

Elementos performativos en la reposición de los clásicos a través de las puestas en escena tradicionales: el caso de *Ricardo III* de Thomas Ostermeier



Javier Ignacio Ibarra Letelier

Universidad Autónoma de Barcelona - Universidad de Chile, Chile
ibarraletelier@gmail.com

Fecha de recepción: 01/08/2019. Fecha de aceptación: 23/09/2019.

Agradecimientos a Beth Escudé i Gallès

Resumen

El presente artículo se centra en el campo de la dirección escénica contemporánea utilizando como estudio de caso la puesta en escena *Ricardo III* de Thomas Ostermeier, analizada desde la perspectiva teórica de los estudios realizados por Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte sobre el *teatro posdramático* y la *estética de lo performativo*. La teoría de estos autores se ha propuesto como soporte para considerar aspectos y definiciones estéticas contemporáneas que se puedan ajustar al trabajo de directores que combinan lo convencional con lo performativo.

Palabras clave

Dirección escénica
Clásicos
Teatro posdramático
Estética performativa
Tendencia mixta
Ostermeier
Ricardo III

Performative Elements in the Contemporary Staging of Classics: the case of Thomas Ostermeier's *Richard III*

Abstract

This essay focuses on the field of contemporary stage direction, presenting a case study of Thomas Ostermeier's staging of *Richard III*. Ostermeier's work is approached following the theoretical perspectives of Hans-Thies Lehmann and Erika Fischer-Lichte on *postdramatic theatre* and *the aesthetics of the performative*. These authors' writings provide contemporary aesthetical definitions that can be used as a support to analyse the work of theatre directors who combine the 'conventional' and the 'performative' in their *mise-en-scène*.

Keywords

Theatre directing
Classics
Post-dramatic Theatre
Aesthetics of the Performative
Mixed Pattern
Ostermeier
Richard III

Introducción

Este artículo comprende un marco teórico apoyado en investigadores de realizaciones performativas, para analizar puntos de vista de dirección en escenificaciones de clásicos, bajo una mirada contemporánea, con el fin de reflexionar y comprender una tendencia que convive entre lo dramático y lo posdramático. Es necesario definir ocho conceptos que he puesto en diálogo en torno al *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann y a la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte para luego ser aplicados y analizados sobre cómo se configuran en la dirección de este tipo de escenificadores.

Para relacionarme con la puesta en práctica de los campos elegidos, he abordado esta investigación desde una metodología descriptiva-explicativa, basada en una aproximación teórica a la dirección escénica y la vanguardia teatral al servicio de un texto clásico, en búsqueda de posibilidades metodológicas para generar estrategias y puntos en común a la hora de analizar una obra, en un contexto de creación teatral contemporánea. Desde el ámbito práctico, se realizó un proceso de observación de direcciones actuales, especialmente la escogida como objeto de estudio.

La *performance* ha sido objeto de estudio de la escena contemporánea desde mediado del siglo veinte hasta nuestros días. Como definición, los estudios de *performance*, han llegado a decir que *performance* es todo tipo de actividad donde exista un performer (actor, político, deportista, profesor, declamador, etc.) y un espectador o público. El teatro desde sus orígenes no puede definirse como un *todo* comunicacional, ya que es una disciplina de representación (o arte de repetición). La *performance* no necesariamente debe repetirse. Ante la carencia de discurso, directores contemporáneos como Thomas Ostermeier, han trabajado a partir de adaptaciones de clásicos (teatro de texto), ya que uno de los valores que tienen la reposición de este tipo de obras es la profundidad y universalidad de sus temas, pudiéndose acomodar a distintos contextos, independiente de la época y el lugar geográfico. La dirección escénica de sus puestas en escena es correlativa a las transformaciones que ha sufrido el teatro a través de las *realizaciones escénicas* creadas a partir de la *crisis de la representación*. Por tanto, como dice Lehmann:

Quizás el teatro posdramático haya sido sólo un momento en el cual la exploración del más allá de la representación pudo efectuarse a todos los niveles. Quizá dé paso a un teatro en el cual las figuraciones dramáticas, después de que el drama y el teatro se hayan separado tanto, se encuentren nuevamente (2013: 254).

Esto da para reflexionar sobre una tendencia escénica que construye una manera de hacer teatro combinando lo dramático con la estética de lo performativo, que se ha desarrollado desde mediado del siglo veinte hasta nuestros días.

Lo que se pretende demostrar, es que ciertos directores contemporáneos están creando escenificaciones a partir de adaptaciones de clásicos, sin perder su sentido dramático (convencional). No obstante, para ser revividos y así generar un impacto en el espectador, necesitan ser desarrollados bajo conceptos performativos, que ha sido parte importante de la herencia estética de la escena actual.

Lo posdramático y la estética de lo performativo; elementos de análisis para entender la tendencia del teatro de Thomas Ostermeier

Hans-Thies Lehmann intenta delimitar las escenificaciones que surgen a partir de la crisis del drama. Desarrolla aspectos en su investigación que logran ser un aporte para nuevas reflexiones. No pretende clasificar un estilo, sino hacer una serie de

definiciones de conceptos con el objetivo de “inspirar futuros análisis más detallados” (Lehmann, 2013: 33). En ese sentido, su estudio resulta útil para comprender lógicas estéticas que hoy tienden a convivir entre lo dramático y lo posdramático. José A. Sánchez, en la introducción a la traducción al castellano, hace una invitación a ser uno partícipe de futuros pensamientos:

Corresponde ahora a quien lee abordar la tarea de la comprensión y la crítica, contrastar ideas, instrumentos y modelos con su propia experiencia y memoria de la escena, aportar otros referentes, sugerir otros problemas, plantear nuevas preguntas, leer *posteatralmente* este libro no desde la butaca de un lector-espectador, sino desde la mesa-pantalla de trabajo de quien practica una lectura agente (2013: 25).

La teoría de Lehmann es desarrollada con el objetivo de aportar conceptos y no establecerlos como normas. Si bien los elementos que agrupa lo posdramático son propios de un teatro que se aleja de las convenciones tradicionales, es indispensable observar cómo esta expresión, que es la evolución que ha sufrido el teatro hace más de setenta años, está compartiendo espacios estéticos con lo dramático.

En su *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte define aspectos estéticos similares a los de Lehmann, con la diferencia que no le otorga un nombre al traspaso del teatro *dramático* a uno *pos* como nuevo fenómeno escénico, sino que delimita una estética para estudiar lo que llama *realizaciones escénicas*. El término *realizaciones escénicas* es un concepto definido por el teatrólogo Max Herrmann (1865-1942) que sustituye al de *obra* por el de *acontecimiento*, por tanto es “lo que surge a partir de aquello que acontece entre los que toman parte de ella” (Fischer-Lichte, 2014:74). Ya no es la literatura lo que constituye al teatro como arte, sino la *realización escénica* que se origina a través del “bucle de retroalimentación autopoietico generado entre las acciones y comportamientos de actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2014: 325). Al hablar de *realizaciones escénicas*, inmediatamente se instalan márgenes, para comprender una visión estética en el teatro, a diferencia de la amplitud que ha generado la definición de *performance* como un *todo* en la vida, en la sociedad y en el escenario.

Sin embargo, este “giro performativo en las artes difícilmente puede comprenderse con ayuda de las teorías estéticas tradicionales” (Fischer-Lichte, 2014: 46). La obra de arte pasa a ser un *acontecimiento* y es por eso que se necesita analizar las formas escénicas de la *performance* para entender cómo ese desarrollo estético se ha integrado en una *tendencia mixta*, entendiendo por tal a la que convive entre lo tradicional-convencional y lo performativo.¹ Fischer-Lichte afirma:

Una estética de lo performativo *no pretende* reemplazar a las estéticas tradicionales de la obra, de la producción y de la recepción. Allá donde tenga lugar, o haya tenido lugar, un proceso artístico que se pueda entender y describir adecuadamente con los conceptos de “obra”, “producción” y “recepción” no hay la menor necesidad de sustituirlas por una estética de lo performativo, aunque la posibilidad de complementarlas con ella sea muy prometedora. Una estética de los performativo se orienta más bien a aquellos procesos artísticos para los que los conceptos de “obra”, “producción” y “recepción” nunca fueron adecuados; procesos que por lo tanto no eran accesibles en el marco de las estéticas tradicionales o que, cuando se los consideraba, eran distorsionados, como es el caso de las realizaciones escénicas (2014: 360-361).

La idea de que todo es *performance* no ayuda a clasificar y entender cómo una *tendencia mixta*, principalmente la que se monta a través de reposiciones de clásicos, logra convivir con los nuevos medios. La clasificación de los conceptos desarrollado por estos autores es inherente a las producciones contemporáneas que buscan la ambiciosa provocación al espectador. Es claro que nada de esto es nuevo, e inclusive

1. Por primera vez hago mención al concepto *tendencia mixta* con el fin de entender la conjunción de dos corrientes. Patrice Pavis lo conceptualiza y define como *Teatro performativo*: Un oxímoron de dos prácticas opuestas que conviven; 1) Puesta en escena, como resultado de la tradición occidental del teatro (representación escénica bajo la conducción de un director); 2) Performatividad, que puede asumir todas las formas imaginables en el espectáculo y en la vida (Pavis, 2016: 239). Según Pavis, esto hay que evaluarlo en cada caso, sin embargo para efecto de esta investigación, y como este análisis se enfoca en observar este concepto como práctica recurrente, prefiero hablar de *tendencia mixta*.

se puede decir que Brecht desde la teoría de la creación conceptualizó muchos de los elementos anteriormente citados; no obstante, es importante observar cómo eso que aún está vigente se acomoda a los tiempos actuales y que, curiosamente, en una sociedad donde no hay *pasado, presente ni futuro*, la reposición de los clásicos bajo una lectura contemporánea es un fenómeno recurrente. Como los clásicos nunca terminan de decir lo que aún estaban diciendo, surge esa necesidad de volver a ellos por la actual carencia de discurso al no tener un enemigo visible contra quien luchar. La universalidad de los clásicos ayuda a refrescar al ser humano identificado por la irradiación de la *emoción* que proyectan sus personajes, y la *razón* a través de los conflictos políticos que están inmersos y que, por metonimia, muestra lo macabro de los tiempos actuales que el ser humano contemporáneo no logra ver. No deja de ser preponderante que uno de los temas centrales de las obras de Shakespeare sea el poder. Para llevarlo a cabo, y no caer en reposiciones de *museo* -parafraseando- Henry Müller decía que se debe des-construir a Shakespeare para volver a construirlo; Brecht apuntaba que Shakespeare es el autor de nuestras obras, porque no somos capaces de escribir; Brook afirma que Shakespeare es el autor de nuestras obras. Es necesario volver a él para avanzar. Mientras que Carmelo Bene reflexionaba "*se li ha de guardar la infidelitat que li és deguda*" (Escudé, 2015: 291) y, finalmente, Thomas Ostermeier alude a que la re-escritura siempre ha existido:

Yo, por mi parte, intento utilizar las experiencias emocionales de los actores y sus opiniones políticas para llegar a esa realidad. De hecho, por eso antes sólo escogía autores con historias de hoy. Hasta que entendí que cualquier dramaturgo fue contemporáneo en su tiempo. Shakespeare hacía sus obras trabajando otras ya existentes, las versionaba, las adaptaba, sampleó Hamlet, tomaba viejas historias y las contaba a su manera. Yo también hago ese sampleado (La Vanguardia).

Definiciones

Los creadores teatrales pugnan a través de sus manifestaciones artísticas por provocar, conmover y afectar al público. Es una constante lucha por comunicar de forma experiencial lo que según contexto y época *quieren decir*. Las teorías teatrales desde una perspectiva antropológica describen la sociedad y sus necesidades receptoras. Cada teórico-investigador-creador en su tiempo sugiere medios para provocar a la audiencia. La *Catarsis* de Aristóteles fue el primer principio universal que pone al receptor como un sujeto involucrado y, a su vez, comprometido con el fenómeno escénico. A partir de ahí, voluntaria e involuntariamente, se ha pensado el teatro como un contenedor de *emociones* que convive con la *razón*. Ambas son cualidades propias y universales del ser humano. En el siglo veinte el *realismo*, que buscaba la identificación del espectador mostrando dramas cotidianos, lo hacía reflexionar, observándose a sí mismo en historias representadas, como si hubiese además de una *cuarta pared*, un gran *espejo escénico*. Este teatro generó movimientos sociales importantes. Luego, Brecht, al eliminar la *cuarta pared* reintegra al espectador, ya no desde la comodidad reflexiva de su asiento, sino desde la colaboración activa. En estas nuevas *realizaciones escénicas* se profundiza sobre esa idea donde el público debe ser cada vez más partícipe de la escena:

¿En qué medida el teatro puede ser entretenido y didáctico? ¿Cómo puede escapar al comercio espiritual de estupefacientes y convertirse de un lugar de la ilusión en un lugar de las experiencias? ¿Cómo el hombre encadenado, ignorante, ansioso de libertad y conocimiento de nuestro siglo, el hombre torturado y heroico, manipulado e ingenioso, mutable y transformador del mundo de este terrible y gran siglo, puede conseguir su teatro, que le ayude a ser dueño de sí mismo y del mundo? (Brecht, 2015: 87).

La búsqueda de respuestas son las motivaciones que han generado a los artistas de vanguardia, a desarrollar formas escénicas que son propias de una estética de lo performativo.

Comenzaré esta descripción con *el espectador como actor* (1). El espectador es un sujeto partícipe de la escena. Está dentro del espectáculo; él es a veces el espectáculo: completa e, inclusive, pasa al rol del actor mientras los intérpretes lo observan. Un ejemplo de aquello es la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramovic, donde el público, al observar todo el proceso de autoflagelación y sufrimiento que llevaba la *performer*, deciden bajarla de una cruz de hielo y sacarla del escenario. El impacto perturbante de su accionar llevó a quienes asistieron a la performance a construir el cierre de la presentación pasando a ser fundamentales y parte de la *realización escénica* (cfr. la descripción del relato completo en Fisher-Lichte, 2014: 23).

¿Establecieron acaso una relación entre cosujetos? O, por el contrario, su intervención, realizada sin su requerimiento ni su consentimiento expreso, ¿convirtió a la artista en objeto? O planteado a la inversa, ¿no serían acaso los espectadores los que terminaron convertidos en marionetas y objetos de la artista? (Fischer-Lichte, 2014: 35).

Los artistas dejan de ser los únicos creadores, el poder se traspa se generando una equidad en el desarrollo experiencial creativo. Este desplazamiento lo arranca de su lugar de protección. Por lo tanto, la obra ya no es apreciable como tal, sino es un proceso que se construye con el público haciéndola “altamente subjetiva y efímera en comparación con la obra sólidamente fijada” (Lehmann, 2013: 241). El espectador pasa a estar implicado en el teatro. Este *bucle de retroalimentación autopoietica* da origen a la *realización escénica*, generando un dialogo propio de la relación singular que se establece entre actores y espectadores.

Como toda *realización escénica* es un acontecimiento social, llamémoslo un fenómeno de *convivencia y comunidad* (2), se establece en este acto comunitario relaciones de poder. La copresencia de actores y espectadores hace una comunicación recíproca y constructiva del fenómeno escénico, de esa manera aparece una suerte de negociación de posiciones: “Brecht . . . sugería al público que encontraran por sí mismos una solución a los problemas presentados en la escena” (Fischer-Lichte, 2014: 230). La comunicación teatral ya no es frontal, es una confrontación entre espectadores y actores que conviven generando debates de ideas con el fin de producir situaciones de auto-cuestionamientos entre los participantes. En palabras de Erika Fischer-Lichte:

Las estrategias de escenificación... tienen como horizonte tres factores estrechamente relacionados entre sí: 1) el cambio de roles entre actores y espectadores, 2) la formación de una comunidad entre ellos, 3) los distintos modos de contacto recíproco, es decir, la relación entre distancia y cercanía, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre el contacto visual y el corporal (2014: 82).

Es así que surge *lo presente y real* (3) como medio para fortalecer uno de los principios fundamentales del teatro como disciplina artística; me refiero al de ser un acontecimiento irreproducible. Pese a definirse como *el arte de la repetición o representación*, nunca alcanza a ser una función idéntica a otra. Una *realización escénica* se pierde inmediatamente al acabar el espectáculo:

Todo intento de capturarla en un artefacto por medio de un registro magnetofónico o de vídeo está condenado al fracaso, y no hace sino poner aún más claramente de relieve el abismo infranqueable entre una realización escénica y un artefacto fijable o incluso reproducible. Cualquier intento de reproducirla termina convirtiéndose en un intento de documentarla (Fischer-Lichte, 2014: 156).

El teatro es un fenómeno que acontece en el *aquí y el ahora*, por lo tanto *real*, es una experiencia que se vive en el presente, en donde los actos performativos más radicales lo han llevado al extremo para poner la duda sobre los límites de la ficción. Esta búsqueda de lo *real* implica propuestas que trabajan desde el riesgo: Trabajar con el error o contratiempos como si hubiese acontecido un imprevisto; la participación del público como un actor que completa el acontecimiento; lo imponderable en el inquietante uso de animales; romper los mecanismos escénicos para interrumpir la ilusión son algunos de los recursos que hacen que una *realización escénica* no sea una simulación de algo, sino un acontecimiento que lucha por ser real. “El actor quiere realizar momentos únicos, pero también repetirlos” (Lehmann, 2013: 243).

Para conseguir lo presente como momento único en el escenario, desde el lugar del intérprete contemporáneo, éste debe buscar la *transfiguración de su cuerpo* (4). Artaud mencionaba: “Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu” (2015: 130). Si llevamos esta cita al trabajo de la interpretación, Artaud se refiere a un ideal de actor que, involucrado y comprometido a través de su posicionamiento en el escenario bajo un “sacrificio ritualesco”, podrá vivir e irradiar al espectador la verdad que éste experimenta.

Si bien, la idea de que el teatro posdramático des-jerarquiza las partes, poniendo al actor en la misma categoría que otras disciplinas, éste sigue siendo el elemento esencial de la comunicación y acontecimiento escénico. Grotowski define que para que suceda el fenómeno teatral lo único irrenunciable de la puesta en escena es un actor y un espectador, todo lo demás es prescindible:

(...) ¿puede existir sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto, quizá pudiera mencionarse el espectáculo de títeres. Pero aun así puede verse al actor detrás de las escenas, aunque se trate de otro tipo de teatro.

¿Puede el teatro existir sin el público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. Así nos hemos quedado con el actor y el espectador. De esta manera podemos definir el teatro como lo que “sucede entre el espectador y el actor” (Grotowski, 1970: 26-27).

Peter Brook, cuando habla de *teatro sagrado* menciona: “Grotowski hace un ideal de la pobreza: sus actores renuncian a todo excepto a su propio cuerpo, tienen el instrumento humano y tiempo limitado. No es, pues, asombroso que se consideren el teatro más rico del mundo” (Brook, 1997: 77). Mientras Max Herrmann comentó: “En el arte de la actuación... radica lo esencial del logro teatral, sólo él crea la obra de arte auténtica y más pura que el teatro es capaz de producir”². Estas ideas ponen al actor como el eje central y fundamental de la comunicación, por tanto, irrenunciable para que suceda la *realización escénica*.

Cuando se habla de cuerpo transfigurado, en la idea de lo performativo, el actor ya no interpreta a un *otro* bajo convenciones teatrales pre-pactadas entre espectadores y creadores escénicos, sino que se habla de intérpretes que experimentan instancias donde el público; más allá de ver un cuerpo que le cuenta una historia, ve uno que vive esa historia. Esto pone en funcionamiento el *bucle de retroalimentación autopoietica*, lo que hace del espectador no ya un sujeto que observa cómodamente en su butaca, sino que se involucra en lo que, a esa altura, debiera estar experimentando:

En el teatro el espectador debía percibir sólo al personaje, sentir sólo a través de él. Si, por el contrario, centraba su atención en el cuerpo del actor como cuerpo fenoménico,

2. Herrman, Max. “Das theatralische Raumerlebnis”, en *Bericht vom 4. Kongress für ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlín, 1930. Congreso citado por Erika Fischer-Lichte. Véase: (Fischer-Lichte, 2014: 152).

como su físico estar-en-el-mundo, de tal manera que no lo percibiera como signo del estado anímico o psíquico de un personaje, entonces empezaba *a tener sentimientos por él*, o por ella, lo cual *le arrancaba inevitablemente de la ilusión*. El espectador se veía obligado, pues, a abandonar el mundo ficticio de la obra y a introducirse en el mundo de la corporalidad real (Fischer-Lichte, 2014: 161).

El cuerpo ya no muestra otra cosa más que sí mismo. Se llega a trabajar en los límites del dolor y los estados pasan a estar en primer plano sobre las secuencias de acciones del drama; es así, como menciona Lehmann, que “el cuerpo se convierte en voz” (Lehmann, 2013: 270) irradiando a través de una *real* presencia escénica.

Si ahora nos situamos en el lugar del público, estas realizaciones buscan constantemente su *perturbación* (5). La provocación ha sido una manera con la cual los creadores han desprotegido al espectador para desplazarlo de su lugar de comodidad. El camino de la perturbación se puede observar en las *realizaciones escénicas* más radicales como las *performance-body art* donde el *performer* se corta su propio cuerpo, se pega un tiro en el brazo, se introducen escopetas por el ano o se expone a ser devorado por animales salvajes. Pero también han existido iniciativas que agreden directamente al público. Uno de los movimientos que comenzaron teorizando y practicando este modo de provocación fueron los futuristas:

Introducir la sorpresa y la necesidad de reacción por parte de los espectadores de la platea, de los palcos y de la galería. Algunas propuestas a propósito: poner cola en algunos asientos para que el espectador, hombre o mujer, que permanezca encolado, suscite la hilaridad general. (El frac o la *toilette* dañada serán naturalmente pagados a la salida). – Vender el mismo asiento a diez personas: lo que implica embarazo, escaramuzas, altercados-. Ofrecer asientos gratuitos a señores o señoras notablemente maniáticos, irritables o excéntricos, que vayan a provocar alborotos con gestos obscenos, pellizcos a las mujeres u otros comportamientos extraños. Espolvorear los asientos con polvos que provoquen picores, estornudos, etc. (Sánchez, 1999: 119).

También se podría hablar de Inglaterra en los años noventa con el surgimiento del movimiento *in-yer-face theatre* o *teatro de puñetazo* como lo traduce Patrice Pavis (2016: 339), que se define como “un movimiento descaradamente agresivo y provocativo, imposible de ignorar y evitar” (Inyerfacetheatre) donde el espectador debe responder.

La conexión participativa que se establece entre actor y espectador como fenómeno comunitario pasa por tres importantes etapas; *la liminaridad, el contagio y la transformación* (6). Estas tres expresiones pertenecen a una secuencia de estados que acontecen en el rito. El concepto de liminaridad aparece en un estudio realizado por Arnol Van Gennep en su libro *Los ritos de paso*. A partir de dicho escrito Fischer-Lichte divide tres fases del rito:

- 1 Fase de separación, en la que el sujeto que va a sufrir la transformación es apartado de su vida cotidiana y distanciado de su entorno social.
- 2 Fase del umbral o de la transformación, en la que el sujeto que va a sufrir la transformación es llevado a un estado “entre” todos los ámbitos posibles, lo que le proporciona experiencias totalmente nuevas y, en algunos casos, perturbadoras.
- 3 Fase de incorporación, en la que el sujeto ya transformado es reintegrado en la comunidad y es aceptado con su nuevo estatus y su identidad modificada (2014: 347).

La liminaridad hay que entenderla como el umbral que da paso a la transformación que se realizará a partir del *bucle de retroalimentación autopoiética* que experimentan actor y espectador a través de su copresencia. La manera de ir generando esta transformación es por el contagio que irradia el cuerpo del intérprete hacia el del espectador. Esta copresencia física da origen a un real estado emocional que no pretende darle un significado más que lo que se está sintiendo en el momento: "... la catarsis, es una experiencia liminar y transformadora" (Fischer-Lichte, 2014: 379). El espectador se desestabiliza, no sabe si está en un lugar *real* o de *ficción*, produciéndole un estado de incertidumbre, que lo lleva a una fase de umbral, por lo tanto liminar, que finalmente lo conducirá a vivir una transformación.

Desde la perspectiva de lo estético, otro recurso recurrente de las realizaciones contemporáneas es el uso de la *tecnología o estética multimedia* (7). Es evidente que a medida que progresa, se instalan nuevos medios de comunicación y que, por tanto, se van integrando a las distintas disciplinas artísticas. Aquí no se pretende hacer un estudio sociológico sobre este fenómeno, sino entender que desde el nacimiento de la *imagen en una pantalla* como recurso audiovisual en el teatro, se ha buscado nuevas formas narrativas (técnicas mixtas, según Pavis). Por dar dos ejemplos, Frank Castorf, en su versión de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, titulado *Endstation Amerika*, estrenada el año 2000 en Volksbühne, Berlín, a través de una proyección mostraba la cocina que no estaba visible para el espectador en el escenario. De igual manera, Declan Donnellan en *Tis Pity She's A Whore* de John Ford, estrenada el año 2014 en Barbican, Londres, muestra un *otro* lugar que no ve el público.

Más allá de profundizar en el uso de este medio estético implementado en gran parte de las *realizaciones escénicas* contemporáneas, para poder tener un acertado análisis de cómo debiera componerse en el teatro, es importante volver a Brecht, quien a su vez habla de Piscator como uno de los primeros que reflexionó e integró este tipo de recurso, argumentando que, al aparecer la proyección, los buenos escenógrafos se encargaron de hacerla un elemento narrativo que complementa el discurso, no pretender sustituir el decorado a través de una forma *facilista* de ilusión.

Y para terminar esta descripción, en la actualidad se utiliza el recurso de *evidenciar la ficción* (8). Brecht generó una teoría que cuestionaba el teatro naturalista-ilusionista, que pretendía hacer creer al espectador en la ficción como una radiografía de la realidad. Para Brecht, la manera de generar ilusión es justamente rompiendo cualquier intento de imitación calcada del cotidiano, ya que, al hacerlo, por más compleja que se muestre una obra construida con los mejores mecanismos de ilusión escénica, el espectador nunca olvidará que está en el teatro; por tanto, propone romper la *cuarta pared* junto con mostrar la maquinaria interna, dejando los focos a la vista: "Brecht comparte con los futuristas la idea de un *teatro para fumadores*, sin cuarta pared y sin patetismos" (Sánchez, 2002: 80). De esa manera, bajo el marco historiográfico de este artículo, desde las escenificaciones de vanguardia hasta nuestros días, se ha intentado trabajar a partir de la "verdad" escénica evitando engañar al espectador.

Ricardo III de Thomas Ostermeier

El teatro del presente y los clásicos

En un mundo de vida acelerada, "dinámico", como el nuestro, los estímulos, en lo que se refiere al entretenimiento, se desgastan pronto. La creciente falta de interés del público se ha de contrarrestar con efectos siempre nuevos. Para distraer a su espectador distraído, el teatro, primero ha de concentrarle. Ha de sacarle de un entorno ruidoso y seducirle (Brecht, 2015: 67).

La dirección escénica en el teatro contemporáneo ha heredado formas estéticas que evolucionan vertiginosamente, dejando nuevas tendencias rápidamente en el pasado y poniendo a prueba el *cómo* escenificar en una sociedad que avanza sin detención.

La búsqueda por generar un equilibrio entre el entretenimiento y el conocimiento, apelando al teatro como un medio de comunicación que busca hacer reflexionar al espectador, y quizás, de forma más utópica, estimularlo para volverlo activo, de tal manera que trabaje de modo crítico por construir un mundo mejor, hoy se plasma intentando frenar la inmediatez del consumo *norteamericanizado*³, apelando a recursos tradicionales, para hacerlos dialogar con las formas que han crecido, y finalmente madurado, desde los inicios de las escenificaciones de vanguardia.

Anteriormente se comentaba que el retorno de los clásicos es inminente, porque nunca acaban de decir lo que en su tiempo estaban expresando. No obstante, en la mayoría de los casos, no generarían el impacto que pretenden, si no se dirige una re-escritura y posterior puesta en escena bajo nociones estéticas del contexto en que se pretenden mostrar. Parece una obviedad, pero es prudente acentuar que los clásicos necesitan acomodarse a la capacidad receptiva del momento en que se re-montan. Para eso, la mayoría de los creadores concuerdan que modificaciones coherentes a una idea de dirección no atentan contra la organicidad de éstos. Como lo dice Brook: “Ni por un momento pongo entredicho el derecho a reescribir un texto de Shakespeare: al fin y al cabo, los textos no se echan al fuego. Toda persona puede hacer con un texto lo que crea necesario, sin que nadie padezca. Lo importante es el resultado” (Brook, 1997: 109). Pero el sacrificio debe ser un acto responsable y cuidadoso “si se tiene un cuchillo en la mano, la otra necesita el estetoscopio” (Brook, 1997: 110). La perdurabilidad de los clásicos, por el hecho de tocar temas inacabados, logran repercutir en la escena contemporánea con mayor resonancia que escrituras que planteen temas específicos de la actualidad. “La mayoría de las veces una pieza que ha sido escrita para ser representada llega a la escena cuando los temas públicos ya han cambiado de nuevo” (Fischer-Lichte, 2014: 428); es por eso que si no se puede generar un nuevo Shakespeare “cuanto más claramente veamos en qué consiste la fuerza del teatro shakespeariano, mejor prepararemos el camino a seguir” (Brook, 1997: 114).

Las transformaciones en el teatro no son gratuitas ni menos caprichosas. Responden a mutaciones que dicen relación con las necesidades de los tiempos actuales. Lo primordial en un creador es comunicar. Para que adquiera fuerza *eso que quiere decir* a través de la riqueza de textos clásicos, sin mostrarlos como algo obsoleto, deben ajustarse a las últimas directrices estéticas del arte contemporáneo. Es por eso que muchos de los elementos des-jerarquizados, heterogéneos, grotescos, vivos, transgresores, etc., de *realizaciones escénicas* que aparecen en el teatro posdramático, empiezan a estar presentes en escenificaciones de teatro dramático. Es lo que Lehmann creía que sucedería en el futuro, donde “quizás dé paso a un nuevo teatro en el cual las figuraciones dramáticas, después de que el drama y el teatro se hayan separado tanto, se encuentren nuevamente” (2013: 254). Por ello, Thomas Ostermeier prefiere historias que tienen un perfil más universal, no le acomodan las creaciones artísticas de los últimos años como la *posdramaturgia* y la *performance*. Bajo su visión “no siempre son luminosas” (Territorio Abierto). Pero es consciente que su teatro, que pertenece a uno convencional, debe utilizar recursos que conciernen a estéticas performativas para no caer en lo que Brecht, de manera irónica, metaforizó sobre la reposición y culto a los clásicos:

Un culto riguroso sería peligroso, como el ceremonial que prohibía a los cortesanos bizantinos tocar a las personas principescas, de tal modo que éstas, embriagadas, cayeron en un estanque y nadie acudió a socorrerlas. Para no morir, los cortesanos las dejaron morir (2015: 125).

3. *Norteamericanizado* reemplaza al concepto *globalizado*. Según Sanchis Sinisterra en la presentación de su libro *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual*, realizado el 31 de mayo del 2017 en la sala Beckett de Barcelona, este término se ajusta mejor a los tiempos actuales, propio de una sociedad que predomina el sistema neoliberal impuesto por EE.UU.

Ricardo III, nuestro contemporáneo

Uno de los temas que orbita en las obras de Shakespeare es el poder. La historia de *Ricardo III* es la representación de las peripecias de un antihéroe que asciende a lo más alto de la escala social a costa de engaños, crímenes, corrupción, manejo político, etc. Una posible premisa de la obra es *cómo el poder corrompe al hombre, llevándolo a realizar los actos más atroces para conseguirlo y perpetuarlo, mediante el dominio del discurso y la estrategia*.

Parafraseando a Michel Foucault, el sujeto no está en el centro, ni domina la realidad, sino que forma parte de lo que denomina la *trama histórica*. Esta idea valida a Ricardo como una persona más dentro del entramado; él participa en el juego que ha sido planteado desde antes. Por tanto, no es alguien terrorífico por sí mismo, sino que es una expresión de esta *trama histórica*. “El tercer Ricardo de Shakespeare responde a su desgracia de deforme intentando deformar el mundo” (Brecht, 2015: 120); con esto la ciudadanía también se hace responsable de quien finalmente los gobierna, una realidad que se observa hoy en las urnas al momento de escoger un presidente. Al respecto, una escena clave y muchas veces cortada es la de los ciudadanos, donde se ve la inoperancia de estos ante los temas políticos. Y otra escena -que suele representarse- es la manipulación política que ejerce Ricardo frente a los ciudadanos previo a ascender al trono. Para Thomas Ostermeier:

When you first look at Richard III, everybody thinks it's a play about evil. Richard is one of the most famous vice figures in theatre. I became interested in how he entertains the audience and seduces them into following him on each step of his way to power. I found the play to be more about the power of language than his cruelty or physical violence. (The Guardian) [Cuando uno mira por primera vez a Richard III, todo el mundo piensa que es una obra sobre el mal. Ricardo es una de las figuras de vicio más famosas en el teatro. Me interesé en cómo él entretiene a la audiencia y los seduce en seguirlo en cada paso de su manera al poder. Encontré que el juego era más sobre el poder del lenguaje que su crueldad o violencia física.” *La traducción es mía*]

La temática de la obra, el poder, y acotándolo aún más, la ambición por el poder, no pierde actualidad; por eso a lo largo de la historia, se puede ver cómo este texto ha inspirado a numerosos creadores. En los últimos años se ha desenterrado con frecuencia *Ricardo III*, poniendo ante el público múltiples representaciones inspiradas en él. En la literatura, en el cine, como en la televisión aparecen diversas re-escrituras.

No es casualidad, que la comunidad artística sea tan recurrente con una obra. Necesita expresar *el invierno de su descontento* respecto a la praxis política actual. En esta sociedad capitalista, los reyes ya no luchan en el campo de batalla; las guerras por el trono, por el gobierno del país o del mundo, se libran en las urnas, en los debates, en las redes sociales y ante los medios de comunicación. Sin embargo, en estos días, existe una oculta guerra macabra, manipulada por los medios de poder, que con el paso del tiempo el estallido parece inminente.



Ricardo III (Dir. Thomas Ostermeier) En imagen: Lars Eidinger como Ricardo III - Ph. Arno Declair

La reciente versión de Thomas Ostermeier es una de las últimas reposiciones aclamada por espectadores y críticos especializados. Además, ha participado en varios festivales y se está representando por todo el mundo. Más allá del nivel de recursos que disponga la Schaubühne para difundir sus montajes, *Ricardo III* es una de las obras con más funciones en este último tiempo: su proyección, dice relación, con su vigencia temática. La reposición es coherente en un presente manipulado por los medios de comunicación, en que el conflicto con el Medio Oriente es cada vez más delicado y donde han ocurrido acontecimientos como la elección de Trump como presidente de EEUU⁴. Respondiendo a estos temas de actualidad, el director alemán quiere mostrarle al espectador que “el miedo es muy importante para la implementación y continuidad del neoliberalismo. Sin miedo, el neoliberalismo no funciona” (La Nación), mientras, del mismo modo y paralelamente Kevin Spacey, desde el lugar del personaje de *Ricardo III* (presidente de EEUU)⁵, pretendiendo mostrarle al público de qué manera los que están más arriba logran mantenerse en el poder, termina la cuarta temporada de *House of Cards* con el siguiente texto: “no nos rendiremos ante el terror. Crearemos el terror”.

La dirección escénica de Thomas Ostermeier

Ostermeier, no sólo se forma en la escuela Ernst Busch⁶, que tiene gran influjo de las aportaciones brechtianas y, por ello, se familiariza, entre otras cosas, con la inserción en la escena de otras formas de narrar no necesariamente miméticas, sino que además orienta sus trabajos de dirección, sobre todo en los años de La Baracke⁷, hacia textos de autores británicos de la llamada generación *in-yer-face*, fuertemente influidos por el lenguaje cinematográfico y publicitario, tales como Mark Ravenhill, Caryl Churchill, David Harrower o Sarah Kane (Del Hoyo Ventura, 2016: 138-139).

Él mismo comenta en una entrevista: “En el teatro prefiero la mentalidad más realista y pragmática de los escritores británicos” (El Cultural). Su teatro fue evolucionando principalmente en autores perteneciente a dicho país, siendo en un inicio dramaturgias contemporáneas hasta la etapa actual que es más cercana a los clásicos.

El director alemán, junto al dramaturgista Florian Borchmeyer, construye su lectura del texto con un total de diez actores, ocho hombres y dos mujeres; todos ellos, trabajan sobre diecinueve personajes:

4. Un posible Ricardo III, tal como lo describió Kevin Spacey en una entrevista: véase www.youtube.com/watch?v=O7YKdjb5eBU

5. Haciendo una analogía donde el personaje Francis Underwood es Ricardo III.

6. Entre 1992 y 1996 estudió Dirección Escénica en el Berliner Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch.

7. Entre 1996 y 1999 fue director escénico y artístico de La Baracke am Deutschen Theater que, en 1998, resultó ser galardonada con el premio Teatro del año.

Ricardo III: Lars Eidinger
Buckingham: Moritz Gottwald
Elisabeth: Eva Meckbach
Lady Anna: Jenny König
Hastings, Brakenbury, Ratcliff: Sebastian Schwarz
Catesby, Margarita, primer asesino: Robert Beyer
Eduardo, Lord Mayor de Londres, segundo asesino: Thomas Bading
Clarence, Dorset, Stanley, Príncipe de Gales(marioneta): Christoph Gawenda
Rivers, York(marioneta): Laurenz Laufenberg
Bernardo Arias Porras

Mientras que el equipo técnico es conformado por:

Diseño de escenografía: Jan Pappelbaum
Diseño de vestuario: Florence von Gerkan
Colaboración vestuario: Ralf Tristan Sczesny
Composición musical: Nils Ostendorf
Video: Sébastien Dupouey
Dramaturgia: Florian Borchmeyer
Diseño de iluminación: Erich Schneider
Marionetas: Ingo Mewes, Karin Tiefensee
Entrenamiento de marionetas: Susanne Claus, Dorothee Metz
Coreografía pelea final: René Lay⁸

La dirección de la obra es abordada con la libertad que deja Shakespeare al entregar un texto de pocas acotaciones bajo un riguroso tratado, para llevar a cabo una coherente actualización que pone en cuestión las nuevas formas de montar un clásico, sin tener que ser un *teatro mortal*⁹. Es probable que para Edward Gordon Craig, el director alemán haya cumplido con ser un buen artesano de las obras del dramaturgo inglés:

Nuestro más grande poeta moderno se dio cuenta de que añadir indicaciones escénicas era tan innecesario como de mal gusto. Por lo tanto, podemos estar seguros de que, sea como fuere, Shakespeare entendió cual era el trabajo del artesano del teatro: El director, y que parte de la tarea del director, era crear las escenas con las que montaría la obra (Craig, 2004: 31).

Ostermeier, no deja solamente la voz del autor conducida por un actor en el escenario, no es de los que cree que la obra habla por sí sola. Sabe que si no la remueve no emitirá sonido. Para sacarle sonido requiere “numerosos y reflexionados esfuerzos, y el resultado puede ser de gran sencillez. Sin embargo, intentar *ser sencillo* puede ser muy negativo, una fácil evasión de los pasos necesarios que llevan a la respuesta sencilla” (Brook, 1997: 46). Aunque Ostermeier realice un teatro distinto al de Brook, están de acuerdo que la obra no está resuelta sólo con mostrar la maestría del autor interpretada por buenos actores, necesita un director que re-piense la escena y que resuelva por qué y cuál es la relevancia de escoger este texto, para luego trabajar en cómo ponerlo en escena ajustándose a las nuevas tendencias. Como se asume marxista y además proviene de una escuela brechtiana, sigue la línea que el maestro alemán idealizaba: “Es necesario iluminar el contenido ideológico, descubrir su importancia nacional, y por tanto, internacional” (Brecht, 2015: 38). Ya se habló sobre la relevancia de montar hoy un *Ricardo III*, ahora la dificultad está en cómo poder darle voz para denunciar los Ricardos que perpetúan el poder¹⁰.

Sin dudas, nosotros seguimos siendo los modernos bufones de una elite que acepta que nos burlemos de ella para poder gozar del privilegio de mostrarse tolerante y

8. Extraído de la página web de la compañía Schaubühne: <http://www.schaubuehne.de/en/productions/richard3.html>

9. Véase definición en: (Brook, 2015: 5-49). La mención de *teatro mortal* es porque la Schaubühne es un teatro que está en el circuito teatral de Berlín de grandes producciones con alto financiamiento, que si bien su línea editorial responde a un teatro para un público intelectual, perfectamente podría convertirse en un escenario de producciones de obras con corte más comercial. Seguramente el éxito que ha alcanzado es por hacer un equilibrio entre potenciar el trabajo de puestas en escena de obras que trabajan estéticas de tendencias nuevas promocionando e internacionalizando sus producciones. Más adelante se hablará de cómo Ostermeier trabaja junto a sus actores un teatro profundamente reflexivo, con cierta cercanía al *teatro sagrado* de Peter Brook, en un medio que exige la rápida comercialización de sus productos.

10. En una clase magistral que realizó Thomas Ostermeier en Chile en el marco del Festival Internacional Santiago a Mil 2017 explicaba que su primer motor para hacer teatro era cambiar el mundo, sin embargo hoy ya no lo cree así. Él mismo cita a Brecht aludiendo que tampoco lo pudo hacer. No obstante, destaca que su teatro ha generado mucha controversia en Berlín incomodando a la derecha. Como reacción a una serie de obras que se han montado en la Schaubühne es que han tenido que recibir demandas e ir a tribunales, esto lo ha llevado a concluir que si bien no cree que pueda realizar grandes cambios sociales ocupa un lugar donde puede hacer política mientras otros sectores les incomoda aquello.

capaz de reírse de sí misma. Sin embargo, abandonar esos lugares equivaldría a cortarse las alas y hacer más fácil la tarea de los que sueñan con ocupar nuestro lugar (Territorio Abierto).

Para el director alemán cuando se escenifica a Shakespeare, se tiene que lidiar con la cultura popular. En su tiempo, la cultura popular era la esgrima, la acrobacia, las bromas. “*Our popular culture is music*” (*The Guardian*) [“Nuestra cultura popular es la música.” *La traducción es mía*]. Su *Ricardo III* tiene una batería en el escenario; hay rap y crea la sensación de que Lars Eidinger es una especie de estrella de rock que seduce a la audiencia. Además, la batería ayuda a que la música tenga connotaciones de guerra. Los actores entran desde el público en un ambiente electro-festivo, acompañado de la fuerza de los tambores y estéticamente enfiestado por confetis. Tras una breve introducción -con el continuo ambiente de celebración- y como si fuese el vocalista de una banda de rock, suena el primer monólogo en inglés: “*Now is the winter of our discontent...*” (Shakespeare, 2009: 61) [“He aquí el invierno de nuestras desdichas (...)” (Shakespeare, 2012: 317)]. Este inicio se muestra en un espacio que reproduce el Globe Theatre de Shakespeare, aproximando la boca del escenario al público e integrando al espectador en una intimidad que pretende que cada miembro logre sentir que puede estirar el brazo y tocar a los actores. Además, integra a la audiencia estimulando sus sentidos, ya que en esta obra le gusta “*to use organic materials and also used dry clay on the floor of the stage. It creates a certain atmosphere, which is not so much like looking at a theatre set but lets the audience smell and feel the material*” (*The Guardian*) [“Usar materiales orgánicos y también usar arcilla seca en el piso del escenario. Crea una cierta atmósfera, que no es tanto como mirar un conjunto de teatro, sino que permite al público oler y sentir el material” *La traducción es mía*].

La integración de *la tecnología* es otro recurso que aporta a la estética. Se presenta en el uso metálico de la voz que suena filtrada a través de un micrófono, la combinación del sonido de los tambores de la batería mezclada con música electrónica y el uso de una proyección que tiñe el frontis de la escenografía con nubes, ríos, cuevas y bandadas de cuervos. Además, en ocasiones, se proyecta el grotesco rostro de Lars Eidinger a través de una cámara escondida en el micrófono. Un momento que reúne todos estos elementos es el rap que canta Ricardo luego del encuentro con los asesinos. Todos estos elementos colaboran a integrar a la audiencia para empezar a construir el *bucle de retroalimentación autopoética* que irá generando una *comunidad* participativa.

El hecho que los actores entren desde el público inmediatamente elimina la convención de la cuarta pared invitando al espectador a ser un sujeto activo de la *realización escénica*. Este juego de entradas y salidas se repite constantemente durante la obra. Es un primer recurso para *evidenciar la ficción*. Luego, se puede observar que Ostermeier construye un Ricardo deforme: con joroba, un pie más grande, frenillos y un protector en la cabeza y, cuando es rey, utiliza un corset y protector de cuello ortopédico: “*We wanted to tell the audience that this is a theatre performance – we are telling the story in a self-aware way*” (*The Guardian*) [“Queríamos decirle a la audiencia que se trata de una representación teatral, estamos contando la historia de una manera auto-consciente” *La traducción es mía*]. No hay una construcción que pretenda engañar al espectador. La escena con Lady Anna acaba con la convencionalidad al desnudarse y evidenciar el artificio estético, además el desnudo ayuda a mostrar a un Ricardo más desprotegido frente a ella para que, finalmente, el texto “*I’ll be at charges for a looking-glass/ and entertain a score or two of tailors/ to study fashions to adorn my body*” (Shakespeare, 2009: 81) [“Debo buscar en el acto algún espejo / y alquilar dos docenas de modistas / que inventen modas para adornar mi cuerpo” (Shakespeare, 2012: 330)] tenga doble coherencia tanto en la ficción como en la realidad. Posterior a la escena donde asesinan a Clarence, interpretado por Christoph Gawenda, sucede el momento de las paces; sin embargo, el escenario queda con un charco de sangre imposible de omitir. Christoph

Gawenda, quien interpreta también a Dorset entra más tarde, porque ha tenido que quitarse la sangre de la piel y vestirse para su nuevo rol. Ingresa desde el público acusando de forma irónica el mismo lugar donde fue asesinado el otro personaje que él mismo interpretó: “*With the clay on the floor, the actors get dirty throughout the play. I like this notion of expensive, beautiful costumes in a rotten world. An amazing pattern is created in the clay – the blood that is spilled stays as a permanent reminder, showing its effects on the characters*” (*The Guardian*) [“Con la arcilla en el suelo, los actores se ensucian durante toda la obra. Me gusta esta noción de vestuarios caros y hermosos en un mundo podrido. Un patrón increíble se crea en la sangre que se derrama en la arcilla ya que genera un recordatorio permanente, mostrando sus efectos en los personajes.” *La traducción es mía*]. Un modelo común en las obras de Ostermeier es que el escenario se vaya ensuciando a medida que avanza la *realización escénica*.



Ricardo III (Dir. Thomas Ostermeier) - Ph. Arno Declair

El haberse jugado con la ilusión permite que los mismos actores sean quienes manobren los elementos que deben entrar y salir del escenario. A esta altura, el espectador no cuestiona que es un actor que *hace de*, sabe que no pretende ser engañado, es consciente de que, más allá de entrar en el juego de ficción, su atención se concentra en cómo van escenificando e involucrándose los actores en esta *realización escénica*. El *bucle de retroalimentación autopoietica* ya está en marcha; por tanto, si el director alemán lo ha conducido bien los pasos de *liminaridad*, *transformación* y *contagio* sucederán.

El espectador integrado comienza a empatizar con el trabajo escénico de Lars Eidenger. Un actor que *transfigura su cuerpo*. El protagonista posee un fuerte dominio y destreza física: se pone al servicio de cada situación cumpliendo con variadas exigencias que le propone el director alemán: entre otras, mantiene una postura incómoda, se cuelga del micrófono agarrado con su mano para elevarse sobre el público; además, en el final, se engancha del pie simbolizando un animal puesto en una carnicería, se desnuda, se ensucia el rostro y pelea en solitario con un florete transitando por todos los niveles del escenario.

Trabajar con un elenco estable permite a Ostermeier entenderse y explotar lo mejor de sus actores para que rindan de forma pareja. Sus producciones suelen tener indiscutidas interpretaciones y eso se logra por lo que comenta: “Como director artístico prefiero trabajar con un equipo en lugar de una jerarquía, trabajar con transparencia en lugar de tomar decisiones misteriosas y solitarias” (El Cultural). Ese tipo de trabajo, integra al actor y hace que la puesta en escena adquiera una identidad no solamente desde la perspectiva de uno que organiza a partir de la dirección sino de

todos lo que la componen. Así, el intérprete tiene mayor facultad para empoderarse de la *realización escénica* haciéndola suya. El actor de una compañía que trabaja de forma integral posee mayor conocimiento del total lo que ayuda a irradiar con claridad la narración y cómo hacerlo. La escuela brechtiana del director alemán ha sido importante para entender que los mejores procesos creativos y, posteriormente, *resultados* logran su impacto cuando existe un trabajo comunitario e integrador entre el equipo de creadores:

Cuando era director en el Berliner Ensemble, Bertolt Brecht pedía a sus actores confrontarse a la realidad, asistir a las audiencias en los tribunales, sumergirse en las fábricas, para poder expresar con conocimiento de causa el comportamiento de sus contemporáneos. Eso mismo hago yo con los míos, proponiéndoles que se inspiren de su propia biografía y de sus observaciones cotidianas (*The Guardian*).

No exento de querer perturbar al espectador, esta *realización escénica* contiene momentos estéticos que apuntan a ello. Transita desde la suciedad hacia lo siniestro: un reflejo del sombrío mundo que se esconde. Además, su protagonista no solamente engaña de forma macabra a los personajes que lo rodean, sino que su encanto también traiciona al espectador. Nadie está seguro: ni en la ficción, ni en la realidad. Ricardo es un cruel orador fascista “con su grotesca acentuación de lo emocional” (Brecht, 2015: 21) es capaz de engañar –incluso– al espectador que confió en él. La simpatía del comediante que propone Ostermeier se contrasta con imágenes perturbadoras. Se distingue que el director alemán trabaja bajo la idea de que “cuando todo es horror y peligro no hay deleite. Pero cuando realiza ligeras modificaciones si ocurre” (Burke, 2005: 25). Un ejemplo de oscuridad es cuando Lars Eidinger se tiñe el rostro de blanco al auto-verse la comida del plato y, posteriormente, la proyección del siniestro reflejo de su rostro que se deja ver mientras se mira en él como si fuera un espejo de mano. Esta secuencia va acompañada de un tenso sonido en –a mi parecer– una de las escenas más crueles del teatro universal: la muerte de los príncipes. La obra está recurrentemente mostrando este tipo de grotescas imágenes, por citar otras: el travestismo de la reina Margarita que interpreta Robert Beyer o las muertes trabajadas despiadadamente en un sucio entorno con cuantiosa sangre y contrastadas con una armónica música barroca. O el ominoso momento de cuando entran a escena los príncipes como marionetas. Estos objetos inanimados con su rígido rostro infantil e ingenuo adquieren vida y, a su vez, extrañeza, mientras comienzan los diálogos con los actores¹¹:

En la realidad lo feo no es digno de análisis. En líneas generales aleja al hombre. No obstante, la imitación de lo feo en el arte, produce un deleite gracias a la maestría del objeto imitado, o sea la calidad con que se le imita. Aristóteles decía lo feo no puede hacerse bello; pero la imitación es admirada como semejanza (Ibarra, 2011: 33-31).

El espectador como actor se puede observar en el final de la puesta en escena de *Un enemigo en el pueblo* del director alemán. Esta *realización escénica* abre el debate para que el público pueda opinar, lo cual acontece conducido por los intérpretes que escuchan y observan las reacciones que van teniendo los espectadores. La duración y la consistencia de los temas varía según las intervenciones. Para Ostermeier, estas instancias donde se le da voz al espectador son los momentos más políticos de sus montajes, estos mecanismos escénicos ya habían sido teorizados por Piscator y Brecht como recursos para lograr generar opinión y discurso:

Los experimentos de Piscator provocaron al principio un caos total en el escenario. Convertían la escena en una sala de máquinas y el patio de butacas en una asamblea. Para Piscator, el teatro era un parlamento, y el público era una corporación legislativa. A este parlamento se le presentaban de manera plástica las grandes cuestiones que

11. La provocación puede ser comprendida como un momento de catarsis, ya que es una experiencia liminar y transformadora. Freud, a través de su estudio sobre *lo ominoso* a partir del cuento *El Hombre de la Arena* de E.T.A. Hoffman, desarrolla seis conceptos que se pueden utilizar en el arte, uno de ellos es *animismo, la magia y los encantamientos*. Para Freud un ejemplo causante de lo siniestro es la duda que produciría ver un objeto aparentemente inanimado y que luego sea viviente. Toma como modelo el cuento, ya que allí existe una muñeca que posee vida a través del imaginario del protagonista Nataniel producto de traumas que se generaron en su infancia, él va relatando una historia siniestra de cómo esta muñeca comienza a adquirir comportamientos humano. Basado en lo anterior es que Freud afirma: “Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones, consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas” (18). Este extracto proviene de una idea desarrollada en a mi tesis de pregrado (30). Thomas Ostermeier, ante la ambigüedad ilusionista que generan estos objetos inanimados (sus marionetas), al darle vida a través de una situación que convive con los actores, provoca un carácter inquietante en el espectador.

exigían decisiones. En lugar del discurso de un parlamentario sobre determinadas situaciones sociales intolerables, se presentaba una copia artística de esas situaciones. El escenario tenía el empeño de permitir a su parlamento, es decir, al público, tomar decisiones políticas en base a sus imágenes, estadísticas y consignas (Brecht, 2015: 72).

Ostermeier “exige una participación activa del espectador en lo representado, una presencia física activa en el lugar de la representación, calificado por Appia como *catedral del futuro*, analogado por Craig a los antiguos teatros de piedra, donde no había división para los actores y espectadores, sino donde todo el conjunto era la escena: el lugar del drama” (Sánchez, 2002: 38). Si bien otras *realizaciones escénicas* no son tan radicales como *Un enemigo del pueblo*, la integración del espectador siempre está presente. Su dirección le da libertades improvisatorias a los actores. En la función de *Hamlet* del 1 de octubre del 2011, en el Teatro Municipal de Las Condes, Santiago de Chile, cuando sonó un móvil, Lars Eidinger, quien interpretaba al príncipe de Dinamarca, fue hasta la butaca del espectador, se paró sobre su asiento y comenzó a insultarlo. En esa ocasión utilizó ese recurso para enfatizar el delirio de su personaje. En *Ricardo III*, su protagonista ha llegado aún más lejos, probablemente porque su personaje puede tener comportamientos más detestables:

En la primera fila de la Ópera de Aviñón, un espectador echa la siesta hasta casi alcanzar el ronquido. El actor Lars Eidinger, estrella del teatro alemán que interpreta al protagonista, coge un puñado de tierra desde el escenario y se lo echa a la cara para despertarlo. ¿Está usted cansado?, le espeta con tono sardónico. En otras ocasiones, Eidinger ha ido todavía más lejos. Una vez, en su Berlín natal, donde los espectadores llegan a hacer cola durante horas para verle como si fuera una estrella del rock, dos mujeres se levantaron y se marcharon de la sala en plena representación, exclamando que lo que veían les parecía pura *scheiße* (mierda). Eidinger las persiguió hasta el vestíbulo para preguntarles qué les había disgustado tanto, dejando el escenario vacío y con el público esperando a que volviera” (*El País*).

Este tipo de reacciones son las más cercanas a la relación que ha tenido el teatro de Ostermeier con el movimiento *in-yer-face* donde buscaba *la perturbación al espectador*. No obstante, también utiliza el encanto a través del humor y es así que presenta un Ricardo grotescamente-carismático. Para el director alemán: “*It was essential to have Richard (played by Lars Eidinger) address the audience directly, almost like a standup comedian, and keep a very close relationship with them*” (*The Guardian*) [Era esencial tener a Ricardo (interpretado por Lars Eidinger) dirigiéndose directamente a la audiencia, casi como un comediante, y mantener una relación muy estrecha con ellos]. Constantemente dialoga con el público: en la escena con Lady Anna, luego de que ésta lo escupe, busca apoyo en la audiencia para victimizarse; todos los apartes son en diálogo directo con ellos; en la escena de las paces, termina abrazando a un espectador, previo a la entrada de Buckingham (de cuando le reclama la promesa de Ricardo) suena un móvil y Lars Eidinger detiene su monólogo para apuntar con la luz del micrófono hacia el lugar donde se emitió el sonido y, de manera más radical, la función del 17 de febrero del 2017 en el Barbican de Londres, luego que Ricardo le vertiera un plato de comida a Buckingham, con posterioridad al reclamo de la promesa de Ricardo, Lars Eidinger estableció un diálogo con los espectadores donde ellos debían responder para que avanzara la obra. El protagonista generó un debate con varios de los asistentes saliéndose de la estructura del texto: tras la humillación al ver a Buckingham bañado en comida Lars Eidinger le pregunta a una chica del público “¿Esto está bien o mal?” pero ella no respondió, así que el actor volvió a hacer la pregunta, la chica nuevamente no respondió, en eso estuvieron un tiempo donde claramente el protagonista no tenía ninguna intención en avanzar; otro espectador, desde el otro lado de las butacas, grita “¡sigan con la obra que yo he pagado mi entrada para ver *Ricardo III* y no para estar esperando!”; entonces hubo gente que empezó a criticar a la chica y otros, al actor generando un debate entre los que gritaban “¡sigue!” y los que exclamaban

“¡responde!”, al escuchar las quejas del público y ver que la chica no respondía, Lars Eidenger se sentó en el escenario a seguir esperando, mientras comenzaba a burlarse de la situación: miraba su reloj, comentaba con otros espectadores, se reía de la humillante imagen de Buckingham, para finalmente dirigirse nuevamente a la chica y decirle “¿ves lo que estás provocando?”; esperó otro momento y le dijo “¡ya! responde, ¿bien o mal?”, pero la chica no respondió, entonces decidió salir del escenario dejando la escena estática. Al rato reapareció y, nuevamente, le pregunta, pero la chica no respondió. Lars Eidenger se fue con aplausos, mientras Buckingham remató preguntándole a todos “¿y nadie dijo nada?”. La situación, se presentó como un acontecimiento performativo: el teatro traspasó todo tipo de convencionalidad para hacer del espectador un ente activo y así ponerlo en un debate político sobre la situación: “la forma teatro, que es escenificada, dinámica y temporal, se presenta como algo que acontece” (Lehmann, 2013: 235). De esta manera, la dirección de Ostermeier juega al cambio de roles entre espectadores y actores, haciéndolos a ambos activamente participativos, generando momentos de *lo real*.



Ricardo III (Dir. Thomas Ostermeier) - Ph. Arno Declair

Conclusiones

Establecer un análisis utilizando como estudio de caso al director teatral Thomas Ostermeier, quien tiene una reconocida trayectoria vigente en la actualidad, ayuda a entender cuáles son los elementos escénicos que resultan efectivos al momento de dirigir un montaje, logrando una recepción coherente a nivel estético, discursivo y de contemporaneidad.

Entender una *tendencia mixta* que convive entre lo convencional y lo performativo establece un equilibrio estético que ayuda a acercar textos clásicos al espectador de los tiempos actuales. Bajo esta hipótesis en torno a la dirección escénica, los temas en los clásicos se renuevan como si estuvieran acabados logrando el impacto que orgánicamente debieron tener en su época.

Al abordar la dirección teatral, este artículo intenta colaborar a entender posibles formas de trabajo tanto al momento de analizar las efectivas *realizaciones escénicas* contemporáneas, como también ser un aporte a la reflexión de aspectos que pueden potenciar un trabajo de dirección en la actualidad.

Para el desarrollo de esta investigación, se puede decir que por medio de las ocho propuestas desarrolladas al poner en diálogo los textos teóricos de Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte se definieron los aspectos fundamentales para crear las bases sólidas que sustentan una eficiente *realización escénica*. Esto es complementado con el análisis del clásico *Ricardo III* en torno a su vigencia, reforzado a través de los aspectos estéticos performativos en la mirada del director alemán al servicio de un modelo de representación que escapa recurrentemente de lo convencional.

Es así que se demuestra una estética que está buscando separar al espectador de su cotidianidad para que entre en una fase umbral o transformadora poniéndolo en un estado liminar y, así, incorporarlo ya transformado como parte de la *realización escénica*, que, en conjunto con los actores, van construyendo la obra del dramaturgo inglés. De esa manera, esa forma de dirección convive entre lo convencional y lo performativo como *tendencia mixta*, haciéndose indispensable para que hoy suene más fuerte que nunca la voz de un clásico de Shakespeare a través de una de las obras más vigentes de estos tiempos: *Ricardo III*.

Sin embargo, al utilizar como estudio de caso solamente a Thomas Ostermeier, se genera un problema para lograr verificar si se puede establecer una tendencia de dirección global. Si bien se ha citado y puesto en ejemplo otros autores, la profundidad de este estudio abarca solamente una obra, que, aunque admita comprobar e identificar la hipótesis expuesta, no deja ampliarla como una forma de análisis comparativo, pese a que se puede especular como una tendencia efectiva. No obstante, esta investigación permite ser la apertura para expandirse hacia otros estudios de casos y comenzar a cotejar las variantes según cómo trabaje un grupo de directores que se acoplen en un determinado contexto en torno a la reposición y relevancia de montar clásicos en estos días.

Se hace sugerente observar de manera práctica y medible cómo se está llevando a cabo este tipo de reposiciones en Chile, donde, pese a la distancia cultural, temporal y geográfica, son textos que están re-naciendo con más fuerza en la actualidad. Da la casualidad que el Centro Cultural Gabriela Mistral junto a los fondos de cultura (FONDART) a través del Ministerio de Educación y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, dentro de sus bases, por primera vez hacen un llamado a postular para el año 2018 *realizaciones escénicas* que sean trabajadas bajo estéticas performativas.

Bibliografía

- » Artaud, A. (2015). *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Gallimard.
- » Brecht, B. (2015). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- » Brook, P. (1997). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- » Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. España: Alianza.
- » Craig, E. G. (2004). “El director ante los clásicos”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* (103), 31.
- » Del Hoyo Ventura, M. (2016). “Lenguaje actual y palabras de ayer: huellas del lenguaje de la imagen en escenificaciones contemporáneas de textos clásicos”. Artículo extraído de: Dossier; Universidad Internacional de La Rioja/ Universidad Complutense de Madrid (ITEM)/ Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León.
- » Escudé i Gallès, B. (2015). *L'Adaptació dels clàssics teatrals: Shakespeare i Richard the Third : estudi de cas d'una escena*. Barcelona: Tesis Doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona.
- » Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo Performativo*. Frankfurt: Abada editores.
- » Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Freud, S. (2001). *Lo Ominoso*. España: Torre de Viento.
- » Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- » Ibarra, J. (2011). *Elementos estéticos del romanticismo en la obra “Caín” de Alexis Moreno: un acercamiento al teatro del terror*. Santiago: Tesis de pregrado: Universidad de Chile.
- » Lehman, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. España: Cendeac.
- » Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- » Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- » Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de vanguardia*, Madrid: Akal.
- » Shakespeare, W. (2012). *Dramas Históricos*. Barcelona: Debolsillo.
- » Shakespeare, W. (2009). *King Richard III*. Inglaterra: Updated.

Recursos electrónicos

- » Barranco, J. (2011). “Hay algo podrido en Europa”. *La Vanguardia* [en línea]. Consultado el año 2016 en <http://teatro.es/quiosco/thomas-ostermeier-recoige-el-leon-de-oro-de-la-bienal-de-venecia/pdf>
- » Cruz, A. (2016). “El teatro europeo actual, analizado por el gran Thomas Ostermaier”. *La Nación* [en línea]. Consultado el año 2017 en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-teatro-europeo-actual-analizado-por-el-gran-thomas-ostermaier-nid1977927>

- » Ostermeier, T. (2014). ¿Para qué sirve el teatro?. *Territorio Abierto* [en línea]. Consultado el año 2017 en <https://territorio-abierto.tumblr.com/post/81897518822/para-qu%C3%A9-sirve-el-teatro>
- » Ostermeier, T. (2015). “Celebrating Evil: Richard III at the Schaubühne. Schaubühne”. *Página web de la Schaubühne* [en línea]. Consultado el año 2017 en <https://www.schaubuehne.de/en/blog/celebrating-evil-richard-iii-at-the-schaubuehne.html>
- » Perales, L. (2000). Thomas Ostermeier: “Dirigir en Berlín es un privilegio”. *El Cultural* [en línea]. Consultado el año 2017 en <https://elcultural.com/Thomas-Ostermeier-Dirigir-en-Berlin-es-un-privilegio>
- » Sierz, A. (2000). What is In-Yer-Face Theatre? *Página web Inyerfacetheatre* [en línea]. Consultado el año 2017 en <http://www.inyerfacetheatre.com/credits.html>
- » Vicente, A. (2015). Ostermeier triunfa en Aviñón con un sorprendente ‘Ricardo III’. *El País* [en línea]. Consultado el año 2016 en https://elpais.com/cultura/2015/07/17/actualidad/1437154255_269840.htm
- » Wiegand, C. (2016). “Thomas Ostermeier: Richard III? He’s a rock star, a stand-up comedian” *The Guardian* [en línea]. Consultado el año 2017 en <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/06/thomas-ostermeier-richard-iii-language-german-shakespeare>