

La globalización en el teatro actual en lengua alemana

Globalization in the current theatre in
German language

ARNO GIMBER

Universidad Complutense de Madrid, España

agimber[at]filol.ucm.es

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. No 15. Páginas 01-19 (mayo 2018). ISSN 2174-2464. Artículo invitado recibido el 09/04/2018, aceptado el 30/04/2018 y publicado el 30/05/2018.



RESUMEN: El artículo presenta un panorama de las nuevas tendencias en el teatro en lengua alemana realizadas bajo el tema de la globalización. Se parte de la hipótesis de que existe una relación entre el fenómeno global y la forma teatral, entre *performance* y teatro documento. Para su corroboración han sido seleccionadas algunas obras representativas de tres puntos diferentes de la globalización, es decir de los movimientos migratorios, de la crítica a una nueva política neoliberal conectada internacionalmente y del impacto de los medios de comunicación en la actualidad. Se destaca que en el teatro en lengua alemana de la llamada era postdramática predominan experiencias con contenidos documentales que pretenden por un lado llevar el realismo a la escena y por otro sondear la relación entre lo factual y la ficción. Además del carácter experimental de las obras, se observa un incremento del compromiso político en el teatro actual en lengua alemana.

PALABRAS CLAVE: Teatro actual en lengua alemana, teatro documento, teatro político, Rimini Protokoll, Milo Rau

ABSTRACT: The article presents a view of the new trends in German-language theatre under the theme of globalization. It starts from the hypothesis that there is a relationship between the global phenomenon and the theatrical form from performance to document theatre. For its corroboration, some representative works have been selected from three different points of globalization, namely migratory movements, criticism of a new neoliberal policy connected internationally and the impact of the media today. In the German-language theatre of the so-called post-dramatic era, experiences with documentary content predominate, both to bring realism to the stage and to probe into the relationship between the factual and the fiction. In addition to the experimental nature of the plays, there is also a growing political commitment in today's German-language theatre.

KEYWORDS: Current German language theatre, document theatre, political theatre, Rimini Protokoll, Milo Rau



INTRODUCCIÓN

La globalización no es un fenómeno reciente pero desde el último tercio del siglo XX se constata una aceleración hacia un mundo más interconectado que nunca. Ahora la humanidad se encuentra en un momento apresurado que se caracteriza por una desmedida y descontrolada comunicación y por la superación de distancias tanto en tiempo real como en el espacio virtual de la *World Wide Web*. Por un lado, se considera ventajosa a la globalización por las insospechadas posibilidades de conexión que ofrece pero, por otro, inspira desconfianza y miedo cuando, por ejemplo, en el campo económico destruye los sistemas tradicionalmente manejados entre entidades nacionales, lo que es una razón a no subestimar en los últimos cambios políticos con la aparición de nuevos partidos y con inesperados resultados en consultas democráticas. En las últimas décadas y en el curso de la neoliberalización, las sociedades occidentales han entrado en una etapa postdemocrática (Crouch, 2005), un estado en el que cada vez se transfiere más poder a determinados grupos de presión, por ejemplo en economía. Según la observación de Crouch, se está produciendo un peligroso proceso de des-democratización en el que, por un lado, las instituciones democráticas permanecen formalmente intactas y, por otro, los procedimientos políticos y los gobiernos están retrocediendo cada vez más hacia tiempos pre-democráticos.

La globalización atrae sensaciones de inseguridad a las sociedades que, en efecto, son retomadas por los dramaturgos actuales también en los países de habla alemana que, y he aquí la primera particularidad, vive aún en la tradición del teatro político tal y como lo

concebieron Erwin Piscator y Bertolt Brecht (Innes, 1972; Marschall, 2010), y que, así la suposición, sigue creyendo en la fuerza transformadora de la institución. Si, además, en este contexto hablamos en la escena actual del teatro postdramático, tal y como lo entienden Hans-Thies Lehmann (1999) y Erika Fischer-Lichte (2004), es porque vemos la vinculación con la globalización ya a un nivel exterior por la conexión y la colaboración internacional de los grupos de colectivos teatrales, ya a un nivel radicalmente nuevo en el que las barreras de los idiomas ya no existen. Cuando el texto, según Lehmann, es relegado a un segundo plano a favor de un arte performativo, se puede permitir momentos de incomprendibilidad, lo que subraya el carácter experimental de este teatro.

Varias son sus manifestaciones, y hemos seleccionado tres para ejemplificar cómo en la era postdramática actual autores y compañías reaccionan a los retos de la globalización.¹ La primera de ellas abarca los movimientos migratorios, sobre todo en la dirección de países pobres o en conflicto hacia el mundo desarrollado, que conlleva dimensiones inesperadas. Segundo, globales son también las miradas a ideologías; y en relación con la memoria colectiva, la conclusión de que regímenes autoritarios, violentos y opresivos obedecen a parámetros comunes. Por último, las innovaciones en el campo de las ciencias de la información, y de la comunicación en concreto, se han intensificado de tal forma que por su complejidad y rápida llegada de noticias al consumidor, éste ya no distingue cuáles son ajustadas a la realidad y cuales no lo son. Las *fake news* y la llamada *posverdad* demuestran el trato laxo hacia noticias o informaciones que deberían exigir un planteamiento más riguroso antes de ser lanzadas a la *World Wide Web*.

¹Existen dos monografías orientativas sobre la actualidad del teatro en lengua alemana, la introducción de Ana R. Calero Valera (2014) y el estudio más aplicado a temas de la globalización de Stephanie Lehmann (2014).

EL MUNDO EN MOVIMIENTO

Un espacio emblemático para referirse a la globalización son los aeropuertos internacionales. Son considerados, según la conocida categorización de Marc Auger, de no-lugares.² En el teatro en lengua alemana los aeropuertos aparecen como espacios principales en varias obras recientes. *Fracht* (Nautisches Denken I-IV) de Ulrike Syha, de 2010, trata de cuatro personas del mundo financiero que en aeropuertos contrastan sus visiones del mundo globalizado con el fracaso de sus vidas personales. En *Letzter Aufruf* (Última llamada), de 2002, de Albert Ostermaier, varias personas se han quedado atrapadas en un aeropuerto y en este *third-space* van desapareciendo, se desvanecen un poco sus biografías individuales como en los no-lugares. Falk Richter habla en *Electronic City* (2003) no solamente de estos no-lugares sino de muchos otros que demuestran los extremos de la uniformidad y del aislamiento y en definitiva la soledad del ser humano que conlleva la globalización.

*Airport Kids*³ es una obra que produjo la artista performativa argentina Lola Arias (2017) junto a Stefan Kaegi, miembro del colectivo Rimini Protokoll,⁴ para el Festival de Teatro de Avignon en 2008. Trata de la movilidad voluntaria de varios niños entre siete y catorce años que no tienen un hogar fijo donde vivir. Son hijos de padres ejecutivos en empresas multinacionales, son niños adoptivos que fueron salvados al ser llevados del tercer al primer mundo o pertenecen a familias que no son toleradas por ningún Estado y que de forma constante viven en movimiento. Son residentes internos en colegios y pasan mucho tiempo en los aeropuertos internacionales. A veces tienen dos nacionalidades, son bilingües e

²La conocida tesis sobre la *surmodernité* del antropólogo francés está llena de sugerencias para un debate sobre las dimensiones culturales de la globalización, que en este artículo no puede ser tratada por falta de espacio.

³Las observaciones se basan en el vídeo de la representación de 2008 en la página de la compañía Rimini Protokoll (2008 a): www.rimini-protokoll.de/website/de/project/airport-kids.

⁴El colectivo Rimini Protokoll es un proyecto teatral que se originó en los años 1990 en el Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (Instituto de ciencias teatrales aplicadas) de Gießen y está asociado con los nombres de Helgard Haug, Daniel Wetzel y Stefan Kaegi. Para sus obras, cfr. (Rimini Protokoll, 2005, 2006, 2008a, 2008b, 2015).

incluso trilingües pero no tienen una lengua materna. Kristina, de Rusia, escribe SMS a su padre en Inglaterra en un código cirílico transcrito y habla con sus amigos la jerga juvenil estadounidense. Son los niños de la tercera cultura, son los “Third culture kids”, como fueron llamados por los sociólogos David C. Pollock y Ruth E. Van Reken (2001). En sentido estricto, no son migrantes porque no aspiran a llegar a ningún país determinado pero están constantemente en camino, son los nómadas de nuestra era postmoderna. El hecho de que la obra se desarrolle en un aeropuerto apunta a la desterritorialización en la vida de estos jóvenes.

El escenario concreto es el muelle de carga de un aeropuerto en el que los niños juegan y hacen música. Lola Arias y Stefan Kaegi les preguntan por sus sueños y sus utopías del futuro para de esta forma conseguir que su público se adentre en la dinámica de la obra. Las experiencias de estos niños no son traumáticas sino que significan sobre todo una ampliación de su horizonte cultural y, por lo tanto, es un enriquecimiento. Sin embargo, en el momento central de la obra son arrancadas las páginas del manual *Third Culture Kids* (Pollock y Reken, 2001), el escrito en este tipo de teatro documento del que se quieren liberar. En vez de fijarse en los resultados de una investigación en sociología, el público debe escuchar a los propios protagonistas de esta nueva cultura.

Estos niños pueden ser considerados lo que la compañía Rimini Protokoll llamaría expertos de la vida cotidiana (Dreyse y Malzacher, 2007). Es decir, aunque actúen en la escena no son actores sino que traen sus experiencias al escenario y las comunican al público. Brecht hizo de la distinción entre actor y papel la base de su teatro épico. A partir de ese momento se ha podido demostrar la contradicción estética entre el mundo representado y el mundo real. Y sobre todo: el público tiene que darse cuenta de que está sentado en el teatro dos veces: por un lado, como espectador y consumidor; por otro, transformado en un ser activo para quien la magia de lo imaginario de repente se había convertido en un problema. Ahora se le niega la inmersión en la acción, la emoción y el olvido de su propia vida cotidiana. Se percata de su

doble existencia, y a lo largo de este camino de desencanto, Brecht debe haberse dado cuenta de que el teatro del futuro solo se realizaría mediante la eliminación de estas diferencias. Sobraría toda ilusión cuando en el teatro el espectador fuese a contar sus experiencias a los demás espectadores. El especialista de la vida cotidiana es, por lo tanto, una de las últimas consecuencias del sistema de Brecht.

En *Evros Walk Water* (2015) Daniel Wetzel, otro miembro del colectivo Rimini Protokoll, también trabaja con expertos. El tema es de nuevo niños de una tercera cultura en el contexto de la desterritorialización, pero ahora desde la perspectiva de una migración forzada como consecuencia de una guerra. Para *Evros Walk Water* Wetzel elabora su pieza con cinco chicos entre nueve y dieciocho años procedentes de Irak, de Afganistán y de Siria, que viven en un piso compartido en Atenas. Representan durante tres minutos una versión de *Water Walk* de John Cage de 1960, y realizan de esta forma un tipo de *reenactment*, en el que los instrumentos musicales y los ruidos originales son sustituidos por otros objetos con los que los jóvenes logran comunicar su huida, su camino de Asia a Europa y su vida en Atenas. En el centro del escenario se encuentra una barca inflable llena de agua que representa un río, el Evros que, como se sabe, es el nombre del afluente que separa Grecia de Turquía y el que estos chicos han cruzado.

Evros Walk Water es un diálogo musical del público con los ocho jóvenes que no están físicamente presentes en la sala sino a través de una videoconferencia; esto se debe a que dado su estatus de refugiados no tienen permiso de pasar la frontera griega hacia otros países europeos, al mismo tiempo que sirve para demostrar su imposibilidad de llegar al destino deseado. Estos expertos están presentes de manera virtual y vía auriculares dan instrucciones al público para que se comporte de tal o cual forma a fin de que la representación de su obra musical sea posible.

Este recurso de la comunicación a distancia es otra variante de la globalización y Rimini Protokoll ya la empleó en *Call Cutta*, en el Hebbel Theater en Berlín en 2005 (Rimini

Protokoll, 2005). En esta obra la compañía trata el tema de la alienación del trabajo en un contexto global. Los espectadores reciben unos teléfonos móviles al principio de la representación y durante una hora están conectados con locutores de un *call-center* en Calcuta. Desde el espacio lejano y virtual son guiados por las calles del barrio berlinés de Kreuzberg en el que descubren, gracias a las instrucciones que les llegan desde Calcuta, las huellas de Subhas Chandra Bose, un importante personaje de la resistencia india que vivió en los años 40 del siglo pasado en Berlín. También se improvisan comunicaciones personales entre el público y los locutores, pero esta comunicación entre los trabajadores en el *call-center* y los espectadores no se reproduce sino que en todos los casos de representación surge de nuevo en situaciones auténticas. Lo que el espectador no puede saber con seguridad es si de verdad está conectado con un locutor que en efecto está en la India o no. Tanto los expertos como los *actores* no profesionales causan incertidumbre y crean en la escena una tensión entre fiabilidad y desconfianza. El experto, en un principio, lo es de lo auténtico a través de su experiencia profesional y de sus conocimientos adquiridos pero en el escenario se convierte, desde el punto de vista de la actuación y del arte dramático, en un no-experto que aporta la frescura y la libertad de lo intuitivo. Así, crea una tensión que ayuda a garantizar la dimensión artística de la descripción de la *realidad*.

Lo mismo ocurre en *Evros Walk Water*. Daniel Wetzel evita la palabra “refugiados” cuando habla de sus expertos. Algunos de los niños con los que trabajó en la obra escaparon hace años. Por eso prefiere llamarlos “llegados”. Como tales, los niños viven una rutina diaria más o menos normal para su edad: van a la escuela, a cursos de deporte o de idiomas, intercambian ideas sobre peinados, chicas y música. Los muchachos no hablan entre ellos de su fuga. La vida cotidiana y el futuro son un salvavidas, porque “cada pensamiento es doloroso”, dice Wetzel. “Son como personas desplazadas. Son arrancados de sus vidas y a todos les hubiera gustado quedarse allí. Al mismo tiempo quieren ser niños”.⁵

⁵Todas las citas de Wetzel son tomadas de la página <https://theaterkritikenberlin.wordpress.com/>

Para Wetzel, lo sorprendente del primer encuentro con los chicos fue que no estaban interesados en sus preguntas sobre su situación. Tenían otros temas. El resultado fue una conversación en la que lo cotidiano y las bromas se mezclaron con los recuerdos de momentos individuales de la huida de estos niños. Entre los movimientos del concierto, los niños dieron al público una visión de su historia. Relacionaron los diferentes instrumentos con determinados episodios de su fuga. Las cadenas de hierro hablaron de prisión y tortura; una pistola de juguete, de la compulsión a la violencia. En los sonidos que el público produjo según las instrucciones de los jóvenes resonaron sus historias de la huida. No obstante, los conmovedores recuerdos de pérdida y de miedo fueron contados solo de pasada.

Wetzel quiere evitar la consternación al sustituirla por interés y complicidad. Hacer música juntos es una forma de lograrlo. Y para hacer música juntos, primero hay que escuchar con atención. Lo que *Evros Walk Water* provoca a pequeña escala, debería realizarse, según la intención del autor, también en la vida:

Eso es lo que tenemos que aprender en Europa. [...] No importa a cuánta gente queramos expulsar o a cuánta gente le hagamos la vida imposible hasta que se vaya, muchos se quedarán aquí. Es decir, nuestras narrativas cambiarán. En el futuro, en nuestra sociedad otras narrativas jugarán un papel más importante que ahora: ¿de dónde vino alguien y por qué? El objetivo del proyecto era empezar por allí, escuchar.

Escuchar es una cosa. Otro objetivo que Wetzel pretendía conseguir con *Evros Walk Water* era hacer utilizable el hecho de que la gente no llegase a donde quería ir, por ejemplo para tocar esta pieza en una noche determinada en un espacio teatral en Alemania o Suiza. El teatro puede hacer posible la experiencia de la distancia

[2016/02/01/evros-walk-water-von-daniel-wetzelrimini-protokoll/](https://www.gimber.de/2016/02/01/evros-walk-water-von-daniel-wetzelrimini-protokoll/) y traducidas por mí, A.G.

de modo que uno experimenta emocionalmente algo que a menudo ha leído y escuchado de forma abstracta, y que ahora se asocia con una experiencia. En este caso es importante para mí que la experiencia radique en que no puedes ver a los chicos, [...] que la distancia es manifiesta.

De la distancia emerge la cercanía, una cercanía que ojalá sea un presagio de un desarrollo de la sociedad en su conjunto. Cuando se le pregunta qué cree que es importante en este proyecto, Wetzel responde:

Espero que juntos consigamos derivar un trabajo de *Water Walk* que se convierta en una especie de audiolibro polifónico con instrucciones para sus oyentes. Es importante para nosotros tener la sensación de que hemos pasado tiempo con estas personas especiales con las que ahora tenemos la suerte de trabajar, a través de grandes distancias geográficas, culturales y de otro tipo. Esta es una posibilidad central de tales proyectos – que podamos acercarnos a la diversidad en la que vivimos y en este caso, a pesar de todo lo horrible que estos niños han experimentado, llegar a divertirnos juntos.

LAS REDES GLOBALES DE LA POLÍTICA

La evolución geopolítica actual tras la caída del comunismo es propensa al neoliberalismo. La responsabilidad del primer mundo en la pobreza del tercero queda evidenciada en la era de la globalización, cuando los países ricos levantan muros cada vez más altos e inexpugnables. Permanecen las estructuras coloniales y los mecanismos de opresión.

Hace un año se estrenó en el Maxim Gorki Theater en Berlín la obra *Atlas des Kommunismus* que trata de recoger testimonios de la antigua RDA tras la reunificación alemana en 1989. La puesta en escena estuvo a cargo de la conocida directora argentina Lola Arias que se caracteriza por una proyección internacional en la que los entramados por

ejemplo del fascismo en Argentina o las consecuencias de la guerra de las Malvinas son hilos conductores. *Atlas des Kommunismus*, que escapa a cualquier atribución nacional, es la historia de mujeres entre ocho y ochenta y cuatro años que han vivido en un régimen totalitario concreto y que narran sus vivencias. Juntas reúnen canciones de trabajadores comunistas de las fábricas y enseñanzas de los países socialistas hermanos, hablan acerca de la vigilancia en la vida cotidiana, de los conciertos de punk en el interior de las iglesias, de las discusiones en los teatros de la época de transición, lo mismo que de la quema de los centros de asilo en la parte este de Alemania como consecuencia de la caída del muro y su relación con los problemas de los refugiados en la actualidad. Sus historias pintan el cuadro de lo personal frente a la política, al fracaso y la reinención.

El nuevo teatro en los países de habla alemana, más que en fases anteriores, es internacional en el sentido de que los temas que trata ya no pertenecen a una historia nacional. El director suizo Milo Rau, por ejemplo, crea una obra sobre el racismo en Noruega, y *Rimini Protokoll* lo hace sobre cuestiones tan dispares como la economía emergente en Nigeria o sobre las implicaciones internacionales de la empresa Mercedes Benz en tiempos de la globalización. Además, Rolf Hochhuth o Peter Weiss en los años 1960 trataron temas que habían ocurrido veinte años atrás; Hans Werner Kroesinger, uno de los representantes más importantes del teatro documento actual, dramaturgo y director de escena, insiste en la concentración de su teatro en la actualidad más vigente. Este último escenifica *reenactments*, es decir la reconstrucción o puesta en escena de acontecimientos políticos y sociales como son por ejemplo *CAPITAL Politics* (2010), *Failed States One: Somalia* (2013) o *1914/2014 – Schlachtfeld Erinnerung* (Campo de batalla memoria, 2014), esta última obra a raíz de la decisión del gobierno de Serbia de erigir un monumento a Gavrilo Princip, el asesino de Sarajevo, para conmemorar el centenario del estallido de la primera guerra mundial.

Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs (Compasión. La historia de la ametralladora, 2016) de Milo Rau tematiza la globalización desde varios puntos de vista. Se relaciona la historia del genocidio durante la guerra civil en el Congo con los enredos y la responsabilidad del llamado primer mundo desde el imperialismo y la explotación en África. En este proyecto, Milo Rau y su equipo se dirigen a los focos políticos de nuestro tiempo: la ruta mediterránea de los refugiados de Oriente Medio y la zona de guerra civil congoleña. La obra consiste en el doble monólogo de las actrices Ursina Lardi y Consolate Sipérius, la última a la vez superviviente del genocidio en Burundi y testigo que figura en la obra como experta. El texto se alimenta de documentos auténticos, sobre todo de entrevistas con personal de ONGs, clérigos y víctimas de la guerra en África y Europa, y deja en evidencia las contradicciones de la vida en el primer mundo: ¿cómo soportan la miseria de los demás? ¿Por qué un muerto a las puertas de Europa pesa más que mil muertos en las zonas de guerra civil congoleñas?

Se demuestra la imposibilidad de poder ayudar, la imposibilidad de hacer algo bueno en nuestro capitalismo global.⁶ Es el mundo de todas y todos, no hay africanos y europeos, existe un único mundo y por eso la solidaridad es posible. Sin embargo, la compasión no sirve para nada.

Llevar la compasión a sus límites también es el tema de obras más recientes de Milo Rau, por ejemplo *Five Easy Pieces* de 2016, en la que actores menores representan la vida del belga maltratador y asesino de niños Marc Dutroux. En *Sodom*, de 2017, reconstruye la famosa película de Pier Paolo Pasolini con actores discapacitados. Se trata de experimentos donde lleva al extremo la cuestión de la compasión. Aun así, *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* no es solo una reflexión sobre los límites del altruismo, sino también sobre los límites del humanismo europeo en general. La complejidad del mundo es impenetrable y,

⁶He aquí la reescritura de la conclusión de Bertolt Brecht en *El alma buena de Sezuan*: en el capitalismo es imposible ser buena persona.

por lo tanto, no se puede responder de forma simple a la cuestión de la responsabilidad política, y menos aún a la de la culpabilidad.

Milo Rau suele presentar ante su público discursos antinómicos. Pone en escena, además y en la tradición del teatro documento clásica, juicios ficticios con un alto grado de autenticidad, como es el caso de un tipo de *reenactment* de los últimos días del dictador rumano Ceaucescu, o de otro, llamado *Congo tribunal* o los conocidos *Die Züricher Prozesse* en los que acusa ante un tribunal simulado a un periódico sensacionalista suizo de discriminación racista. Es significativo que en la escena en lengua alemana se acumulen tribunales y juicios: cuando los culpables del último desastre bancario salen impunes, la compañía Netzwerk Attac representa el *Bankentribunal* (2010) y cuando se retrasa el proceso contra el grupo neonazi NSU,⁷ el Berliner Dokumentartheater lo escenifica en su escenario. Se organizan tribunales y se desarrollan juicios que nunca han tenido lugar, lo que demuestra la necesidad de aportar desde el teatro lo que la política no hace: introducir elementos reguladores en la sociedad.

Asimismo, también aparecen tribunales con un alto valor ficticio como en *Das schweigende Mädchen* (*La chica silenciosa*, 2014) de Elfride Jelinek, sin duda una de las más importantes autoras teatrales del momento. En esta obra la premio Nobel austriaca va más allá de la tensión binaria entre perpetradores y víctimas y reflexiona sobre mecanismos de violencia y el silencio durante el proceso de la serie de asesinatos del NSU, en el que también se pone en tela de juicio el fracaso de las autoridades estatales. A la manera conocida de Jelinek, el texto de 310 páginas consiste en varios fragmentos de discursos, compuestos de protocolos de procesos, pasajes bíblicos, citas de tragedias griegas, notas y comentarios de periódicos y muchas otras referencias, algunas de las cuales reseña al final del texto. Se trata de

⁷NSU significa *Nationalsozialistischer Untergrund*, y es el nombre de un grupo terrorista neonazi que durante años, del 2000 a 2006, asesinó personas de origen extranjero en Alemania sin que la justicia demostrase voluntad en aclarar esta serie de crímenes.

tribunales ficticios o de juicios en obras más bien documentales que buscan una conexión directa con la realidad. Cuando la oposición ciudadana no es escuchada por los políticos, vuelve a impactar el teatro: “Así uno intenta hacerse oír a través de una pieza teatral cuando como ciudadano no tiene más voz en la Polis que a través de su papeleta en las elecciones” (Hochhuth, 1994: 269). El teatro está al servicio de una búsqueda de verdad que desde la política no se facilita.

LA TECNOLOGÍA DE LA INFORMACIÓN Y LA GLOBALIZACIÓN

La Real Academia Española de la Lengua ha incluido la palabra “posverdad” en su diccionario. La posverdad señala que los sentimientos subjetivos pueden ser más importantes que los hechos en la toma de decisiones de hoy. La posverdad está relacionada con la falsificación, con el hecho falso que se considera correcto. En Alemania, la palabra del año 2016 era “postfaktisch”, y esta creación también apunta a que los hechos se generan cada vez más a partir de las emociones y cada vez menos a partir de lo verdaderamente sucedido, y que una parte de la población está dispuesta a ignorar los hechos y a aceptar mentiras obvias. Este fenómeno de engaño y falsificación mediática es más actual que nunca en la era de los medios digitales, y su complejidad está aumentando ante la avalancha de información en la red hacia lo inconmensurable.

Reflexionar sobre la autenticidad y la veracidad de la información ya fue objetivo de Erwin Piscator, quien inventó el teatro documento para luchar contra la manipulación política y para informar a las masas de las verdaderas causas de la Gran Guerra. Desde entonces, la función de la instrucción en relación con la acusación de los culpables ha sido uno de los motivos del teatro documento, que también se ha escrito desde sus inicios contra la mala gestión en la política. Lo pretendían Peter Weiss y otros representantes del teatro

documento de los años sesenta del siglo pasado cuando denunciaron a los culpables del Holocausto.

Uno de los mayores desafíos de la era digital puede radicar en no resignarse frente a la superioridad absoluta de las “noticias falsas” generadas por los medios de comunicación, sino en encontrar formas de abordar las incertidumbres, las ambigüedades y también las estrategias deliberadas del engaño, y ello mediante una clasificación y una crítica contrastadas y diferenciadas de manera selectiva. El nuevo teatro documento parece tener en este panorama un cierto protagonismo porque desde sus inicios una de sus características ha sido la exploración entre la realidad y la ficción.

El actual teatro documento vuelve a referirse con más fuerza a Piscator y prescinde en gran medida de las intervenciones dramatúrgicas en la documentación porque también el concepto de documentación ha experimentado un desarrollo radical, y los límites entre realidad y ficción fluctúan más que nunca. El teatro documento postdramático representa ahora también el problemático, o mejor, imposible proceso de búsqueda de la verdad, y sus autores enfatizan el hecho de que incluso la verdad documental no existe. Por eso, dice Milo Rau (2016), se necesita el arte porque puede crear una nueva verdad, la verdad artística.

F wie Fälschung (F como falsificación) del director teatral suizo Boris Nikitin (2009) es una obra de teatro sobre los especialistas del “como si” (Walton, 1990) y es al mismo tiempo un juego teatral entre la conciencia y la incertidumbre de la información. Dos personas anuncian a la audiencia que contarán partes de sus historias de vida apoyadas por documentos. Pese a todo, pronto se hace evidente que se trata de un juego de incertidumbre, un acto de equilibrio entre la ilustración y la información incierta, y la pregunta sería entonces qué es lo que el espectador puede o no puede creer.

Algo similar sucede en *Karl Marx: Das Kapital. Erster Band (Karl Marx: El capital. Primer tomo)* de Rimini Protokoll (2006), cuando aparece Ulf Mailänder, el verdadero autor de la biografía del conocido impostor Jürgen Harken. Al principio finge ser el mismo

Harken, pero al final resulta que solo es su biógrafo. Así que el espectador es engañado durante todo el monólogo. Entre la confianza y la desconfianza lo frágil se transforma en auténtico y lo auténtico en frágil. Esta pieza funciona en realidad como una especie de falsificación juguetona al estilo de la película *El gabinete del Dr. Caligari*: mientras el público no tenga otra información, reconoce la facilitada como un documento auténtico. Rimini Protokoll insiste en esta problemática en varias de sus obras.

En *Breaking News – Ein Tagesschauspiel* (*Breaking News – Un juego de telediarios*) de 2008, la compañía trata el contenido de la verdad de los noticieros en una comparación internacional. El objetivo es mostrar cómo se crean las noticias, cómo son seleccionadas por los medios de comunicación y cómo se transmiten. Para ello se recurre de nuevo a expertos, en este caso especialistas del sector de las noticias. Son periodistas y traductores de diversas procedencias culturales que residen en Alemania. Mientras se presentan al público contando sus propias historias, se transmiten en varias pantallas noticias de la actualidad. Algunas de ellas son seleccionadas y comentadas por los expertos. Estos analizan tanto aspectos ficticios y reales de las noticias, como también sus puestas en escena. Estas noticias, transmitidas en vivo, varían de una representación a otra, por lo que los comentarios de los expertos también cambian de un día a otro.

Las tendencias de la simulación en el teatro documento actual se ven a menudo con escepticismo. Porque si una obra de teatro no aporta más que una revista de noticias, entonces no se puede hablar de una obra de arte. Sin embargo, aquí las estructuras políticas y sociales subyacentes se hacen inesperadamente visibles, por ejemplo, cuando los diferentes niveles narrativos (las noticias, los comentarios de los expertos, las historias de sus vidas y la lectura de extractos de *Los persas*)⁸ se relacionan entre sí de manera condensada. Los mecanismos de

⁸La obra de Esquilo es considerada como el primer drama que se centra en un mensaje: los persas están esperando que el mensajero les comunique el resultado de la batalla de Salamina, y esta noticia es tan importante que cambiará la vida de la comunidad.

manipulación de mensajes se hacen visibles. La nueva valoración de la realidad es posible gracias a diversos medios artísticos, en este caso a través el procedimiento del *collage* atribuido al teatro documento desde sus inicios. Esta dimensión estética está al servicio de las demandas sociales y políticas.

La autenticidad tanto de las noticias como de los expertos en *Breaking News – Ein Tagesschauspiel* es insegura. A pesar de las numerosas técnicas de autenticación, la confianza del público está en constante duda, lo que podría explicarse por la dimensión corporal (parecida a la de un actor) de los expertos, que causa confusión. Los límites entre la ficción y la realidad se vuelven borrosos, ya que no se trata de traer la realidad al escenario, sino más bien de crear la impresión del “como si” y así hacer declaraciones sobre la naturaleza de la realidad misma.

Peter Weiss renunció claramente a la pretensión de autenticidad. La literatura documental más reciente quiere ser auténtica ya que pretende ser realidad y esconde su estatus de ficción. Aunque en el fondo no lo oculta, sino que juega con estrategias de descripción y falsificación con el objetivo de enfatizar el contenido de ficción de la realidad y el contenido de la realidad en la ficción.

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

CONCLUSIONES

Tras esta breve revisión de obras teatrales alemanas, suizas y austríacas de nuevas tendencias experimentales postdramáticas,⁹ quedarán muchas más por mencionar como ocurre con las piezas dramáticas que se ocupan de preservar la memoria del Holocausto. En relación con la globalización cabe destacar que según el sociólogo Colin Crouch (2005) en los tiempos actuales una democracia solo puede prosperar si los ciudadanos comunes y corrientes tienen la oportunidad de participar en la configuración de la vida pública a través de organizaciones independientes, y si también aprovechan activamente esta oportunidad. Y es precisamente lo que pretende este teatro postdramático del que ha tratado este artículo. Hans-Thies Lehmann sostiene que lo político del teatro no debe localizarse solamente en el contenido de una obra teatral sino en su forma, es decir, en el proceso performativo que debe interrumpir y hacerse consciente en su ambivalencia. Jan Deck añade que si el teatro postdramático trata de nuevas orientaciones que renuncian a la reproducción de textos teatrales, a la representación psicológica de los papeles teatrales por parte de los actores o a la narración rigurosa de historias ficticias, y que superan la división clásica del trabajo en la producción de obras teatrales, entonces este mismo teatro debe contar con órdenes más democráticos de representación y por lo tanto con otro público (Deck & Sieburg, 2011: 14). En su opinión, las nuevas estrategias postdramáticas no garantizan que el teatro tenga carácter político, pero ofrecen la oportunidad de rastrear lo político en el teatro a través de la situación misma de hacer teatro, de su producción, de la puesta en escena y de la recepción. Aquí el foco de interés ya no está solamente en el contenido de las obras, sino en su forma digamos colectiva y participativa, en el trabajo con la situación teatral en sí.

Puede que este teatro tenga efecto en la sociedad actual, puede que hayamos vuelto a la idea de Schiller del teatro como institución quizá no moral pero tomando una determinada

⁹El término utilizado ya al principio de este artículo, ha recibido desde su introducción por Hans-Thies Lehmann duras críticas. Véase por ejemplo Stegeman (2008).

position frente a fenómenos sociales de actualidad. Pero si tenemos en cuenta que en Alemania solo el 2% de la población va regularmente al teatro y que ni siquiera el 3% del presupuesto de las grandes capitales del país se invierte en temas de cultura (Ostermeier, 2013: 45), la pregunta final debe ser hasta qué punto es relevante todo el esfuerzo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIAS, Lola (2017). *Atlas des Kommunismus*. Berlin: Maxim Gorki Theater.

CALERO VALERA, Ana R. (2014). *Una mirada a la escena teatral independiente en Alemania*. Valencia: Universitat de València.

CROUCH, Colin (2005). *Post-democracy*. Cambridge: Polity Press.

DECK, Jan & SIEBURG, Angelika (Eds.). (2011). *Politisch Theater machen*. Bielefeld: transcript Verlag.

DREYSSE, Miriam & MALZACHER, Florian (Eds.). (2007). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin / Köln: Alexander Verlag.

FISCHER-LICHTE, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

HOCHHUTH, Rolf (1994). *Wessi in Weimar. Szenen aus einem besetzten Land*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

INNES, C. D. (1972). *Erwin Piscators Political Theatre. The Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

JELINEK, Elfride (2014). *Das schweigende Mädchen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

LEHMANN, Hans-Thies. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

LEHMANN, Stephanie (2014). *Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart*. Marburg: Schüren.

MARSCHALL, Brigitte (2010). *Politisches Theater nach 1950*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau.

- NIKITIN, Boris (2009). *F wie Fälschung*. Frankfurt/Main: Festival „plateaux“, Mousonturm.
- OSTERMEIER, Thomas (2013). Die Zukunft des Theaters. *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Zukunft der Literatur*, 42-50.
- POLLOCK, David C. & VAN REKEN, Ruth (2001). *Third Culture Kids: The Experience of Growing up Among Worlds*. London-Boston: Intercultural Press.
- RAU, Milo (2016). *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*. Berlin: Schaubühne.
- RIMINI-PROTOKOLL (2005). *Call Cutta*. www.rimini-protokoll.de/website/enproject/call-cutta (última consulta 07/04/2018).
- (2006). *Karl Marx: Das Kapital. Erster Band*. Düsseldorf: Schauspielhaus.
- (2008 a). *Aiport Kids*. www.rimini-protokoll.de/website/de/project/airport-kids (última consulta 07/04/2018).
- (2008 b). *Breaking News - Ein Tagesschauspiel*. www.rimini-protokoll.de/website/de/project/breaking-news (última consulta 07/04/2018).
- (2015). *Evros Walk Water*. Werdenberg: Schlossmediale, Verein Schloss Werdenberg .
- STEGEMAN, Bernd (2008). Nach der Postdramatik. *Theater heute*, 10, 14-21.
- WALTON, Kendall (1990). *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press.