

Tendencia mixta en Ricardo III de Thomas Ostermeier; un acercamiento al convivio de la estética de lo performativo con lo tradicional-dramático

Mixed trend in Ricardo III by Thomas Ostermeier: an approach to the coexistence of the aesthetics of the performative with the traditional-dramatic

Mg. javier Ibarra Letelier¹
ibarraletelier@gmail.com

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. Lo anterior se ha conceptualizado como “tendencia mixta”, la cual puede ser observada como un sistema recurrente y efectivo en la práctica teatral.

Palabras clave: Dirección escénica; Clásicos; Teatro posdramático; Estética performativa; Tendencia mixta.

Abstract

The following work develops around contemporary theatre directing, using as a case study 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 Post-dramatic 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 scene. These has been conceptualized as a “mix trend,” which can be observed as a recurring and effective system in theatrical practice.

Keywords: Theatre directing; Classics; Post-dramatic Theatre, Aesthetics of the Performative; Mix trend.

Recibido: 9/08/2019. Aceptado: 19/11/2019.

1 Investigador independiente, Director compañía Teatro del Terror, Santiago de Chile

Introducción

Este artículo comprende un marco teórico apoyado en investigadores de realizaciones performativas, para analizar puntos de vista de dirección en la escenificación del clásico *Ricardo III* de William Shakespeare, bajo la mirada contemporánea de Thomas Ostermeier, con el fin de reflexionar y comprender una tendencia que convive entre lo dramático y lo postdramático. Es necesario analizarlo a partir de ocho conceptos que se ponen en diálogo en torno al *Teatro postdramático* de Hans-Thies Lehmann y a la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte. Estos son; *el espectador como actor* (1), *convivencia y comunidad* (2), *Lo presente y real* (3), *transfiguración de su cuerpo* (4), *perturbación* (5), ; *la liminaridad, el contagio y la transformación* (6), *tecnología o estética multimedia* (7) y *evidenciar la ficción* (8)².

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 mediados 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 performer³ 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 (Lehmann, 2013, p. 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 mediados del siglo veinte hasta nuestros días. Dicha tendencia en este artículo la llamaré “tendencia mixta”.

2 El desarrollo de estos conceptos se ponen en práctica en el acápite “La dirección escénica de Thomas Ostermeier”

3 Actor, político, deportista, profesor, declamador, etc.

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)⁴. 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.

El teatro del presente y los clásicos

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 intente frenar la inmediatez del consumo norteamericanizado, recurriendo a recursos tradicionales, para hacerlos dialogar con las formas que han crecido, y finalmente madurado, desde los inicios de las escenificaciones de vanguardia.

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, p.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, p. 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, p. 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, p. 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, y no mostrarlos como algo obsoleto, deben ajustarse a las últimas directrices estéticas del arte contemporáneo. Es por eso que muchos de los elementos desjerarquizados, heterogéneos, grotescos, vivos, transgresores, etc., de *realizaciones escénicas* que aparecen en el teatro posdramático, empiezan a estar presentes en escenificaciones de

4 Entiéndase como “convencional” el teatro que tiene como principal protagonista el texto dramático, el cual en un sistema jerárquico/piramidal se ubica en la punta del desarrollo creativo.

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” (Lehmann, 2013, p. 254). Es así que Thomas Ostermeier prefiere historias que tienen un perfil más universal, no le acomodan la creaciones artísticas de los últimos años como la “postdramaturgia” 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 (Brecht, 2015, p. 125).

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: *de 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, p. 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 presidente⁵. 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 violence⁶. (The Guardian)

5 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 estar- es la manipulación política que ejerce Ricardo frente a los ciudadanos previo a ascender al trono.

6 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 han estado desenterrando a *Ricardo III* y 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.

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 EEUU⁷. 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)⁸, 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 Busch⁹, 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 Baracke¹⁰, hacia textos de autores británicos de la llamada generación *in-her-face*, fuertemente influidos por el lenguaje cinematográfico y publicitario, tales como Mark Ravenhill, Caryl Churchill, David Harrower o Sarah Kane (Del Hoyo Ventura, 2016, pp. 138-139).

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

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

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

10 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.

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:

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 ¹¹	: Christoph Gawenda
Rivers, York ¹²	: 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 Lay ¹³

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

11 Marioneta.

12 Marioneta.

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

ser un *teatro mortal*¹⁴. 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, p. 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, p. 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 cual 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, p. 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 poder¹⁵.

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 capaz de reírse de si 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.

14 Véase definición en: (Brook, 2015, p. 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.

15 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.

“*Our popular culture is music*”¹⁶ (The Guardian). 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 . . .*”¹⁷ (Shakespeare, 2009, p. 61). 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*”¹⁸ (The Guardian). La integración de la tecnología (7) 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 autopoietica* que irá generando una *comunidad* (7) 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* (8). 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*”¹⁹ (The Guardian). No hay una construcción que pretende 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*”²⁰ (Shakespeare, 2009, p. 81), 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

16 “Nuestra cultura popular es la música.” La traducción es mía.

17 “He aquí el invierno de nuestras desdichas (...)” (Shakespeare, 2012, p. 317).

18 “Usar materiales orgánicos y también usar turba 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.

19 “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.

20 “Debo buscar en el acto algún espejo / y alquilar dos docenas de modistas / que inventen modas para adornar mi cuerpo” (Shakespeare, 2012, p. 330).

piel y vestirse para su nuevo rol, éste 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*”²¹ (The Guardian). Un modelo común en las obras de Ostermeier es que el escenario se vaya ensuciando a medida que avanza la *realización escénica*.

Como ya se ha jugado con la ilusión, permite que los mismos actores sean quienes maniobren 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 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 autopoiética* ya está en marcha, por tanto si el director alemán lo ha conducido bien los pasos de *liminaridad*, *transformación* y *contagio* (6) sucederán.

El espectador integrado, comienza a empatizar con el trabajo escénico de Lar Eidenger. Un actor que *transfigura su cuerpo* (4). 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 ellas; 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 interprete 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:

Quando 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

21 “Con la turba 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 turba ya que genera un recordatorio permanente, mostrando sus efectos en los personajes.” La traducción es mía.

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, p. 25). Un ejemplo de oscuridad es cuando Lars Eidinger se tiñe el rostro de blanco al auto-verterse 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 actores²²:

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, p. 33-31).

El espectador como actor (5) 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 exigían decisiones. En lugar del discurso de un parlamentario sobre determinadas situaciones

22 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 humanos. 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 autómeta” (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.

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, p. 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, p. 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 puesta en escena de *Hamlet* representada en Chile, cuando sonó un móvil, Lar Eidinger, quien interpretaba al príncipe de Dinamarca, fue hasta la butaca del espectador, se paró sobre su asiento y comenzó a insultarlo²³. En esa ocasión utilizó ese recurso para enfatizar el delirio de su personaje. En *Ricardo III*, su protagonista ha llegado aún más lejos, y 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* (5). 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*²⁴” (The Guardian). El diálogo con el público lo hace constantemente: en la escena con Lady Anna, luego 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 Lar 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 diecisiete de febrero del dos mil diecisiete en el Barbican de Londres,

23 La función fue el 1 de octubre del 2011 en el Teatro Municipal de Las Condes.

24 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.

luego que Ricardo le vertiera un plato de comida a Buckingham²⁵, Lar Eidinger estableció un dialogo 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 Lar 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 Lar Eidinger 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 vuelve y nuevamente le pregunta, pero la chica no respondió. Lar Eidinger 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, p. 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”.

Conclusiones

Al 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 cuales 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.

Por abordar la dirección teatral, este artículo colabora a entender posibles formas de trabajo tanto al momento de analizar las efectivas *realizaciones escénicas* contemporánea 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 dialogo 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, y 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.

Referencias Bibliográfica

- Barranco, J. (2011). Hay algo podrido en Europa. *La Vanguardia*. Recuperado de <http://teatro.es/quiosco/thomas-ostermeier-recoge-el-leon-de-oro-de-la-bienal-de-venecia/pdf>
- Brecht, Bertolt (2015). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Brook, Peter (1997). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Burke, Edmund (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. España: Alianza.
- Craig, Edward Gordon (2004). *El director ante los clásicos*. ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España (103), 31.
- Cruz, A. (2016). El teatro europeo actual, analizado por el gran Thomas Ostermeier". *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-teatro-europeo-actual-analizado-por-el-gran-thomas-ostermeier-nid1977927>
- Del Hoyo Ventura, Marga (2016). *Lenguaje actual y palabras de ayer: huellas del lenguaje de la imagen en escenificaciones contemporáneas de textos clásicos*. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Dossier (23), 129-142.
- Fischer-Lichte, Erika (2014). *Estética de lo Performativo*. Frankfurt: Abada.
- Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (2001). *Lo Ominoso*. España: Torre de Viento.
- Ibarra, Javier (2011). *Elementos estéticos del romanticismo en la obra "Caín" de Alexis Moreno: un acercamiento al teatro del terror*. (Tesis de pregrado inédita). Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Lehman, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. España: Cendeac.
- Ostermeier, T. (2014). ¿Para qué sirve el teatro?. *Territorio Abierto* [en línea]. Recuperado de <https://territorio-abierto.tumblr.com/post/81897518822/para-qu%C3%A9-sirve-el-teatro>
- Ostermeier, T (2015). Celebrating Evil: Richard III at the Schaubühne. Schaubuehne. Recuperado de <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*. Recuperado de <https://elcultural.com/Thomas-Ostermeier-Dirigir-en-Berlin-es-un-privilegio>
- Sánchez, José A. (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de vanguardia*, Madrid: Akal.
- Sánchez, José A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sierz, A. (2000). What is In-Yer-Face Theatre?. *Página web Inyerfacetheatre*. Recuperado de <http://www.inyerfacetheatre.com/credits.html>
- Sierz, A. (2000). What is In-Yer-Face Theatre?. *Página web Inyerfacetheatre*. Recuperado de <http://www.inyerfacetheatre.com/credits.html>
- Shakespeare, William (2012). *Dramas Históricos*. Barcelona: Debolsillo.
- Shakespeare, William (2009). *King Richard III*. Inglaterra: Updated.
- Vicente, A. (2015). Ostermeier triunfa en Aviñón con un sorprendente 'Ricardo III'. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/07/17/actualidad/1437154255_269840.html
- Wiegand, C. (2016). Thomas Ostermeier: Richard III? He's a rock star, a standup comedian. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/06/thomas-ostermeier-richard-iii-language-german-shakespeare>