



Entre la materialidad y la normalidad. Formas performativas de la catástrofe en el teatro de Anja Hilling y Kathrin Röggla¹

María Loreto Vilar Panella
(Universitat de Barcelona)

“Tenemos que aprender la gramática de las catástrofes porque, lo queramos o no, ésta es la que se habla, porque es el pan nuestro de cada día.”
Kathrin Röggla²

“[U]n servicio que la fantasía puede rendirnos es el de elevarnos por encima de la insoportable rutina y distraernos de los terrores –reales o anticipados– mediante una huida a lo exótico, a situaciones peligrosas con finales felices de último minuto”, señala Susan Sontag en el ensayo *La imaginación del desastre* (1965), y sigue: “Pero otra de las cosas que la fantasía puede hacer es normalizar lo psicológicamente insoportable, habituándonos así a ello. En un caso, la fantasía embellece el mundo; en el otro, lo neutraliza”³. Este artículo propone un acercamiento a este último “servicio” de la fantasía. Pretende mostrar cómo y con qué resultado el teatro en lengua alemana de los últimos años, de marcada tendencia performativa, escenifica lo psicológicamente insoportable, lo catastrófico y su normalización. Objeto de estudio son las piezas *Schwarzes Tier Traurigkeit* (*Negro animal tristeza*), de Anja Hilling (n.1975), estrenada el 12 de octubre de 2007 en Hannover, y *worst case*, de Kathrin Röggla (n.1971), estrenada el 11 de febrero de 2008 en Freiburg. Ambas fueron publicadas en sendas separatas de la revista *Theater heute*, correspondientes a los números de diciembre de 2007 y enero de 2009 respectivamente. Las dos obras coinciden en proponer una

¹ Este artículo resulta de la ampliación de la ponencia homónima presentada en el VII Congreso de la Federación de Asociaciones de Germanistas en España (FAGE), en colaboración con la Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos (APEG), celebrado en Valencia entre el 16 y el 18 de septiembre de 2010.

² Kathrin Röggla, *disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film*, Graz, Viena, Literaturverlag Droschl, 2006. Si no se indica lo contrario, las traducciones son de la autora para el presente trabajo.

³ Susan Sontag, “La imaginación del desastre” [1965], en *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Madrid, Alfaguara, 1996, p.274-295; aquí p. 294.



escenificación de la catástrofe que acentúa la materialidad del medio teatral precisamente a través, no de la integración, sino de la superposición plurimedial. En ello se aprecia que ambas dramaturgas conciben el teatro como acto performativo en el doble sentido del término inglés originario *perform*, según recoge Ansgar Nünning: realizar o *ejecutar* y *(re-)presentar*⁴. Así, en las piezas seleccionadas, la puesta en escena –el re-presentar– teatral prevalece sobre el texto –la acción– dramática, y la representabilidad sobre la teatralidad. Además, para Hilling y Röggl, la actualización de una realidad determinada se impone sobre la realidad en sí misma, el intercambio imprevisible, sobre la legitimación preestablecida; el cuerpo – y el lenguaje del cuerpo –, sobre el lenguaje en tanto que referente comunicativo arbitrario.

Precederá a la aproximación a las piezas escogidas un brevísimo apunte sobre el fundamento teórico de la performatividad en el contexto del teatro *postdramático*, una forma que rompe con las reglas *dramáticas* tradicionales, esencialmente con la puesta en escena centrada en el texto, la identificación del actor con un papel o rol y la separación entre el actor y el espectador⁵.

A continuación, el análisis de *Schwarzes Tier Traurigkeit* y *worst case* se centrará en dos cuestiones: 1) ¿Cómo se desarticula el discurso de lo catastrófico, tendente a la sublimación en *Schwarzes Tier Traurigkeit*, o a la normalización en *worst case*, de modo que la experiencia teatral suponga la confrontación con un acontecimiento insólito y germine la angustia?, y 2) ¿cuál es el rol de la víctima, tipificada según parámetros de clase, en las provocadoras puestas en escena postdramáticas, entre la re-presentación, en la obra de Hilling, y la meta-representación, en la pieza de Roggl? Para dar respuesta a tales cuestiones habrá que recurrir, como complemento a las herramientas literarias, a los estudios sociológicos sobre la funcionalización de lo catastrófico en nuestra llamada “sociedad del riesgo global”⁶.

⁴ Ansgar Nünning (ed.), *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2004, p. 204.

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

⁶ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, trad. Jorge Navarro, Daniel Jiménez, M^a Rosa Borrás, Barcelona, Paidós, 1998 [1986]. Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*, trad. Jesús Alborés Rey, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2002 [1999].



I

Josette Féral señala el origen del *performance art*, o *performance*,⁷ cuyo apogeo sitúa en los años setenta del siglo pasado, en la contestación de los valores establecidos: "negación de la noción de representación, de ensayo, de memoria; negación de una práctica sin interrogación y sin riesgo para el artista ni para el espectador"⁸. En el contexto histórico occidental el objetivo, prosigue Féral, era un replanteamiento del concepto de arte y de su relación con la sociedad en el sentido de disolver la tradicional frontera entre arte y realidad, ello ante todo primando el proceso sobre el producto y negando la comercialización. En el arte dramático, esto implicó una serie de cambios que afectaron concretamente a las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción. La obra renunció a *contar*; la historia se escenificaría en su duración real, fuera del teatro, en lugares como una calle, una vivienda, una tienda, etc.; y la actuación del actor dejaría de ser tal. Se trataba, en definitiva, de sustituir la representación por la presencia real: no habría *papeles*, la puesta en escena sería única y no podría repetirse. En los años ochenta, ante la creciente desconfianza hacia las grandes teorías –no sólo estéticas–, la *performance* supo reorientar su sistema hacia los entonces emergentes individualismos. Y, otra vez, el teatro *performativo* se hizo eco del cambio de rumbo. Sin abandonar los fundamentos ya señalados, el actor o *performer* aceptaría que *actuaba*⁹, pero la escena se seccionaría en microsecuencias superponiéndose sin suerte de linealidad o remitiendo unas a otras. La ausencia de contenido podía evocar, por otra parte, la forma de un ritual, de una ceremonia. Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok inciden además en el interés del teatro performativo por los aspectos pragmáticos en oposición al carácter semiótico del teatro tradicional. Como indican estos directores, ello "permite conducir la atención hacia lo que es esencial: el abandono de los significantes (lingüísticos) junto a la

⁷ El concepto "performativo" procede de la filosofía del lenguaje, John L. Austin lo introduce en 1955 en sus conferencias en la Universidad de Harvard, *Cómo hacer cosas con palabras*.

⁸ Josette Féral, "On és la *performance*? *Postmortem* per un art molt viu", trad. al catalán de Barbara Bloin, en: *Assaig de teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, N° 57-58, 2007, p.21-27; aquí p.21.

⁹ *Ibid.*, p.25.



especulación en torno a sus significados y la observación de fenómenos formales, más 'silenciosos'¹⁰.

Formalmente Hilling y Rögglä tematizan lo catastrófico en el teatro de principios del siglo XXI siguiendo el modelo performativo. Conceptualmente se muestran deudoras de referentes sociológicos como Ulrich Beck, Susan Sontag, Mike Davis¹¹, Niklas Luhmann¹² y Jean Baudrillard¹³. De hecho, los personajes de *Schwarzes Tier Traurigkeit* conforman nuestra occidental "sociedad del riesgo" que caracteriza Beck¹⁴. Son *cool* o, como la crítica señala con acierto, "puros egos de la abundancia en busca de diversión"¹⁵. Ellos son los escogidos para re-presentar a las víctimas. Las figuras de *worst case* son en cambio receptores –consumidores– del dolor ajeno, forman parte de la "sociedad del espectáculo" que Sontag denuncia en el ensayo *Ante el dolor de los demás* (2003)¹⁶, a la vez que contribuyen a fortalecer la "economía del miedo" descrita por Davis en *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta* (2002)¹⁷. Con ellos, Rögglä meta-representa los fatales efectos de la neutralización, o trivialización, que tiene lugar ante la constante confrontación mediática con la catástrofe.

Hilling se dejaría inspirar por el incendio de julio de 2005 en Guadalajara, según apunta Michael Laages¹⁸, o, según Bettina Spoerri¹⁹, por los incendios de

¹⁰ Christina Schmutz, Frithwin Wagner-Lippok, "Invasió de la realitat. Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per a un projecte teoricopràctic", en *Estudis escènics. Quadern de l'Institut del Teatre*, Nº 29, 2009, p. 23-52; aquí p.29.

¹¹ Mike Davis, *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta*, trad. Dina Khorasane, Marta Malo de Molina, Tatiana de la O, Mónica Cifuentes Zaro, Madrid, Traficantes de Sueños, 2007 [2002].

¹² Niklas Luhmann, *Soziologie des Risikos*, Berlin, New York, Verlag Walter de Gruyter, 1991.

¹³ Jean Baudrillard, *La ilusión del fin o La huelga de los acontecimientos*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Ed. Anagrama, 1993 [1992]. Jean Baudrillard, *Power Inferno*, trad. Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 2003 [2001/2002], incluye *La violencia de lo mundial*, p. 65-87.

¹⁴ Op. cit.

¹⁵ Simone Kaempf, "In Katastrophen so nah", en:

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=546:schwarzes-tier-traurigkeit-anja-hilling-urauffuehrung-von-ingo-berk&catid=104, 12.10.2007 (Fecha de consulta: 28.07.2010).

¹⁶ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major, Madrid, Alfaguara, 2007 [2003].

¹⁷ Mike Davis, ob. cit., p. 28. El concepto "economía del miedo", acuñado por la prensa financiera estadounidense, califica al "complejo de empresas militares y securitarias que se han precipitado a explotar la crisis nerviosa nacional [de los EEUU] [y] se enriquecerá en medio de la escasez general".

¹⁸ Michael Laages, "Augen zu! Und durch ... Markus Wunsch hat in Schwerin Anja Hillings *Schwarzes Tier Traurigkeit* auf die Bühne gebracht", en: <<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/926554/>>, 26.02.2009 (Fecha de consulta: 03.09.2010).

¹⁹ Bettina Spoerri, "Einmal eine Katastrophe erleben. *Schwarzes Tier Traurigkeit* von Anja Hilling im Theater Neumarkt", en:

<http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/zuercher_kultur/einmal_eine_katastrophe_erleben_1.5411397.html>, 10.04.2010 (Fecha de consulta: 03.09.2010).



agosto de 2007 en Grecia. Rögglä vivió en Nueva York los atentados contra las Torres Gemelas el 11 de Septiembre de 2001 y reconoce que se interesa por “la creciente imbricación de estado de excepción y cotidianeidad, la instrumentalización política del miedo y la inflacionista dramaturgia de la catástrofe en los medios y la política”²⁰. Explica su posicionamiento personal y estético ante el interés social por las desgracias ajenas y la saturación de informaciones sobre catástrofes en los ensayos publicados bajo el título *disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film (disaster awareness fair. sobre lo catastrófico en la ciudad, el campo y el cine, 2006)*. En el primero, *geisterstädte, geisterfilme* (ciudades fantasma, películas fantasma, 2005), Rögglä se identifica, en clave cínico-irónica, con el público ávido de noticias sobre catástrofes expresando su fascinación por ellas: “es así. las catástrofes me fascinan”²¹, escribe escudándose en el contexto del llamado “turismo de riesgo”, cada vez más exitoso. La dramaturga argumenta su justificación con una provocación muy en consonancia con la idea de Sontag²² sobre la capacidad de las imágenes de volver *reales* los horrores lejanos. Rögglä escribe:

¿Acaso no hay, en el deseo de filmar la catástrofe –junto al gusto por la destrucción de todo lo superficial, junto al anhelo de negar lo existente–, el deseo de unas condiciones de visibilidad más claras y sencillas? ¿Acaso no hay detrás el deseo de estar finalmente conectado a la realidad, de participar en ella?²³

En el segundo texto, *die rückkehr der körperfresser* (el regreso de los devoradores de cuerpos, 2006), Rögglä se reafirma en tal sospecha con el siguiente argumento:

²⁰ Kathrin Rögglä, “Wir leben in einem großen Katastrophen-Bild”, en: <<http://derstandard.at/1254311055365/Schauspielhaus-Wien-Kathrin-Roeggla-Wir-leben-in-einem-grossen-Katastrophen--Bild>>, 10./11.09.2009 (Fecha de consulta: 03.09.2010).

²¹ Kathrin Rögglä, ob. cit., 2006, p.7.

²² Susan Sontag, ob. cit., 2007, p.121.

²³ Kathrin Rögglä, ob. cit., 2006, p.18 y s.



De pronto uno se ve involucrado en la Historia en mayúscula, puede instalarse, colar todas las pequeñas histerias privadas en la gran histeria pública, puede sentirse parte de un movimiento conjunto, uno está dentro de una situación fantásticamente real, en el polo opuesto de la torturante irrealidad de nuestra vida cotidiana.²⁴



worst case, de Kathrin Röggla.

Foto: ©Alexi Pelekanos. Dir.: Lukas Bangerter

Cuando los medios de comunicación de masas se dejan infectar por el “virus de la dramaturgia histórica, [por] el pánico”²⁵, la información sobre la realidad roza la forma de la ficción. Así se canaliza, según Röggla, el “movimiento conjunto” y aumenta “la gran histeria pública”. La gran ventaja de esta vivencia ficticia de la catástrofe real, concluye la autora, sarcástica, es la ausencia de peligro y la comodidad del espectador en la butaca del salón. Aún coincidiendo con tal idea en lo esencial, Sontag considera “un lugar común en el debate cosmopolita sobre las imágenes de atrocidades”²⁶ el suponer que su difusión entraña una cierta dosis de cinismo y que, además, tiene escaso efecto en un público saturado e insensibilizado. Con todo, la alquimia teatral de Hilling y Röggla, lejos de proponer

²⁴ Ibid., p.35.

²⁵ Ibid., p.36.

²⁶ Susan Sontag, ob. cit., 2007, p.128.



–como tampoco lo hace Sontag²⁷– un posicionamiento ideal frente a ese “lugar común”, sólo cierra el círculo reficcionalizando la “dramaturgia histórica” de la catástrofe. En *Schwarzes Tier Traurigkeit* Hilling consigue desenmascarar su discurso artístico, Rögglá descodifica en *worst case* su discurso mediático. Veamos cómo.

II

En su desarticulación del discurso de lo catastrófico, ambas autoras, Hilling y Rögglá parecen seguir la lectura jelinekiana de las reflexiones de Roland Barthes en *Mitologías* (1957)²⁸ en torno a los que él llama *mitos cotidianos*, siendo el *mito* un término semiológico utilizado para significar los tópicos burgueses que facilitan la socialización o igualación y, con ella, el provecho económico de quienes crearon el mito o su control ideológico sobre las crédulas masas. Pues bien, para la destrucción sistemática del mito hay que descodificar los patrones actuacionales y el lenguaje en los que se basa su transmisión. Esta es la tarea que Hilling y Rögglá emprenden frente al mito del “megariesgo” o “riesgo global”²⁹ sirviéndose del instrumental de la *performance*. En *Schwarzes Tier Traurigkeit*, la desprogramación tiene lugar a través de una representación deformadora del modelo seleccionado, diluyendo los límites entre ficción y realidad, entre arte y realidad. En *worst case* se representa la misma recepción, alienándola: Rögglá expone al público al esperpéntico espectáculo de su propia actuación ante la información catastrófica. Acorde con el modelo postdramático ambas, Hilling y Rögglá, funcionalizan la materialidad de los parámetros formales: temporal, espacial y actuacional.

²⁷ En el ensayo *Ante el dolor de los demás*, Sontag refiere por ejemplo las posturas encontradas de los habitantes de Sarajevo durante la guerra civil a mediados de los años noventa: “En Sarajevo, durante los años del asedio, no era infrecuente oír, en medio del bombardeo o la ráfaga de los francotiradores, a algún habitante gritando a los fotoperiodistas, fácilmente identificables por el equipo que pendía de sus cuellos: ‘¿Esperas que estalle la bomba para poder fotografiar unos cadáveres?’ [...] [L]os habitantes en efecto querían que su apremiante situación quedara plasmada en fotografías: las víctimas están interesadas en la representación de sus propios sufrimientos.” Sin emitir ningún juicio de valor sobre las opiniones de las mismas víctimas, Sontag sí insiste en la necesidad de transmitir el carácter absoluto del dolor sobre el que se informa: “[Las víctimas] quieren que su sufrimiento sea tenido por único. [...] Es intolerable ver los sufrimientos propios aparejados a los de otros cualesquiera.” Susan Sontag, ob. cit., 2007; p. 129-131.

²⁸ Roland Barthes, *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009 [1957].

²⁹ Ulrich Beck, ob. cit., 2002.



Schwarzes Tier Traurigkeit (Negro animal tristeza), de Anja Hilling
Foto: ©Alexi Pelekanos Dir.: Tomas Schweigen

Schwarzes Tier Traurigkeit adopta la forma de un tríptico. La primera parte, *La fiesta*, presenta un mundo todavía intacto que queda reflejado en una forma teatral tradicional. Se representa aquí una historia en un momento y un lugar concretos: una noche de verano unos amigos disfrutan de una barbacoa en el bosque. Los actores tienen unos papeles concretos; los personajes dialogan convencionalmente. Sólo aparece una inquietante *voz en off*, narradora y omnisciente, cuya emisor no se revela en ningún momento³⁰. La segunda parte, *El fuego*, escenifica el infierno de llamas: una colilla olvidada, o quizá las brasas, han prendido en las ramas secas provocando un incendio. Reflejo de la vorágine del horror, la forma teatral se descompone³¹. El tiempo se desacelera, las secuencias se superponen desde la perspectiva de una cámara lenta³², el espacio deviene un limbo carente de coordenadas, la *voz* enmudece, los actores recitan las frases sin

³⁰ Respecto al sentido de esta *voz*, Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok descubren en su subjetividad trazos creativos cercanos, incluso superiores, al mismo poder auctorial y concluyen: "Anja Hilling parece obsesionada con la idea de no callar más el *making off* como hecho indiscutible, auténtico y suposición intratable, no tan sólo en lo que concierne al cómo y al qué, la *essentia*, sino también para dejarle hablar en su lugar habitual, el escenario. La realidad actúa aquí como condición de la posibilidad de un texto de ficción, como el precio de un cruce paradójico entre la realidad y su espejo de ficción." Christina Schmutz, Frithwin Wagner-Lippok, "Qui sempre té esperança mor cantant. Aparença i realitat al teatre contemporani", en <<http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/qui-sempre-te-esperanca-mor-cantant>>, 2010 (Fecha de consulta: 07.09.2010), pp.1-9, aquí p.6.

³¹ Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok escriben: "El contenido desintegra la forma; a la disolución de la textura del tejido humano y de las ilusiones interpersonales sigue la anulación de la convención dramática." Ibid., p. 4.

³² Franz Wille considera que el tiempo se detiene. Cf. Franz Wille, "Anja Hillings *Schwarzes Tier Traurigkeit*", en: *Theater heute*, Nº 12, 2007, p. 10.



obedecer a roles determinados, parlamento y pensamiento se confunden. Para ello, Hilling se sirve de recursos dramáticos, como la introducción de microsecuencias, tipográficas, como la utilización de guiones sustituyendo la indicación de los nombres de los hablantes³³, y lingüísticos, como por ejemplo el uso de la segunda persona del singular por parte de los personajes para referirse a sí mismos, con lo cual el hablar de sí mismo y el hablar consigo mismo no se distinguen³⁴. La actuación deja paso al *contar* escénico, a la narración de lo inenarrable³⁵. La tercera parte de *Schwarzes Tier Traurigkeit, La ciudad*, se compone de diez secuencias y un epílogo. La forma teatral es, como el mundo que representa la escena, irrecuperable. La atemporalidad se focaliza hacia los días y semanas inmediatamente posteriores a la catástrofe sin llegar a determinarlos; los espacios se diversifican en un ámbito urbano sin concreción. Los actores recuperan sus papeles y los recitan en forma dialogada o en monólogos, pero los parlamentos son ahora fragmentarios y la misma presencia se va diluyendo en una suerte de no-presencia; la corporalidad se reduce a la voz y ésta, a su vez, al sonido grabado en sendos contestadores telefónicos. El epílogo es una elegía en forma performativa. La voz narradora regresa y describe, en un tono extremadamente lacónico, una instalación artística sobre el incendio. Es obra de Oskar, uno de los excursionistas. El epígrafe, *Always on my mind*, evoca la archiconocida canción de Elvis Presley que

³³ Cristina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok explican este recurso con las siguientes palabras: "El tiempo se divide en recortes de percepción, en astillas de información vertiginosas, reproducidas formalmente mediante puntos, como en una lista de la compra para el supermercado, documentables sólo como enumeración de acontecimientos individuales desligados unos de otros, la forma catastrófica de la percepción humana." Los directores se preguntan, además, si los "fragmentos de texto esparcidos" no serán las mismas "partes del cuerpo". Ob. cit., 2010, p. 6 y s.

³⁴ Beate Heine, "Chronik des Feuers. Anja Hillings *Schwarzes Tier Traurigkeit*", en *Theater heute*. Jahrbuch, 2007, p.158 y s.

³⁵ Cf. Simone Kaempf, ob. cit.; Michael Laages, ob., cit.; Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok, op. cit., 2010, p.4 y s.; Peter Schneeberger, *Guck mal, ein Reh! Schwarzes Tier Traurigkeit - Österreichische Erstaufführung des Katastrophenstücks von Anja Hilling*, en http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=1815%3ASchwarzes-tier-traurigkeit--oesterreichische-erstauffuehrung-des-katastrophenstuecks-von-anja-hilling-&catid=203&Itemid=1, 02.10.2008 (Fecha de consulta: 03.09.2010). Peter Schneeberger califica esta segunda parte de *Schwarzes Tier Traurigkeit* además como "una de las más impresionantes representaciones de la catástrofe de todo el teatro actual". Michael Laages la define por su parte como "el horror en estado puro", y señala que la situación extrema y el exceso de la obra se materializan únicamente en el lenguaje.



suenan en la instalación del mismo modo que sonó la noche de la catástrofe, entonces en la voz de otra de las figuras, el cantante Flynn³⁶.

A diferencia de *Schwarzes Tier Traurigkeit*, en *worst case* no se representa ninguna acción, ninguna historia. En cuatro cuadros y un entreacto el público se ve ante una representación de sí mismo en distintas circunstancias sólo contextualizadas, no determinadas. En el primer cuadro, *los espectadores*, Röggl reúne a un grupo de personas en un espacio cerrado, conocido y confortable, el salón de una vivienda, ante el televisor que ofrece una retahíla de informaciones sobre distintas catástrofes, sucediéndose, confundiéndose, neutralizándose. En contraste con el caos que reina en las escenas de los reportajes, el mundo del observador frente a la pantalla sigue una sucesión temporal lineal perfecta que se indica en la obra con la mención de "poco antes", "después", "más tarde", "sobre las siete de la tarde" y "19.29"³⁷. El segundo cuadro de *worst case*, *la que está en alerta*, escenifica una llamada telefónica de la secretaria Casandra, cuyas fatales predicciones nadie cree, no por la legendaria maldición divina, sino por arbitrios totalmente humanos, por la indolencia potenciada por la saturación de catástrofes en los medios de comunicación, o por un encubierto interés político-económico. Así lo observa en el entreacto entre bastidores el *fan* de Casandra y lo señala la misma Röggl en una entrevista³⁸. El tercer cuadro, *los adultos*, tiene lugar en una escuela y escenifica una charla entre la presidenta del consejo escolar, el psicólogo del centro y unos padres que no llegan a tomar la palabra en ningún momento. Éstos son alertados sobre el comportamiento de su hija de ocho años quien parece estar incitando a sus compañeros al suicidio, una consecuencia, aventuran los docentes, de la indiscriminada exposición de la pequeña a toda clase de informaciones sobre

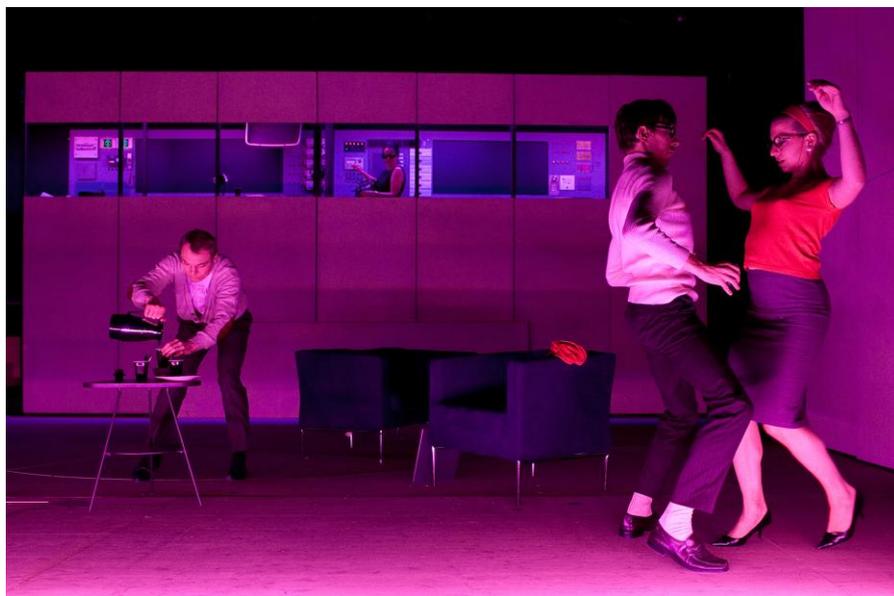
³⁶ Peter Schneeberger, ob. cit., aplaude la idea del director Thomas Schweigen, en el estreno de *Schwarzes Tier Traurigkeit* en Viena (Schauspielhaus, 02.10.2008), de presentar la noche de la primera escena en forma de *performance*. Así, los árboles que Oskar ha pintado en la pared para la instalación con la que se cierra la obra son los mismos que los actores habían pintado en el decorado del fondo del escenario en la primera escena. Como señala Schneeberger, el recurso es ciertamente ingenioso, además de trasladar a la puesta en escena la artificiosidad sobre la que Hilling fundamenta su obra.

³⁷ Para el estreno de *worst case* en Freiburg, el director Leopold von Verschuer buscó romper visualmente este inalterado universo hogareño al desplazar la perspectiva del público mostrando el espacio de la vivienda desde el ángulo del techo. Cf. Fotografía de Maurice Korb, en *Theater heute*, Nº 1, 2009, p.12 y s.

³⁸ Cf. Kathrin Röggl, ob. cit., 2009: "[A Casandra] Se la acusa de 'alarmismo' igual que se hizo con numerosos científicos que desde hace años se ocupan del cambio climático. La ironía de ello radica en que Casandra dice la verdad pero nadie la cree, se le llama 'alarmismo' para infravalorar su diagnóstico."



desgracias en los medios. El cuarto cuadro, *los familiares*, presenta una escena de radio interrumpida precisamente por problemas técnicos. Se trata de un coloquio con expertos que pretenden atender además las llamadas telefónicas de las víctimas de distintas catástrofes, relacionando –y confundiendo, ellos también– sus casos concretos. Cierra la escena una voz *en off* informando sobre problemas de tráfico en diversos puntos de las autopistas alemanas: accidentes, obras, retenciones, etc. Formalmente, la cancioncilla evoca una plegaria pero, en cuanto al contenido, nuevamente, al oyente sólo le interesa su propia realidad –el hecho de que tendrá de evitar un determinado punto previsto en su ruta–, no el accidente que altera sus planes ni, mucho menos, la suerte de las víctimas. Por los cuadros de *worst case* yerra un Yo despreocupado; acaso las voces de la pieza sólo existen en su cabeza, como aventura Christine Koblitz refiriéndose al estreno en Austria³⁹.



worst case, de Kathrin Röggla.

Foto: ©Alexi Pelekanos. Dir.: Lukas Bangarter

Intérpretes en la foto: V. Glander, K. Jung, S. Hoeld, y N. Kirsch.

³⁹ En la Schauspielhaus de Viena, 15 de octubre de 2009, dirección de Lukas Bangarter. Cf. Christine Koblitz, "Kassandravisionen von Kathrin Röggla. Die Premierenkritik", en <<http://www.kulturwoche.at>>, 2009 (Fecha de consulta: 12.02.2010).



Como Hilling, Rögglä enfatiza la materialidad del elemento teatral sirviéndose de recursos dramáticos, por ejemplo las microsecuencias o la superposición de medios, como televisión, radio o teléfono, y escena. En el texto utiliza también recursos tipográficos, como el rechazo de la mayúscula –habitual en su obra, pero no por ello menos transgresor–, o el uso de las comillas para señalar citas ficticias de películas. Abusa Rögglä, finalmente, de los recursos del lenguaje. Con la excepción de *Cassandra*, sus personajes permanecen innominados y, a no ser que el nombre de pila sea mencionado expresamente por una de las figuras, éstas se identifican con calificativos como “el cuadrado” o “el diligente”, apodos como “la voz de pito”, profesiones como “el moderador”, “el técnico” o “la abogado”, o pronombres personales⁴⁰. Además, los parlamentos en *worst case*, a menudo monólogos, se caracterizan por las constantes muletillas o repeticiones, denotando expectación, tensión o inseguridad, y por el desestabilizante uso del discurso indirecto y de la tercera persona del singular por parte de los personajes para referirse a sí mismos⁴¹.

Con la implementación de tales recursos, Anja Hilling y Kathrin Rögglä obligan al público a concentrarse en los elementos físicos, en lo material, y muy especialmente en lo acústico –de hecho, la crítica coincide en señalar que ambas son piezas para ser escuchadas⁴². También debe concentrarse el público en la organización y la categorización, el descifrado y la identificación. Ello libera al espectador de las más inmediatas reflexiones de orden moral en torno a lo catastrófico, pero le abruma de modo que la angustia impregna su espíritu⁴³.

⁴⁰ A este respecto, señala Kathrin Rögglä, ob. cit., 2009: „Soy sumamente concreta. Pero sucede que me interesan más las circunstancias lingüísticas y las políticas, y menos las psicológicas.”

⁴¹ Sobre este recurso comenta Kathrin Rögglä, ibid.: “Ya hace tiempo que no vivimos al cien por cien en la primera persona del singular.” En su crítica del estreno de Freiburg, Jürgen Reuß escribe al respecto: “Las personas de *worst case* tienen la sensación de vivir de segunda mano. Nunca participaron de nada en absoluto. Incluso a sí mismos sólo se conocen a través de las historias de otros.” Cf. Jürgen Reuß, “Wir sind nur Zombies hinter Phrasenmasken. *worst case* – Kathrin Rögglä uraufgeführt con Leopold von Verschuer”, en: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1873>, 11.10.2008 (Fecha de consulta: 09.09.2010).

⁴² Véase, sobre *Schwarzes Tier Traurigkeit*, la opinión de Michael Laages, op. cit., y la de Christine Wahl, “Böses Picknick. Jorinde Dröse inszeniert in den Kammerspielen des Deutschen Theaters *Schwarzes Tier Traurigkeit* – und geht dabei sehr vorsichtig an Anja Hillings Text heran”, en: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/boeses-picknick/1853546.html>>, 07.06.2010 (Fecha de consulta: 03.09.2010); sobre *worst case*, véase la opinión de Franz Wille, ob., cit., p.13.

⁴³ La crítica no se muestra, sin embargo, especialmente positiva respecto a la forma teatral performativa ni tampoco sobre el tema escogido. Los críticos de *Schwarzes Tier Traurigkeit* coinciden en señalar la calidad y el impacto del texto de Hilling, aunque en su mayoría desaprueban las distintas puestas en



III

Centrémonos finalmente en el rol de la víctima, tipificada en ambas obras según los parámetros de la clase media en una sociedad desarrollada como es la alemana. En *Schwarzes Tier Traurigkeit*, Hilling presenta un grupo de jóvenes *urbanitas*, profesionales liberales, ligados entre sí por cambiantes vínculos familiares y afectivos. El espectador les conoce fuera de su hábitat cotidiano, "desconectando" en un entorno natural cuyas leyes menosprecian. Precisamente en su imagen edulcorada de la naturaleza radica el origen de la catástrofe. Como señalan Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok, "la naturaleza no es inocente, no es 'amable' como la imagen infantil del 'ciervo', también es cruel y anónima y castiga cualquier comportamiento incorrecto con una severidad desconocida"⁴⁴. Algunos de los excursionistas mueren en el incendio y en los supervivientes se ceban las secuelas psicológicas, además de los daños físicos. No obstante, Flynn, cantante, y Oskar, artista que, como se indica premonitoriamente, "trabaja con la luz"⁴⁵, consiguen un notable éxito transportando su experiencia al terreno artístico, el primero en forma musical, el segundo en una instalación que revive, estilizándolo, el funesto incendio. En ambos casos, la *estética del dolor* obvia la cuestión del arte como estrategia de supervivencia para el artista-víctima y se centra en el provecho económico y la fama que le proporciona. Flynn muta de

escena que comentan, véase. p. ej. Simone Kaempf, op. cit. (sobre el estreno en Hannover en 2007, dir. Ingo Berk), Michael Laages, op. cit. (sobre la representación en Schwerin en 2009, dir. Markus Wunsch), Christine Wahl, op. cit., y Dirk Pilz, "Große Göttin Katastrophe. *Schwarzes Tier Traurigkeit* – Jorinde Dröse hat Anja Hillings Text in die Kammerspiele des Deutschen Theater installiert", en: <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4433:schwarzes-tier-traurigkeit-jorinde-droese-hat-anja-hillings-text-in-die-kammerspiele-des-deutschen-theater-installiert&catid=35>, 06.06.2010 (Fecha de consulta: 02.09.2010), (sobre la puesta en escena en Berlín en 2010, dir. Jorinde Dröse), y Bettina Spoerri, ob. cit. (sobre la representación en Zurich en 2010, dir. Rafael Sanchez). Una excepción es en este sentido la reseña de Peter Schneeberger, op. cit. (sobre el estreno en Viena en 2008, dir. Thomas Schweigen), quien celebra el buen trabajo del director en la escenificación de una obra que la autora ha cargado "de tales vilezas que los directores sólo pueden fracasar". Sobre el estreno de *worst case* en Freiburg en 2008, Jürgen Reuß, ob. cit., refiere el comedido aplauso de un público que no acaba de compartir el gusto por "las interioridades maniaco-depresivas", y Franz Wille, ob. cit., p.13, echa en falta una puesta en escena "un poco más catastrófica".

⁴⁴ Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok, ob. cit., 2010, p.3. En la cita se hace referencia a la mención del ciervo por parte de uno de los personajes en la pieza de Anja Hilling, "Schwarzes Tier Traurigkeit", en: *Theater heute*, N° 12, 2007, Separata p.1-16, aquí p.2.

⁴⁵ Anja Hilling, ob. cit., p.3.



guaperas a usurero de la catástrofe⁴⁶, mientras que Oskar, lastrado por el sentimiento de culpabilidad, se desinteresa de su recreación artística del horror. Sus obras gozan del interés del público, le estremecen, le dejan atónito, sumido en la catártica ilusión de participar de un dolor real. Tal es el efecto, por ejemplo, de las "instrucciones de uso" en la instalación de Oskar, que buscan además acentuar la corporalidad: el visitante debe andar descalzo sobre musgo, ramitas y hierba caliente, el calor es extremo, sus ojos se pierden en un juego de sombras y luces. Los únicos marcadores de la ficción no explicitada son las indicaciones organizativas: "Entrada libre", o "Laborables de nueve a siete. Sábado hasta las diez. Domingo desde las once"⁴⁷. Respecto a la capacidad del montaje para conmover al receptor, sólo suenan, en la obra de Hilling, las palabras del artista descubriendo su individualista propósito: con la instalación Oskar pretende "hacer llorar"⁴⁸ a Martin, su compañero, que le abandonó tras el incendio. Respecto a la legitimidad moral de la explotación artística de la desgracia propia, el mismo Martin comenta sobre la carrera que espera a su nueva pareja, el cantante Flynn: "Ahora tiene lo que se necesita para ser famoso"⁴⁹. Se refiere ni más ni menos que a la experiencia física y psíquica del dolor más extremo⁵⁰.

Los protagonistas de *worst case* varían, como se ha señalado, en los distintos cuadros. Pero en todos ellos las personas viven la catástrofe desde los dos metros que les separan del medio de comunicación correspondiente. Así, el dolor y el sufrimiento de los demás pasan a formar parte de la rutina cotidiana del espectador, aliñando una aburrida sobremesa con un poco de *suspense*⁵¹. Por ejemplo, en la primera secuencia de *worst case* un Yo frente al televisor verbaliza sus expectativas del siguiente modo:

⁴⁶ Cf. Christine Wahl, ob. cit.

⁴⁷ Anja Hilling, ob. cit., p.16.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., p.15.

⁵⁰ Bettina Spoerri, ob. cit., sugiere que *Schwarzes Tier Traurigkeit* coquetea con la idea del provecho subsiguiente a la experiencia de la catástrofe en el propio cuerpo.

⁵¹ Jean Baudrillard, ob. cit., 1993, p. 105, tiene durísimas palabras para la que él denomina "gestión de la catástrofe", acaecida casi siempre en los países subdesarrollados, por parte de los desarrollados: "El Sur es un productor natural de materias primas. La más reciente es la catástrofe. El Norte, por su parte, está especializado en el tratamiento de las materias primas, y por tanto también en el de la catástrofe. Tutela vampírica, injerencia humanitaria, Médicos sin fronteras, solidaridad internacional, etc. Fase postrera del colonialismo, el Nuevo Orden Sentimental no es más que el corolario del Nuevo Orden Mundial. La miseria de los demás se convierte en nuestro territorio de aventuras."



a ver si los bosques vuelven a incendiarse, a ver si nos golpea una lengua de fuego, a ver si el humo espanta a los animales en los arbustos cuyos nombres no conocemos, a ver si luego se hace el silencio. a ver si llega la lluvia que el negro viento empuja hacia la tierra, a ver si las masas de agua golpean los puentes o los diques ya se han roto. a ver si se nos caen encima las paredes de los edificios, sí, a ver si se desploman enteros y nos ahoga una nube de humo, tragándose todos los colores. a ver si los coches vuelcan y el metal se entrelaza y se retuerce. a ver si hay cables de tensión eléctrica en la carretera. a ver si están de nuevo en el puente mirando hacia abajo, a un tiro de piedra de cosas que no entienden en absoluto. a ver si de nuevo cambian de canal para ver cosas totalmente distintas porque ya les aburre. a ver si de nuevo pasa algo.⁵²

El espectador es aquí en realidad el consumidor, el cliente. Como tal necesita ser estimulado una y otra vez, y puede cambiar de canal si se aburre o si el reportaje no satisface sus expectativas. Como "el cuadrado" de Rögglä, quien lamenta: "no puede creerlo, que este sea el final, entonces tiene que decir que se siente estafado. esto no puede ser cierto. él había pensado que esto acabaría de otro modo"⁵³.



Schwarzes Tier Traurigkeit (Negro animal tristeza), de Anja Hilling
Foto: ©Alexi Pelekanos Dir.: Tomas Schweigen

⁵² Kathrin Rögglä, "worst case", en: *Theater heute*, N° 1, 2009, Separata p. 1-16; aquí p. 2.

⁵³ *Ibid.*, p.6.



worst case, de Kathrin Röggla.
Foto: ©Alexi Pelekanos. Dir.: Lukas Bangerter

Mientras en las canciones de Flynn o en la instalación artística de Oskar, en *Schwarzes Tier Traurigkeit*, el discurso de lo catastrófico tiende a la sublimación del dolor propio, en los boletines informativos de *worst case* éste normaliza y neutraliza el sufrimiento ajeno. Pero en ambas piezas el individuo, víctima o espectador, se muestra desquiciadamente entregado a sí mismo. Ello se sugiere en deuda ideológica con la denuncia de la *mundialización* de Jean Baudrillard, especialmente con su descripción del papel que ésta juega en la desaparición de lo *universal*. En el ensayo *La violencia de lo mundial* escribe el pensador francés:

La universalidad es la de los derechos del hombre, de las libertades, de la cultura, de la democracia. La mundialización es la de las técnicas, del mercado, del turismo, de la información. [...] De hecho, lo universal perece en la mundialización. La mundialización de los intercambios pone fin a la universalidad de los valores. Es el triunfo del pensamiento único sobre el pensamiento universal. Lo que se mundializa en primer lugar es el mercado, la profusión de los intercambios y de todos los productos, el



flujo perpetuo del dinero. [...] [L]a mundialización triunfante hace tabla rasa de todas las diferencias y de todos los valores, inaugurando una cultura (o una incultura) perfectamente indiferente. Una vez desaparecido lo universal, no queda sino la tecnoestructura mundial omnipotente frente a las singularidades de nuevo salvajes y entregadas a sí mismas.⁵⁴

En la lectura teatral de la tesis de Baudrillard, los personajes de Hilling en *Schwarzes Tier Traurigkeit* desenmascaran esas "singularidades [...] salvajes y entregadas a sí mismas". La música de Flynn y la instalación de Oskar limitan el sufrimiento de las víctimas al propio, además de instrumentalizarlo con fines personales, para el lucro o como desesperada arma de venganza. Rögglä confronta al público de *worst case* con las prácticas de esa "tecnoestructura mundial" a la que sólo importa su propia omnipotencia y el beneficio económico que ella pueda reportar. La letanía de catástrofes sin relación entre ellas descubre que, en la información de los medios de comunicación de masas, las desgracias –huracanes, inundaciones, pandemias, atentados, accidentes– son tan intercambiables como las víctimas mismas. O lo que es más: para la igualadora sociedad *mundializada* las víctimas, las personas, y su dolor, no sólo son intercambiables, son el producto.

mlvilar@ub.edu

Abstract

On the basis of the performative tendency that has flourished in theatrical practice over the last years, challenging the limits of the postdramatic scene, this article analyzes the representation of catastrophe and its "normality" in the plays *Schwarzes Tier Traurigkeit* (premiered in 2007 in Hannover), by Anja Hilling, and *worst case* (premiered in 2008 in Freiburg), by Kathrin Rögglä. The study focuses on the catastrophic discourse tending to sublimation and on the role of the victim between re-presentation, presence and corporality.

Palabras clave: teatro postdramático, *performance*, catástrofe, Hilling, Rögglä

Keywords: postdramatic theatre, *performance*, catastrophe, Hilling, Rögglä

⁵⁴ Jean Baudrillard, ob. cit., 1993, p. 67-70.