo en *Leviathan* (1993) de Dea Loher (1964) sobre la terrorista Ulrike Meinhof y los inicios del terrorismo alemán, o en un contexto más internacional sobre los acontecimientos del 11-S a los que Kathrin Röggla (1971) dedica varias obras como, por ejemplo, *Die 50 mal besseren Amerikaner/fake reports* (Los cincuenta veces mejores americanos/informes falsos, 2002). Estados de excepcionalidad pueden igualmente estar vinculados a crisis personales como la que experimentan los personajes en algunas obras de Falk Richter (1969), por ejemplo, en *Trust* (2009) donde la crisis financiera se interpreta como crisis de confianza entre individuos o en *Die Verstörung* (Trastorno, 2005), una obra que trata del vacío en la vida y de la soledad de algunas personas en una ciudad cualquiera en un día de Nochebuena.

La última característica a destacar en esta introducción es la alta referencia teórica en el nuevo teatro en lengua alemana. Hay sobre todo dos autores a cuya obra se ha atribuido la etiqueta de teatro discursivo (*Diskurstheater*): René Pollesch y Falk Richter.

Pollesch, en los ensayos de sus obras elige y lee con los actores textos teóricos que pertenecen a los más avanzados dentro del amplio estrato social que analiza la clase media y sus áreas periféricas o subculturales, textos de alta relevancia en la actualidad como los de Michel Foucault (crítica a las instituciones), Niklas Luhmann (la sociedad moderna como sistema), Giorgio Agamben (cambios en la cultura occidental), Judith Butler (crítica a la sexualidad binaria) o Gilles Deleuze (sociedades de control) por mencionar solo algunos. Pollesch, en sus obras, trata de aplicar diferentes teorías sobre todo para cuestionar *lo normal* en nuestras vidas y para exponer ante el público en los teatros las principales técnicas de dominación existentes en la sociedad.

El objetivo del teatro de Pollesch es la deconstrucción de la llamada normalidad que, según Foucault, produce y subyuga a los sujetos. Presta especial atención a la separación binaria entre hombres y mujeres de la que resulta una heterosexualidad forzada. También reflexiona sobre las condiciones de vida y de trabajo neoliberales. Por esta razón, «el material [...] consiste en teorías sociológicas sobre la sociedad neoliberal, capitalista tardía, y sus relaciones de producción, textos de urbanismo crítico, estudios postcoloniales, género y teoría *queer*» [Dreyse 2011: 358]. Muy a pesar de este bagaje teórico, Pollesch se distancia de la tradición alemana del teatro como institución moral (Schiller), no pretende instruir al público, sino que le da orientaciones para que cuestione las condiciones de su propia vida.

Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr (Heidi Hoh ya no trabaja aquí), estrenada en el año 2000 en Berlín, trata del entrelazamiento entre trabajo y género. El trabajo siempre es trabajo sexual en la economía postfordista, ya que siempre se exige una representación inequívoca de la heterosexualidad y de la identidad de género. Y, además, al igual que los lugares de trabajo de la sociedad de servicios neoliberal, el hogar también está impregnado de relaciones de poder específicas de género y heterosexuales estandarizadas [Dreyse 2011: 360].

Los textos de Falk Richter, elaborados y fijados para su representación, están enriquecidos por elementos que Lehmann atribuiría a lo que él llamaría teatro postdramático, por música y baile. La temática gira en torno a la alienación de la sociedad

postmoderna, la desindividualización y la soledad. Es el tema de *Trust*, quizá su obra más conocida y traducida a 25 lenguas. En *Verstörung* el ser humano auténtico es una decepción en la era virtual (Giorgio Agamben). La deconstrucción de los personajes, otra de las características de Falk Richter, se basa en la teoría sistémica de Niklas Luhmann donde dinero, poder, ciencia, política, arte, familia y religión en un conjunto de dependencias causa alienación al hombre moderno. Richter entiende que el teatro mismo forma parte de este sistema: observa realidades y también las genera.

POSTDRAMA DOCUMENTAL

En la cuestión de si drama o postdrama se separan los espíritus en la escena alemana, la propuesta de un teatro postdramático, ideada por Hans-Thies Lehmann, Andrzej Wirth y Erika Fischer-Lichte, retoma elementos escénicos de las vanguardias de principios del siglo XX y de los movimientos performativos de los años sesenta. Se caracteriza por un teatro que ya no se adhiere principalmente a la primacía del texto dramático literario, sino que está comprometido con una estética de múltiples signos y mensajes. En contraste con el teatro tradicional, que estaba subordinado al mandamiento del texto, el teatro postdramático se inspira en diversas fuentes como la imaginería, la música, la poesía, los noticieros o la historia oral.

El teatro postdramático muestra fragmentos de la realidad cada vez más confusa y los somete, además, a una interpretación digamos artística. En su variante de índole documental, lo documental consiste en documentar la vida diaria directamente como protocolo y en presentar un tema en diferentes capas narrativas (noticias, comentarios de expertos) a través de la inserción de textos literarios en las obras. A estos diferentes niveles narrativos se suman las historias de personas reales, expertos, que sustituyen en los escenarios a los artistas profesionales.

El ya mencionado colectivo Rimini Protokoll, un proyecto de teatro creado en los años 90 en la Universidad de Gießen, intervino de forma radical precisamente a través de estos expertos en la concepción del teatro documento. Sustituye al actor en el

escenario por personas que ni siquiera son actores amateurs y que asumen prácticamente todos los papeles en las obras. En *Breaking News. Ein Tagesschauspiel* (Breaking News. Una pieza de telediario, 2008), por ejemplo, aparecen en el escenario periodistas e intérpretes, expertos en información, que seleccionan noticias actuales de programas de televisión en el mundo entero y comentan su presentación.

El nuevo teatro documento postdramático intenta describir la realidad como una colorida maraña de hechos y ficciones. Como algo que se condensa y conserva constantemente en archivos y almacenes de datos y que, proporcionando material para nuevas superposiciones, redes y enredos, consigue nuevas ficciones de hechos que deben ser constantemente percibidas, clasificadas y evaluadas de nuevo. En el mundo digitalizado, que suele tener lugar frente a pantallas, el momento inmediato de actuar de forma virtualmente creíble sin estar en una realidad virtual, es la misión y el reto del teatro [Ostermeier 2013: 52].

Los expertos como *actores* no profesionales causan varias incertidumbres durante las representaciones. Por ejemplo, no tienen voces entrenadas y pueden entonces confundir a los espectadores por su forma diletante y de difícil comprensión a la hora de declamar. Por otro lado, a veces representan tan bien sus papeles que el público duda de si son o no actores profesionales, lo que introduce una tensión entre fiabilidad y desconfianza en la escena. Esto significa que la autenticidad de los expertos es cuestionable. Entre la confianza y la desconfianza, lo frágil se convierte en lo auténtico y lo auténtico en lo frágil. El experto es experto de lo auténtico a través de su experiencia profesional y sus conocimientos adquiridos, en el escenario se convierte desde el punto de vista de la actuación en un no-experto que aporta, según Piscator en su artículo sobre el actor amateur, la frescura y la libertad de lo intuitivo. Crea una tensión que ayuda a garantizar la dimensión artística de la descripción de la realidad.

Florian Malzacher menciona en este contexto la «dramaturgia del cuidado» (*Dramaturgie der Fürsorge*) y se refiere a una atención especial por parte de los profesionales del teatro con los expertos que asumen un riesgo cuando se exponen en un escenario ante los

espectadores [Dreyse y Malzacher 2007: 27]. Las producciones de Rimini Protokoll se caracterizan por una mutua responsabilidad entre los expertos del teatro y los expertos de la vida cotidiana ya durante los ensayos. Estos últimos se someten a un proceso de aprendizaje parecido al que Brecht propone a sus actores. El método de Rimini Protokoll se basa en un trabajo colectivo, es decir, como en la práctica de Brecht, los actores — aquí los expertos de la vida cotidiana — toman protagonismo también en la génesis de las obras. Este enfoque colectivo remite además a Piscator y a Weiss, como se ha mencionado anteriormente.

Pero a diferencia de la exigencia brechtiana, es decir, la no identificación del espectador con los personajes en el escenario, el público en el teatro documento actual tiene la posibilidad de empatizar con las historias que los expertos cuentan de sus vidas diarias. Por otro lado, este acercamiento queda obstaculizado, como ya se ha dicho, por la falta de profesionalidad teatral de los expertos, motivo por el que a la vez se impide esta identificación. De nuevo se extrae de estas contradicciones y tensiones una compleja visión del mundo, en cuya demostración reside su alta sustancia artística.

Sin embargo, los propios documentos, anclados en la realidad, ya no saben lo que es verdadero o lo que será acertado en el futuro. Da la impresión de que se ha perdido no el compromiso político sino la seguridad política. La realidad ya no se reproduce, sino que se recrea en una supuesta autenticidad. El nuevo teatro documento reconstruye la realidad para poder entender los mecanismos de cómo se crea la realidad. Es decir, el nuevo teatro documento acompaña una realidad en la que la producción de realidades en distintos niveles se convierte en realidad misma. Esta realidad es el material documento. Hochhuth [1981: 9-10] ante estas nuevas tendencias advierte «[...] cuando una novela ya no facilita otra cosa que un noticiario, entonces no es nada; y si ni siquiera facilita una pequeña parte de Historia o de información social, entonces tampoco es nada»².

² «[...] und wenn ein Roman nicht mehr und anderes liefert als ein Nachrichtenmagazin, dann ist er nichts; doch wenn er nicht einmal das Quantum auch an Geschichte, an gesellschaftlicher Information mitliefert, dann ist er auch nichts».

DRAMATURGIA EXPERIMENTAL

El teatro postdramático no obtiene sus impulsos estéticos del propio texto, sino que este es reemplazado por la escenificación, lo que incluye, por ejemplo, la apertura del espacio teatral de los escenarios previstos a otros diferentes. Esta medida se debe, por un lado, a la voluntad de atraer un nuevo público y, por otro, a la búsqueda de medios de participación alternativos. Otros aspectos extratextuales son, por ejemplo, el sonido, la imagen y la expresión corporal más allá de las palabras. También autores que no se inscriben del todo en la vertiente postdramática buscan este cambio de modelo de comunicación con la mixtura de diferentes lenguajes.

Una mezcla entre voces de personas reales y actores proponen, por ejemplo, Doron Rabinovici (1961) y Matthias Hartmann (1963) en su obra *Die letzten Zeugen* (Los últimos testigos), estrenada en 2014 en el Burgtheater de Viena. El proyecto es un híbrido entre teatro documental, puesta en escena de lecturas y un homenaje a las víctimas del Holocausto. Seis actores leen los testimonios de seis supervivientes de la Shoah cuyas caras amplificadas se proyectan junto con fotografías históricas en el escenario. La presencia física de las seis personas, de su vejez y su autenticidad llevan al espectador a una experiencia catártica, ya que el proceso de identificación con las víctimas supervivientes se basa sobre todo en un sentimiento de victoria: estas personas, por haber sobrevivido, demuestran que un régimen tiránico puede ser derrotado.

En las obras de Kathrin Röggla, una autora que no pertenece a las tendencias postdramáticas en la escena en lengua alemana, aparecen, sin embargo, tendencias antidramáticas [Kapusta 2011: 157]. Le interesan, según señala la propia dramaturga, las formas de escritura que se encuentran entre todas las sillas. Al igual que Elfriede Jelinek, con quien a menudo se compara el estilo de Röggla, la autora trabaja en la disolución de los límites entre el drama y la epopeya. Pone a prueba las fronteras literarias y mediáticas y entretiene las diferentes formas de escritura. La diversidad de géneros de su obra es una característica esencial.

El autor suizo Lukas Bärfuss (1971) es conocido por la interacción de sus piezas teatrales con el cine, por ejemplo, al adaptar

la película *Medea* de Lars van Trier al teatro. Sin embargo, el éxito de sus obras no depende de los textos, que son más bien escuetos, sino que es tarea de los directores de escena rellenar las representaciones con partes musicales, canto y baile, y con citas literarias o cinematográficas, lo que algunos críticos consideran con poco acierto simplemente una reutilización de los efectos de extrañamiento brechtianos.

Las obras de Bärffuss enfocan los temas políticos y sociales de las realidades cotidianas. Se revelan ambivalencias, contradicciones, conflictos y abismos humanos. En la selección de temas, Bärffuss explora la cuestión de cómo los individuos pueden convivir correctamente en la sociedad contemporánea. *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (Las neurosis sexuales de nuestros padres, 2003), su obra quizá más conocida, trata de una niña autista que, tras suspender su medicación, descubre su sexualidad. Disfruta de las experiencias y prácticas sexuales toleradas por la sociedad, hasta que queda embarazada: en contra de su voluntad «la sociedad» decide por encima de ella que aborte. Bärffuss, en esta obra, no solo se ocupa de la sexualidad de las personas con discapacidad, sino también de su derecho a tomar sus propias decisiones.

René Pollesch, que como los miembros de Rimini Protokoll también estudió en el Instituto de Estudios Teatrales Aplicados en Gießen, la cuna del teatro postdramático, emprendió un camino particular y sus producciones escénicas se caracterizan sobre todo por la cercanía estética a la cultura pop y por la utilización lúdica de productos de la cultura de masas como son la publicidad o la música de entretenimiento en los videoclips. Los textos dramáticos de Pollesch nacen durante los ensayos, y como ya se ha dicho, partiendo de ideas teóricas acerca de problemas específicos. El material se lee y se discute con los actores y de allí surge como resultado un texto definitivo a representar cuando los actores recuerdan su trabajo previo. De nuevo se trata de un trabajo colectivo que retoma de la música pop, además, la técnica de la permutación, es decir, se va cambiando el arreglo del texto mediante el intercambio de sus elementos [Eke 2009: 179] y otras formas de repetición como los bucles (*loops*). A ello hay que

añadir la estrategia del *sampling*, lo que significa que Pollesch, como una especie de DJ, reúne varios medios en su texto escénico, como citas de textos teóricos, escenas de películas, publicidad, o videoclips musicales.

Los textos dramáticos de Pollesch no van precedidos de listas de *dramatis personae* o de papeles, sino que se dividen entre todos los actores de forma equitativa de modo que una identificación figurativa se ve socavada de forma deconstructiva. Se trata, por lo tanto, de otra forma de romper la unidad entre actor y figura. No hay asignaciones fijas de caracteres, los actores recitan textos asumiendo la marca de género que no les corresponde biológicamente. También utiliza como marca propia el llamado «*Auf-Anschluss-Sprechen*», que significa que no quedan pausas entre las frases y tampoco entre las contribuciones de cada uno de los actores, sino que literalmente se sacan la palabra de la boca los unos a los otros, interrumpiendo el discurso de los demás. Esta forma especial de hablar impide el diálogo, ya que el idioma no tiene ninguna motivación y una vez más el espectador percibe la perturbación en la comunicación y se debe entender como reacción al impacto de los nuevos medios en la sociedad.

UN NUEVO TEATRO NARRATIVO

Entre los autores contemporáneos que más se oponen a las tendencias postdramáticas, en primer lugar, hay que nombrar a Roland Schimmelpfennig (1967). Lo más destacable de su trayectoria es que insiste en la narración teatral sin que eso implique un acercamiento al teatro épico. Sus obras se basan generalmente en uno o más conflictos dramáticos [Kapusta 2011: 96] y como en los casos de Dea Loher o Moritz Rinke (1967), el texto teatral vuelve a estar en primer plano. Para Schimmelpfennig, el texto es la base de toda representación, lo que ya de antemano le aleja de la propuesta postdramática.

Sus obras no pueden ser asignadas claramente a determinadas tendencias. Danijela Kapusta las clasifica en tres categorías. Por un lado, están las piezas dramáticas que desarrollan situaciones de conflicto y tensión. Esta incluye *Die ewige Maria* (La eterna María),

Die Zwiefachen (Los duplicados), *Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte* (De las ciudades a los bosques, de los bosques a las ciudades), *Besuch bei dem Vater* (Visita al padre) y *Die Frau von früher* (La mujer de antaño), que en muchos casos siguen las pautas del drama clásico. Piezas como *Die arabische Nacht* (La noche árabe), *Der goldene Drache* (El dragón dorado), *Push up 1-3* o *Hier und Jetzt* (Aquí y ahora) experimentan con diversas formas dramáticas y constituyen la segunda categoría. Como tercer grupo Kapusta menciona obras en las que la trama dramática y los personajes son apenas reconocibles. El número de personajes aumenta y se cuentan varias historias paralelas [Kapusta 2011: 80].

Schimmelpfennig inventa algunas técnicas rastreables en obras de las tres categorías implicando una seña de identidad del autor. Tanto en *Der goldene Drache* (Viena 2009) como en *Die arabische Nacht* (Stuttgart 2001) las figuras se dirigen en su conversación a sí mismas. Aparentemente no quieren comunicarse, pero hablando a solas expresan sus sentimientos, sus observaciones y sus acciones de formas directa y sin filtro. De esta manera prevalece una transparencia total. Las acotaciones y las descripciones que aparecen son declamadas de forma directa por los actores y así se funden los diferentes niveles textuales en una sola voz.

Der goldene Drache se desarrolla en un restaurante asiático llamado *El dragón dorado*. Allí, un joven chino, inmigrado ilegalmente, busca a su hermana. En la cocina sus compañeros le sacan una muela que le duele y que va a parar a la sopa de una azafata y, de ahí, finalmente a su boca. El chino se desangra, muere y es envuelto en una alfombra y arrojado al río. El agua le lleva de vuelta a casa, muerto y sin haber encontrado a su hermana. Un anciano vive encima del restaurante con su nieta. Le gustaría volver a ser como antes, joven. Un joven ha sido abandonado por su novia a causa de otro. Una pareja se está separando debido a un embarazo no deseado. Todos los personajes están de alguna manera insatisfechos con sus vidas y desean que todo vuelva a ser como antes.

Además, se cuenta la fábula de la hormiga y el grillo con variantes: el grillo no se preocupa por el próximo invierno durante todo el verano, pero canta. Cuando no tiene nada que comer busca refugio en la laboriosa hormiga. Ella acepta, lo ampara y a

cambio el grillo debe entretener a todas las hormigas del hormiguero: la hormiga se convierte en el proxeneta del grillo. Aquí, la fábula refleja el destino de la muchacha china, la hermana del chino muerto. Vive con un viejo tendero y tiene que prostituirse. El amigo borracho del tendero maltrata a la joven china y ella está «rota», como si fuera un juguete. Esto se construye en paralelo a la historia del grillo en la fábula.

La obra consta de 48 escenas, hay 18 papeles, interpretados por solo 5 actores. Las acotaciones son habladas por los actores. Las escenas no necesariamente están conectadas, solo ligeramente encadenadas. Solo al final se hacen claras todas las conexiones que se crean en torno a la muela cariada del chino en la boca de la azafata. La pieza es como un mosaico de escenas que gira en torno a mundos paralelos. Las escenas son muy cortas y se interrumpen en los puntos emocionantes. Algunos de los roles masculinos son desempeñados por mujeres y los roles femeninos por hombres. Además, los jóvenes actores interpretan los papeles de los viejos personajes y viceversa. En lugar de hablar entre ellos, se dirigen más a la audiencia. Así se logra una alienación en el sentido brechtiano.

La obra trata de los aspectos negativos de la globalización, de la explotación sexual y económica de los débiles, es decir, la explotación de los extranjeros (ilegales) que intentan asegurar su existencia en Europa. Schimmelpfennig se centra precisamente en los destinos y actitudes clandestinos, los efectos negativos de la emigración: la ilegalidad, la prostitución forzada y una sociedad próspera que se aprovecha de la difícil situación de las personas que huyen a Europa siendo reprimidas. En el centro de la obra está la escena en la que dos azafatas miran por la ventana del avión a la altura de África occidental y una le pregunta a la otra: «¿No es aquello un barco?»; cuando lo niega la primera, enfatiza: «¡Sí, una barca! Un barco lleno de gente, ¿no lo ves?». Ambas deciden en la conversación no haber visto nada, miran, como tantos, para otro lado.

En *Die arabische Nacht* se narra la vida de varios vecinos en un edificio de apartamentos durante una noche. En el centro de la acción se funde la realidad con el sueño de Fátima, que en el reino de su imaginación es una princesa oriental que fue secuestrada en

un bazar cuando era niña. La obra se adentra cada vez más en esta historia y al final la distinción entre sueño y realidad resulta casi imposible. Se trata de otra de esas obras en las que Schimmelpfennig, como muchos de sus compañeros, tematiza el aislamiento de las personas. No hay unión entre ellas, sus vidas tienen lugar en sus cabezas. La pieza consta de cinco monólogos montados uno dentro del otro. Dado que las figuras apenas hablan entre ellas, parecen tener muy poco contacto. Estas figuras se inscriben, por un lado, en el teatro aristotélico, pero, por otro, Schimmelpfennig las convierte en narradores de sus obras, lo que demuestra cómo el autor vincula la tradición con la experimentación. Los elementos del drama convencional se encuentran en el espacio, que sirve como marco de conexión. Los lugares apenas cambian y cuando lo hacen, están muy cerca el uno del otro. Por otra parte, las numerosas líneas narrativas y la multitud de narradores apuntan a lo postdramático en su creación.

Aun así, no en el sentido brechtiano sino como alternativa a la opción postdramático-documental ha surgido un teatro que vuelve a narrar historias como es el caso en la mayoría de las obras de Roland Schimmelpfennig. El autor busca la conexión con la realidad, lo que significa en su caso extraer una muestra representativa de un número manejable de figuras de la sociedad contemporánea y, por lo tanto, se acercan temáticamente al género de la novela. En este contexto Danijela Kapusta habla, además, de un teatro fotográfico porque los momentos que dibujan la vida cotidiana son como tomas instantáneas que entre ellas no tienen relación causal.

Dea Loher es una de las autoras alemanas con más reputación internacional que además trata temas internacionales en obras como *Olgas Raum* (El espacio de Olga, 1992) o *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (La vida en la Praça Roosevelt, 2004). En *Olgas Raum* reconstruye la biografía de Olga Benario, comunista judío-alemana afincada en Brasil, que fue asesinada por los nazis en 1940. Utiliza elementos del teatro épico, lo que no significa la mera adaptación de las técnicas y efectos de la alienación brechtiana, sino más bien una aproximación y, al mismo tiempo, una demarcación consciente del teatro épico de Brecht. Tiene importancia el espacio escénico como espacio de la memoria de Olga [Haas 2006: 95] y la

protagonista Olga reconstruye su historia en forma de un recuerdo dramático en el que Loher proporciona un contrapunto a la historiografía oficial y da voz a aquellos que, al ser derrotados, no poseen ninguna. Olga, además, reflexiona y comenta su destino. En un «desdoblamiento roto» [Haas 2006: 98] Olga aparece, por un lado, como el personaje Olga y, por otro, como la actriz que interpreta a Olga, y va cambiando constantemente entre ambos niveles de juego. Loher evita cualquier realismo: las secuencias episódicas de las escenas, los efectos de extrañamiento, los monólogos y las autorreflexiones destruyen la ilusión escénica constantemente y presentan los acontecimientos desde una distancia estética.

En muchas de sus piezas Dea Loher visualiza los textos como si fuesen poemas de versos libres. En su implementación en el escenario, la fragmentación del texto en partes individuales (poemas) da a los actores la posibilidad de declamar sus parlamentos de forma rítmica, lo que puede causar efectos de alienación. Además de las diversas maneras de modificar el significado, esta forma de hablar, especialmente en lo que se refiere a las repeticiones, puede ser una expresión fundamental de la musicalidad de los textos. En la forma más radical de este arreglo de versos, Loher no usa puntuación. *Am schwarzen See* (En el lago oscuro, 2012) o en *Manhattan Medea* (1999) hay varias gradaciones de este fenómeno cuyos principios son a veces difíciles de entender. Además, muchos de los cánticos y fragmentos de versículos no forman unidades sintácticas estándar cerradas. Las razones de esta técnica pueden residir en la intención de la autora de aproximar sus textos al uso coloquial y cotidiano. En pasajes particularmente pronunciados, sin embargo, este manejo del lenguaje produce precisamente la artificialidad que demuestra la afirmación anti-naturalista y antimimética que está buscando Loher.

Otra característica formal en sus obras es el uso de pasajes corales en los que funde las voces de figuras individuales en un colectivo al recitar un texto simultáneamente, lo que sirve para comentar acontecimientos del escenario o para proporcionar información de fondo. Se pueden encontrar ejemplos en *Leviathan* y en *Das Leben auf der Praça Roosevelt*. Loher trabaja también con un procedimiento que, a diferencia del discurso coral, debe llamarse

discurso colectivo. Significa que los pasajes de textos se asignan a un grupo entero de figuras y que estas no hablan simultáneamente, sino alternativamente una tras otra. En su forma más pronunciada se encuentra en la pieza *Das letzte Feuer* (El último fuego, 2008).

Loher proporciona grandes pasajes de textos para un «nosotros» que a veces se divide en roles colectivos o en voces individuales. Además, los personajes a veces hablan directamente a la audiencia, creando una refracción adicional de la ilusión escénica. Hay a menudo pasajes de textos en los que las figuras funcionan más como instancias narrativas que como actores, lo que resulta muy característico de los dramas de Loher. Sin embargo, como regla general no hay — en contraste con las ideas de Bertolt Brecht — papeles de narradores puros que queden fuera de los acontecimientos, sino que las figuras individuales cambian el modo dentro de sus respectivos papeles.

A veces se entrelazan diferentes niveles de tiempo en el discurso de un personaje, de modo que el *flashback* adquiere un carácter actual (por ejemplo, en *Am Schwarzen See*). Un caso especial es *Blaubart – Hoffnung der Frauen* (Barba Azul – Esperanza para las mujeres). Para el estreno en 1997 en Múnich, Barba Azul fue interpretado por dos actores diferentes para que el protagonista mostrara una experiencia lineal y una narración retrospectiva sobre el escenario. El concepto del director Andreas Kriegenburg era que Barba Azul podía encontrarse con su «yo pasado» y este yo podría incluso intervenir en la acción. Por otra parte, en *Unschuld* (Inocencia, 2003), el Sr. Mirrador, que se encuentra en estado de coma, habla directamente con el público y proporciona información del pasado, a la que no tiene acceso en la trama actual. Además, esta última pieza contiene el caso especial de que las figuras Bingo y Vito en medio de un diálogo de repente hablan de sí mismas en tercera persona y hacen comentarios sobre sus propios pensamientos y acciones de una manera narrativa, construyendo distancia entre sí. Estos pocos ejemplos demuestran cómo incluso el teatro más alejado del postulado de lo postdramático experimenta con la tradición y consigue abrir nuevos caminos hacia una escena en lengua alemana particular.

CONCLUSIÓN

El teatro actual en lengua alemana se caracteriza por una diversidad de propuestas dramáticas y escénicas como conocemos también de otros lugares. Por un lado, vemos el intento de la abstracción en el mensaje en un teatro de índole filosófica, y, por otro, se están narrando historias como si de una novela decimonónica se tratase. Observamos la disolución de la fábula en algunas obras y representaciones, aunque a la manera brechtiana también se conserva. El auge de la literatura documental pertenece a las características de la vertiente postdramática, pero a la vez se constata un nuevo giro hacia formas más poéticas en el teatro actual. El rechazo de las formas canónicas tradicionales y los experimentos para buscar otras nuevas constituyen un fenómeno que se observa en general. Encontramos, no obstante, obras que buscan y revivan claramente los modelos dramáticos clásicos. Por un lado, las compañías y los colectivos sustituyen al autor y este colabora con los directores de escena como en ninguna época anterior, por otro, el dramaturgo se siente solo frente al mundo, su actitud está marcada por el individualismo y reflejada en textos autorreferenciales.

Sin duda, estamos estética y políticamente en una transformación fundamental, se pasa de una «estética protésica» en la que, como en Brecht, se piensa que al mundo le falta algo que el artista con sus poderes le proveerá; a una «estética dialógica», en la que el artista genera escenarios de diálogo entre los protagonistas cotidianos, para favorecer el reacomodo de los poderes de hablar y mostrar [Ortiz 2015: 91].

Todo el teatro que ha sido presentado aquí, en el sentido amplio de la palabra es político. Peter Weiss insiste en la sexta tesis de su *Noticia sobre el teatro documento* que data de 1968 en que

[...] el teatro documento [...] no puede medirse con el contenido real [Wirklichkeitsgehalt] de una auténtica manifestación política. Nunca puede alcanzar la expresión de la opinión dinámica como ocurre en el escenario de lo público. Desde el espacio teatral la autoridad en un Estado y su administración no pueden ser provocadas como ocurriría

por ejemplo en una marcha hacia los edificios de los gobiernos y los centros económicos y militares [1971: 467]³

Sin embargo, en la actualidad dramaturgos, directores de escena y gestores de teatros bajo el lema de la autenticidad intentan superar este patrón y acercar su trabajo cada vez más a la realidad. Con ocasión del estreno mundial de *Die Schutzbefohlenen* (Los protegidos, 2013) de Elfriede Jelinek, el teatro Thalia de Hamburgo contrató refugiados que habían llegado vía Lampedusa a Alemania no sin tener que negociar antes con los permisos de trabajo para ellos. El Deutsches Theater de Berlín en 2016 no solamente invitó a un grupo de refugiados a asistir a determinadas funciones, sino que los alojó en contra de la legislación vigente en sus camerinos. El teatro de Constanza organizó también en el momento álgido de la llegada de refugiados unas jornadas y acogió a un grupo de ellos en sus instalaciones.

Los tres ejemplos entre otros más demuestran que el teatro intenta llenar aquellas lagunas de las que la política y la opinión pública no quieren o no pueden ocuparse. Toman medidas complementarias como ocurre, por ejemplo, en *Die Züricher Prozesse* (Los procesos de Zúrich, 2016) de Milo Rau. Reconstruye contra el periódico suizo *Die Weltwoche* un proceso que nunca tuvo lugar, acusando a este periódico de haber sembrado miedo entre la población, de discriminación racial y de esta forma poniendo en peligro el orden constitucional en la campaña del referéndum sobre la construcción de minaretes en Suiza. Es significativo que cuando la oposición ciudadana no es escuchada por los políticos, vuelve a impactar el teatro. Lo resume uno de los padres del teatro documental tras la reunificación a principios de los años noventa: «Así uno intenta hacerse oír a través de una pieza teatral cuando como ciudadano no tiene más voz en la Polis que a través

³ «Das dokumentarische Theater [...] kann sich nicht messen mit dem Wirklichkeitsgehalt einer authentischen politischen Manifestation. Es reicht nie an die dynamischen Meinungsäußerungen heran, die sich auf der Bühne der Öffentlichkeit abspielen. Es kann vom Theaterraum her die Autorität, in Staat und Verwaltung nicht in der gleichen Weise herausfordern, wie es der Fall ist beim Marsch auf Regierungsgebäude und wirtschaftliche und militärische Zentren».

de su papeleta en las elecciones»⁴ [Hochhuth 1994: 269]. He aquí el denominador común de todas estas propuestas, en una actitud de compromiso con los problemas más candentes del momento. Es quizá lo más llamativo en el panorama aquí dibujado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, HEINZ LUDWIG (2004): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Múnich, TEXT + KRITIK [volumen especial de *Zeitschrift für Literatur*].
- BOSSART, ROLF (ed.) (2013): *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, Berlín, Theater der Zeit.
- CALERO VARELA, ANA R. (2014): *Una mirada a la escena teatral independiente en Alemania*, Valencia, Universitat de València.
- DREYSSE, MIRIAM (2011): «Heterosexualität und Repräsentation. Markierungen der Geschlechterverhältnisse bei René Pollesch», en *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*, ed. de Gaby Pailer y Franziska Schößler, Ámsterdam y Nueva York, Rodopi, pp. 357-370.
- DREYSSE, MIRIAM; y MALZACHER, FLORIAN (2007): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlín y Colonia, Alexander Verlag.
- EKE, NORBERT OTTO (2009): «Störsignale. René Pollesch im 'Prater'», in *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, ed. de Franziska Schößler y Christin Bähr, Bielefeld, transcript, pp. 175-192.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- FRANÇOIS, JEAN CLAUDE (2002): «Dea Loher, dramaturge de l'Allemagne nouvelle», *Allemagne d'aujourd'hui*, 160, pp. 171-186.
- GOMEZ, ANNE-SOPHIE (2014): «Le temps suspendu: fil, bobine, écheveau - un parcours à travers quelques pièces de Lukas Bärfuss», *Germanica*, 54, pp. 159-174. URL: <https://journals.openedition.org/germanica/2606>
- HAAS, BIRGIT (2006): *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- (2007): «Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen, oder Die Rückkehr des politischen Dramas», *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 99, pp. 280-297.

⁴ «Also versucht man, sich als Mitbürger, der keine Stimme in der Polis hat – bis auf den Wahlzettel, was doch trostlos wenig ist –, mit einem Drama Gehör zu verschaffen».

- HAUSBEI, KERSTIN (2008): «Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher: Zapping als Revival der Revueform?», en *Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, ed. de Stefan Tigges, Bielefeld, transcript, pp. 43-52.
- HOCHHUTH, ROLF (1981): «Herr oder Knecht der Geschichte. Ein Interview», en *Rolf Hochhuth – Eingriff in die Zeitgeschichte. Essays zum Werk*, ed. de Walter Hinck, Reinbek, Rowohlt, pp. 9-17.
- (1994): *Wessi in Weimar. Szenen aus einem besetzten Land*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- HOHMANN, STEPHANIE (2006): «Dea Lohers Inszenierungen des Fremdseins – in der Gesellschaft und zwischen den Geschlechtern», en *Momente des Fremdseins. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Entfremdung, Identitätsverlust und Auflösungserscheinungen in Literatur, Film und Gesellschaft*, ed. de Corinna Schlicht, Oberhausen, K. M. Laufen, pp. 41-52.
- KAPUSTA, DANIJELA (2011): *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, München, Herbert Utz Verlag.
- LEHMANN, HANS-THIES (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- LEHMANN, STEPHANIE (2014): *Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart*, Marburg, Schüren.
- MARSCHALL, BRIGITTE (2010): *Politisches Theater nach 1950*, Viena, Colonia y Weimar, Böhlau.
- MEYER, MARITA (2015): «Verdichtungs- und Verfremdungstechniken im Globalisierungsdrama *Der goldene Drache* von Roland Schimmelpfennig», en *Globalisierung – Natur – Zukunft erzählen. Aktuelle deutschsprachige Literatur für die Internationale Germanistik und das Fach Deutsch als Fremdsprache*, ed. de Almut Hille, Sabine Jambon y Marita Meyer, München, iudicum, pp. 74-90.
- ORTIZ, RUBÉN (2015): *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*, México, EDUCAL.
- OSTERMEIER, THOMAS (2013): «Die Zukunft des Theaters», München, *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Zukunft der Literatur*, pp. 42-50.
- RICHTER, FALK (2012): *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000-2012*, ed. de Friedmann Kreuder, Marburg, Tectum.
- RYNGAERT, JEAN-PIERRE; Y SERMON, JULIE (2013): *Théâtres du XXI siècle: commencements*, Paris, Armand Colin.
- STEGEMAN, BERND (2008): «Nach der Postdramatik», *Theater heute*, 10, pp. 14-21. WEISS, PETER (1971): *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.