

Huella y pervivencia de la dramaturgia de Bertolt Brecht en la poética escénica de Thomas Ostermeier

Mark and survival of Bertolt Brecht's
dramaturgy in the scenic poetics of
Thomas Ostermeier

JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ

Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León

Universidad Complutense de Madrid, España

juanjovillanuevadireccion[at]gmail.com

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. No 15. Páginas 39-58 (mayo 2018). ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 30/03/2018, aceptado el 26/05/2018 y publicado el 30/05/2018.



RESUMEN: El presente trabajo aborda la huella y pervivencia de las opciones dramáticas y sistematización brechtianas en la poética escénica del director de escena Thomas Ostermeier, al estudiar en especial el ámbito de la creación del personaje. Ostermeier, apoyado en Bertolt Brecht, desarrolla en el devenir de su creación escénica un método propio de dirección de actores y un proceso de composición del personaje donde confluyen, en un coherente diálogo, también las apuestas metodológicas de Stanislavsky o Sanford Meisner, entre otros. Esta evolución en el trabajo con la/el actor se torna el eje esencial de su puesta en escena, al arrastrarle con ello a una reconsideración de su poética escénica. Una evolución, en fin, incomprensible sin el conocimiento de su compromiso ético y estético con el arte escénico donde, de nuevo, se percibe la huella innegable del creador de Augsburgo.

PALABRAS CLAVE: Bertolt Brecht, Thomas Ostermeier, puesta en escena contemporánea, dirección de actores, Stanislavski, dramaturgia, realismo

ABSTRACT: The present work deals with the mark and survival of Brecht's dramaturgical options and systematization in the scenic poetics of stage director Thomas Ostermeier, especially in the field of the character's creation. Ostermeier, crucially supported by Bertolt Brecht, developed his own method of directing actors and composing the character in the course of his stage creation, where the methodological approaches of Brecht, Stanislavsky and Sanford Meisner, among others, converged in a coherent dialogue. This evolution in the work with the actor becomes the essential pivot point of his staging, thus dragging him to a reconsideration of his stage poetics. In fact, this is an evolution incomprehensible without the knowledge of his ethical and aesthetic commitment to the performing arts. Where, once again, the undeniable mark of the Augsburg creator is perceived.

KEYWORDS: Bertolt Brecht, Thomas Ostermeier, Contemporary Mise en Scène, Directing Actors, Stanislavski, Dramaturgy, Realism



Resulta incuestionable en el teatro occidental el peso de las propuestas sobre la creación del personaje que realiza Bertolt Brecht en el marco de su *representación distanciada*; un peso que sustenta gran parte de las puestas en escena alemana y europea de la segunda mitad del siglo XX. No menos conocida es la oposición que suele establecerse entre las propuestas brechtianas y la metodología y posicionamiento estéticos de Konstantin Stanislavski. Una oposición que, sin embargo, al revisar los escritos brechtianos y acercarse al testimonio directo de sus compañeros en la praxis escénica, admite matizaciones y acaso alguna reconsideración.

No son, en todo caso, las propuestas del creador de Augsburgo nuestro objeto de investigación, sino su huella y pervivencia en la poética escénica del director de escena Thomas Ostermeier (Soltau, 1968), sin duda un punto de referencia en el actual panorama escénico occidental. Encontramos en este último un sólido basamento brechtiano que, en el transcurso de su experiencia profesional, evoluciona hacia una interesante síntesis de aspectos metodológicos que, si bien pudieran considerarse opuestos, en su materialización escénica ofrecen un coherente sistema de creación espectacular. Esta circunstancia, sumada a la relevancia de Ostermeier como referente en el arte de la puesta en escena actual nos anima a profundizar en su metodología.

Para ello, realizamos en primer lugar una aproximación al concepto de realismo en Ostermeier, tras lo cual analizamos los pilares esenciales de su metodología de creación del personaje al vincularlos a su formación brechtiana y a otras fuentes metodológicas. Observamos a continuación la aplicación de sus opciones dramáticas y compositivas en dos escenas de sendos espectáculos, *Woyzeck* (Ostermeier, 2003) y *Ricardo III* (Ostermeier,

2015). Llegamos así a unas conclusiones que nos aproximan a la evolución de la propuesta brechtiana en el trabajo dramaturgico y espectacular de un creador esencial de las actuales artes escénicas.

REALISMOS

Ética y estética forman un todo indivisible en Ostermeier. Esto ha condicionado la evolución de su sistema de trabajo, proyectado en la dramaturgia del personaje y la metodología de la dirección actoral. Uno de los fundamentos de esta evolución lo encontramos en una de sus percepciones: el distanciamiento del espectador actual se produce al no reconocerse en lo que sucede en el escenario. No hay interpelación o diálogo entre el hecho escénico y el público o, para ser más precisos, la realidad del espectador. Esta circunstancia lleva a Ostermeier a distinguir una clasificación en el panorama teatral de las distintas opciones de realismo; una distinción que conlleva un importante posicionamiento ético e ideológico y que, como veremos, desbroza por igual las principales líneas estéticas del teatro alemán actual.

La primera variante la encontraríamos en el *realismo psicológico*. Es una opción que Ostermeier asocia al código de actuación utilizado en televisión, donde se busca la empatía con el espectador a través del uso de convenciones teatrales que proponen una ilusión de realidad. En el este tipo de realismo la actuación queda reducida a una exhibición de clichés de comportamiento, fácilmente reconocibles. El resultado es una mirada superficial del mundo donde, según el propio Ostermeier “se intenta representar emociones de un modo en el que espectador pueda empatizar con ellas: una persona deshecha está triste, alguien que ha sido abandonado está infeliz” (Boenisch, Ostermeier, 2016: 24). En la propia definición de este realismo ya percibimos un alejamiento de la vía psicologista de trabajo del actor; lo cual, al igual que con Bertolt Brecht, distancia a Ostermeier de los presupuestos de la primera etapa

metodológica stanislavskiana y, especialmente, de la evolución estadounidense del sistema en la metodología de Lee Strasberg.

Resulta oportuno añadir que la crítica alemana¹ ubica el teatro de Ostermeier en ese tipo de realismo, por lo cual queda fuera del teatro postdramático y postmoderno, para el que el director alemán reserva la segunda opción de su clasificación: *el realismo capitalista*. En esta poética se produce un tratamiento de la realidad como un todo fragmentado e inconexo, teñido por la subjetividad del/la creador/a. Es, en fin, un teatro donde subyace la idea de que es imposible una interpretación colectiva del mundo y del individuo del siglo XXI. La razón es que tanto el uno como el otro se encuentran también fragmentados e inconexos, al igual que las estructuras escénicas de estos espectáculos. Por ello Ostermeier denomina a este realismo como *capitalista*, dado que es el teatro que menos amenaza la pervivencia del sistema neoliberal europeo. La denominación de capitalista no es casual. El propio Ostermeier (cfr. Boenisch y Ostermeier, 2016: 243) nos advierte de haber utilizado el concepto de *realismo socialista* como inspirador, dado que tanto éste como las estéticas postmoderna y postdramática resultan igualmente inocuas para el sistema político e ideológico dominante. En el caso del realismo capitalista, y desde la óptica de Ostermeier, la visión del mundo sin criterio objetivo que pueda compartir el público termina por distanciarlo de la propia realidad.

La tercera vía, en la que ya se sitúa Ostermeier, es la que denomina *realismo sociológico*. La impronta de Brecht en su posicionamiento es notoria aunque, como veremos, con una importante evolución. Ambos parten de los mismos concepto y función del realismo en

¹En la conversación de Ostermeier con Gerhard Jörder (Ostermeier, 2014: 15) se indica que esta es la percepción de la crítica alemana que aparece en los principales suplementos culturales y en la prensa especializada. El director alemán, dada la preferencia por la estética postdramática, la refuta al tildarla de *mainstream*. Georges Banu (Ostermeier, 2016: 36), por su parte, señala un posicionamiento semejante en un sector de la crítica académica alemana, al que Ostermeier valora en términos muy cercanos a los del caso anterior. Cabe añadir como nota al margen que la relación entre el director y la crítica en su país de origen es conflictiva, muy distinta a la del resto del continente europeo.

teatro. Basta recordar cómo define Brecht su idea de realismo: “a pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar transformada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que pueda ser cambiado” (Brecht, 2004: 31); y contrastarla con el propio Ostermeier en uno de sus primeros escritos teóricos: “el realismo no es la simple representación del mundo tal como es. Es una mirada sobre el mundo, una actitud que demanda cambios” (Ostermeier, 2016: 52). Así, el teatro sociológico por el que aboga Ostermeier es un laboratorio donde se observan los comportamientos del ser humano en sociedad. Un espacio donde, gracias a la extrema tensión de la situación dramática, caen las máscaras de los personajes y se evidencian las estrategias de poder, dominación y control que subyacen en las relaciones humanas. Desde este realismo, concibe como posible el diálogo del hecho escénico con el espectador, su reconocimiento en la realidad que emana el escenario y, por último, el descubrimiento y la voluntad de una necesidad de cambio. No es, por tanto, el suyo un teatro político que aborda los grandes relatos, y aquí observamos su evolución con respecto a Brecht, pues asume que los relatos ideológicos son demasiado amplios para ser confinados en un escenario. Tampoco se adhiere al objetivo del teatro político, que consiste tanto en confirmar con el espectador la posición ideológica que ambos ya comparten, como en denunciar la actitud del público desde el discurso espectacular, al erigirse éste como el garante del punto de vista correcto. Esta circunstancia, sumada a las anteriormente expuestas, propician que Ostermeier se decante por ese teatro sociológico; la suya es una posición ética que, acorde con su coherente actitud en el ámbito creativo, marcará la investigación y la incorporación de nuevos presupuestos dramáticos y metodológicos en su poética escénica.

UN TEATRO NO TEATRAL

Tras una primera etapa creativa, Ostermeier cristaliza en *Un enemigo del pueblo*, en 2012, una evolución dramática y metodológica iniciada años antes y que establece su eje

fundamental en el trabajo con el actor al devolverle su condición de creador.² Esta nueva orientación, que denomina *un teatro no teatral*, supone una reconsideración de las coordenadas estéticas y compositivas de su primera etapa, marcada de suyo por sus estudios en la Escuela Ernst Busch.³ En esta fase inicial su estética está marcada por un importante peso del trabajo físico –deudor de la biomecánica meyerholdiana que conoció durante sus estudios–, y la marcada impronta de los postulados brechtianos, en especial en el ámbito dramaturgico. Es un momento en el que se decanta por un alejamiento del trabajo stanislavskiano, sobre todo con respecto a la identificación y al psicologismo,⁴ para centrarse en el trabajo actoral, en la ejecución precisa de la partitura física al alojar el posible mundo interior del personaje en la disposición de los medios expresivos de la puesta en escena. A la *secuencia externa* la describe de esta forma:

Como director, mi trabajo es asegurarme de que la secuencia externa muestre de manera transparente la acción interna. Eso es todo, ese es el principal objetivo de la dirección. Yo cuento el mundo interior de los personajes por medio de los sonidos, la luz, el espacio y el modo en el que ellos se desplazan por el espacio (Boenisch, 2010: 353).

La partitura es, por tanto, el eje del trabajo actoral y de la puesta en escena de Ostermeier. Los nombres esenciales de Vsévolod Meyerhold, del que rescata el trabajo con la musicalidad y la rítmica de la escenificación, y de Serguéi Eisenstein, con su montaje de

²No es en todo caso novedoso en Ostermeier su interés por el trabajo del actor y las vías de investigación en poética actoral. Baste citarlo cuando confirma que el propósito inicial de su proyecto de la Baracke, auspiciado por el Deutsches Theater, era crear un laboratorio de investigación actoral, bajo el modelo stanislavskiano del Teatro estudio (Ostermeier, 2014: 37).

³La institución tiene su origen en 1905, con la fundación por parte de Max Reinhardt, director entonces del Deutsches Theater, el primer conservatorio en Alemania enfocado a la Interpretación. Este centro, ligado a la poética brechtiana por la presencia en su claustro y dirección pedagógica de miembros del Berliner Ensemble, adquiere finalmente rango universitario en 1981.

⁴Peter Boenisch recoge el rechazo de Ostermeier al trabajo con las emociones en la creación del personaje cuando cita las elocuentes indicaciones que daba a sus actores durante los ensayos: que pensarán en ranas amarillas en lugar de dedicarse a encarnar estados emocionales (Boenisch, 2010: 353).

atracciones, configuran su concepción de la cadena de acciones físicas que genera su praxis espectacular.

El resultado de estas opciones estéticas y metodológicas puede encontrarse en espectáculos como *Woyzeck*, del cual extraemos una escena para su análisis.

WOYZECK⁵

La escena es la del asesinato de Marie a manos del propio Woyzeck, una brevísima secuencia textual a la que, sin embargo, Ostermeier dedica siete minutos de su espectáculo. La acción transcurre en el espacio único y fijo que diseña Jan Pappelbaum para la producción: un no lugar en el extrarradio de cualquier gran urbe industrializada por el que cruza un pequeño canal con el desagüe de una fábrica.

Podemos segmentar la escena en cuatro secuencias bien diferenciadas. La primera, que no alcanza los cuarenta segundos de duración, sirve de introducción. Marie hace aparición en el espacio y ocupa una silla situada en el centro de escenario. Woyzeck está en un extremo del espacio, donde había quedado tras la escena inmediata anterior de la venta de un puñal, y observa la llegada de su esposa. La segunda secuencia corresponde al texto escrito por Georg Büchner: Woyzeck llega hasta Marie, queda de pie tras ella, quien tan sólo se levanta de la silla al final de la secuencia. En esa disposición, conscientemente estática desde la narrativa escénica para fijar la atención del espectador en el texto y su acción interna, a la vez que para provocar el contrapunto rítmico con la siguiente unidad, transcurren los dos minutos y treinta segundos de la secuencia, que se cierra con Marie acuchillada. Es esta acción la *atracción*, en palabras de Eisenstein, o momento agresivo del espectáculo en el cual el espectador queda

⁵Espectáculo estrenado el 23 de mayo de 2003 en la Schaubüne am Lehiner Platz, de Berlín. Hemos utilizado para nuestro visionado la grabación realizada en julio de 2004, en el Cour d'honneur du Palais des Papes, en el marco de la 58 edición del Festival de Avignon. *Woyzeck* es una obra teatral inconclusa escrita por Georg Büchner en el siglo XIX.

sometido a una acción sensorial o psicológica, calculada de forma matemática para obtener determinadas conmociones emotivas en el público (Eisenstein, 1999: 330). El acuchillamiento de Marie precipita el cambio de secuencia y una importante, además de simultánea, mutación de los medios expresivos: la atmósfera lumínica, que ya se manifestaba en un ambiente frío, potencia la saturación azulada del ambiente hasta dotar a la secuencia de un aire irreal, onírico. El tiempo de entrada de ese efecto es corto y evidencia la presencia teatral y no mimética de la luz. La acción física del ataque a Marie ha propiciado este cambio lumínico, pero también la irrupción simultánea del campo sonoro; en concreto, un tema de rap metal de la banda Rage against the machine que sonará íntegro a lo largo de la secuencia siguiente.

La tercera secuencia dura dos minutos y 42 segundos y es la más larga de todo el fragmento. Al no haber texto, es una invención exclusiva de Ostermeier que se conforma mediante la siguiente cadena de acciones físicas: Woyzeck apuñala repetidamente a Marie; alza los brazos en señal de reafirmación y superioridad; se sienta en el suelo y se aplasta el flequillo (tic del personaje que hemos visto en otros momentos del espectáculo); Marie se mueve levemente en el suelo y le tiende la mano a Woyzeck, lo que a él le provoca temor. El personaje masculino llega hasta Marie, quien se va levantando, la toma de la mano y, tras girar sobre ella, vuelve a acuchillarla. A continuación él se quita la chaqueta en un gesto de liberación, pasea por el espacio mientras imita al capitán y a los soldados, baila, le quita la chaqueta a Marie –quien yace tirada– se pone encima de ella y realiza algunas acciones con connotación sexual, baila de nuevo, esta vez con más energía, se echa agua del desagüe y lleva el cuerpo de Marie hasta el borde del canal.

La última secuencia, ya sin campo sonoro, se desarrolla en poco más de veinte segundos. Corresponde a las últimas frases de la escena de Büchner, en las que Woyzeck pregunta a su mujer si está muerta, y concluye la acción al arrojar al agua el cadáver de su esposa.

Son varios los elementos ya planteados que pueden reconocerse en esta escena. En primer lugar, la marcada *partiturización* de la escena, a través de operaciones como el encadenamiento de acciones y la evidente evolución de los medios expresivos en la percepción del espectador, al potenciar el carácter de *artificio* del espectáculo frente a un registro mimético, que tiende a ocultar los cambios escenotécnicos para mantener la atmósfera naturalista. También vinculada a la partitura, es palpable la huella de Eisenstein en la secuencia hasta llegar al momento clímax, el asesinato de Marie, acentuado la expresividad y lo narrativo desde la planificación espectacular con la vehemencia de la acción escénica, la ubicación de los actores en el centro del escenario (el lugar con más énfasis del espacio escénico), el contrapunto rítmico y el cambio simultáneo de los medios expresivos de la luz y el campo sonoro. Tampoco es casual la elección del tema musical, del agresivo género del rap metal, que también participa de otro aspecto de singular importancia, como es el específico trabajo de la rítmica de la escena. En este ámbito, y limitados por fuerza a apuntar algunas notas, Ostermeier realiza una auténtica arquitectura contrapuntística, que soporta y alimenta expresiva y narrativamente a la partitura espectacular. Cada una de las cuatro secuencias que, no olvidemos, no alcanzan más allá de los siete minutos de duración, tienen su propio tempo, en marcado contraste y ligado al desarrollo de la acción que tiene lugar. Podemos así comprender que el trabajo rítmico de Ostermeier no es sólo una cuestión expresiva, sino un medio esencial, y aquí observamos la huella de Meyerhold, para la comprensión de la escena.

En cuanto al trabajo actoral, no apreciamos una introspección o desarrollo del ámbito del subtexto, en términos de poética de actuación psicologista. La actriz Cristina Geibe dota a su Marie de un único estado emocional intenso, que tiñe el estatismo de su actuación de un color fundamental, mientras que el actor Bruno Cathomas realiza la misma operación con Woyzeck, apoyado en la rítmica de la enunciación del texto. No observamos en el trabajo de éste una expresión de su mundo interior, más allá de lo que nos sugiera el inquietante contacto físico que tiene con Marie cuando acaricia con tosquedad su boca y su cara. Ese

mundo exterior explota y se manifiesta en la tercera secuencia, y lo hace desde un encadenamiento de acciones físicas significativas y la participación decisiva de los medios expresivos de la puesta en escena: la gestualidad, la energía de la acción física, el impacto estético de la luz y el demoledor campo sonoro. Es por tanto en la partitura escénica, y en la ejecución de la misma, donde Ostermeier aloja la comunicación del subtexto de Woyzeck: su liberación al ejercer el asesinato, su autoafirmación frente al colectivo social encarnado por el doctor, el capitán, el tambor mayor, la expresión de las pulsiones eróticas y tanáticas reprimidas.

EL ACTOR CREADOR

Desde esta apuesta dramática y compositiva se ha producido el gradual reposicionamiento estético de Ostermeier.⁶ Una revisión que va tomando cuerpo en su búsqueda de metodologías que favorezcan generar durante los procesos dramático y de ensayos un posterior compromiso visceral en escenario. Al tiempo, la/el actor del espectáculo de Ostermeier adquiere el estatus de creador/a, o cocreador/a del personaje dramático que está encarando en pareja con el director; así se origina cierto desplazamiento en sus opciones compositivas.

Sería erróneo afirmar que el director alemán abandona los presupuestos brechtianos o meyerholdianos de su primera etapa: nos encontramos ante una profunda reconfiguración de su sistema con el aporte, paradójico en apariencia pero coherente, de la mirada stanislavskiana sobre la dramaturgia del personaje, de propuestas de trabajo sobre el impulso orgánico de

⁶Ya entre 2005 y 2006 encontramos manifestaciones del propio Ostermeier que nos advierten de la profunda reflexión que está llevando a cabo el director de escena: “la reputación que tengo es la de un director de escena autoritario. Pero en estos últimos años, las cosas han cambiado en mi manera de reflexionar sobre asuntos de la puesta en escena y de la dirección de actores [...] Tengo la sensación de que el actor está pasando a ser un verdadero compañero del director de escena” (Ostermeier apud Chalaye, 2006:23-24).

Sanford Meisner, actor y pedagogo enclavado en la evolución estadounidense del método; incluso con una reformulación del *étude*, o improvisación de Stanislavski.

La nueva fase en la poética de Ostermeier se fundamenta en el encuentro orgánico y real de dos actores en escenario: dos actores con un compromiso visceral y la necesidad de modificar al otro a partir de las premisas que sostienen el conflicto de la escena. Y ese compromiso es siempre desde el impulso orgánico interior y la acción escénica, que incluye el gesto, el movimiento y, por supuesto, el texto. Todos estos elementos se ponen al servicio del aquí y del ahora de la situación dramática.

Podemos sintetizar esta reconfiguración metodológica a partir de cuatro elementos fundamentales de su metodología.

a) *Dramaturgia*

Ostermeier basa todo su trabajo, dramaturgico y compositivo, en el desarrollo de las situaciones dramáticas. Al apoyarse en la tradición brechtiana, se sitúa en el marco de lo que el propio Brecht llama el procedimiento inductivo (Brecht, 2004: 292-295). En el ámbito dramaturgico, alude al proceso que parte de un texto dramático preexistente, del cual el director es intérprete. Dicha interpretación consiste en extraer lo que denomina *el concepto*: una frase que sintetiza la resonancia personal del/la director/a sobre la acción principal del texto y la motivación que la/o anima a ponerlo en pie. La otra opción dramaturgica sería el método deductivo, que Ostermeier sitúa cercano al realismo capitalista. En este caso, el texto y la puesta en escena se crean al unísono. Desde su perspectiva, este proceso corre el riesgo de generar espectáculos que fomentan la repetición de fórmulas escénicas.

No menos importante para el/la directora/a inductiva, en el ámbito ya de la puesta en escena, es concebir el proceso de ensayos como el laboratorio donde se dirime, desde el propio trabajo en acción con las/los actores, la validez de la propuesta dramaturgica, así como la posibilidad de introducir mejoras y variaciones en aspectos dramaturgicos relacionados con

la situación dramática y con la acción del personaje. El/la director/a deductiva, en cambio, hace uso del proceso de ensayos para trasladar al lenguaje escénico su planteamiento dramático, relegando al actor a un papel de mero intérprete.

En esta apuesta por el proceso inductivo podemos encontrar uno de los más sólidos puntales de su trabajo escénico: el análisis dramático como sustento fundamental de la puesta en escena. Un elemento asentado en la tradición escénica alemana, pues Ostermeier, en una fase previa a los ensayos, utiliza también formulas stanislavskianas: nos referimos a la cadena de acciones, al concepto de súper-objetivo o a la *afilación* de las circunstancias dadas.⁷

b) Las repeticiones de Sanford Meisner

El primer contacto del director con el actor se debe producir por tanto desde un sólido análisis textual, del cual emane el concepto de la puesta en escena, la selección de las acciones principales de los personajes en las escenas y el concepto fundamental del espacio. Como ya mencionamos en el apartado anterior, estos presupuestos dramáticos se ponen en cuestión a través del trabajo en acción con el actor, cuyo óptimo resultado se producirá si se genera lo que Ostermeier denomina *flow*: un fluido de energía dinámica que el director debe promover en los ensayos entre los actores para desligarlos de sus clichés de actuación y conectarlos orgánicamente (Boenisch y Ostermeier, 2016: 165). Uno de los ejercicios para generar este *flow* es su reformulación de los ejercicios de repeticiones de Sanford Meisner.⁸ El objetivo que se

⁷Hemos de recordar que estos conceptos no eran ajenos a Brecht, que no duda en considerarlos válidos para su metodología de trabajo. Así, en cuanto a la cadena de acciones opinaba que “las acciones físicas, para utilizar el término de Stanislavsky, ya no sirven para componer el papel de forma realista; se convierten en punto de orientación fundamental del papel, pero a través de la anécdota” (Brecht, 1963: 164). En cuanto al súper-objetivo, y de nuevo en alusión al pedagogo ruso, escribía que “lo que él denomina el “súper-objetivo”, parece demostrar que tenía conciencia del problema tratado en el *Pequeño organón* [...] Al cumplir el súper-objetivo según el concepto de Stanislavsky, el actor está adoptando el punto de vista de la sociedad ante su personaje” (Brecht, 1963: 163).

⁸Nacido en Nueva York en 1905, Meisner comienza su trayectoria como actor al integrarse en el *Group Theatre*, compañía liderada entre otros por Lee Strasberg y germen de la evolución de la línea vivencial estadounidense del sistema stanislavskiano. Frente al énfasis de Strasberg en el componente emocional del

persigue es un contacto sensorial entre los miembros del elenco a partir de la observación física. En concreto, con el ejercicio de repetición en el que los actores se interpelan a partir de enunciados sencillos. Este intercambio de frases, siempre las mismas, se produce sin que los actores pretendan imponer una intención o un sentido. La repetición mecánica generará en los actores, a lo largo del ejercicio, un o unos impulsos instintivos a partir de la concentración y la reacción en el interlocutor, lo cual les ocasionará una interrelación *sincera* o *real*, en el sentido de la pedagogía de Meisner. Ostermier evoluciona este entrenamiento, que también utiliza en sus ensayos, con una variante: en totales mutismo y quietud se busca, desde la observación, el reconocimiento del compañero más allá de su *máscara* física. Es una búsqueda de las verdaderas naturaleza y sensibilidad que esconde el actor con el que se va a compartir escenario, pero también una conexión emocional intuitiva que aleja al elenco actoral de prejuicios y clichés.

c) *Storytelling*

Uno de los ejercicios más interesantes para esta revisión metodológica es el storytelling, para el que Ostermeier se nutre de dos fuentes básicas en apariencia opuestas: el famoso ejercicio brechtiano del accidente y los *etude* stanislavskianos, de los que el director reconoce su deuda, así como su filiación al ámbito de la memoria emocional (Boenisch, Ostermier, 2016: 157). Del Stanislavski toma el acercamiento en acción a la esencia de la escena, mientras que del de Brecht recoge la aspiración distanciadora que impide la penetración psicologista del actor. Esto se produce ya desde la premisa de esta actividad: Ostermeier plantea una situación, que se encuentra en la acción principal de la escena que se trabaja, y un actor de forma voluntaria explica un suceso real de su vida donde dicha situación se ha producido. Luego elige a unas/os compañeras/os y aquel suceso se reproduce. De este modo se consiguen unos

actor, Meisner desarrolla una metodología amparada en esencia en la imaginación creadora y en el trabajo sobre el impulso intuitivo como motor del verdadero objetivo del actor en escenario: modificar al otro desde una relación orgánica en el escenario.

interesantes resultados: en primer lugar, se impide la introspección psicológica individual del actor que propone el suceso, porque dicho suceso se actúa de manera compartida. En segundo lugar, el resto del elenco se implica orgánicamente y, al hacerlo, favorece la creación de una situación escénica alejada del cliché. Los hallazgos de los *storytelling* se aplican al montaje y el texto de la escena se incorpora de manera progresiva.

d) Partitura

El último de los pilares del trabajo de Ostermeier se da en la fase final del proceso de ensayos. Nos referimos al montaje de las escenas y, en específico, al diseño de movimientos. Esto le acerca de nuevo a las premisas escénicas de Meyerhold, ya presentes en la primera etapa, que siguen conformándose como sustrato de conceptos inherentes a su visión de la narrativa escénica. Esto es, a la percepción de la escenificación como el progreso en el tiempo de sucesivos acentos rítmicos que articulan la cadena de acciones. Mantiene, de igual modo, su decisión de emplear la teoría del montaje de atracciones de Eisenstein, al ubicar en las acciones físicas portadoras del sentido el acento de la partitura espectacular.

Como Eisenstein, se aleja de la apuesta stanislavskiana de una atmósfera ilusionista continua, incapaz de romper la ilusión de vida en escena. Creemos oportuno destacar el delicado equilibrio que consigue el director alemán en sus últimos espectáculos, cuando armoniza la consistente partitura rítmica y espectacular con la pervivencia del trabajo actoral orgánico perseguido durante todo el proceso de ensayos. Este equilibrio se percibe en trabajos como *Ricardo III*, del cual analizamos una escena.

*RICARDO III*⁹

La escena seleccionada es la que tiene lugar en el acto primero del texto shakespeariano, donde intervienen el propio Ricardo y Lady Ana, quien sigue a la comitiva que porta el cadáver de Enrique VI, su suegro, asesinado por Ricardo. Es una escena que no alcanza más de las seis páginas en el original y que Ostermier desarrolla a lo largo de catorce minutos.

El espacio escénico, al igual que en el caso de *Woyzeck*, es único y fijo: un trasunto de un teatro isabelino. La única mutación, y no es espacial, se produce con la introducción del féretro, situado sobre una plataforma de madera. Este elemento, situado en el centro, es el pivote en torno al cual se articula todo el movimiento escénico. Cabe añadir que, a diferencia de *Woyzeck*, no hay más intervención de campo sonoro que unas breves campanas introductorias, y tampoco hay mutación en el diseño lumínico. Todo el trabajo de puesta en escena se centra, por tanto, en el diseño de movimientos y el trabajo actoral.

Una posible secuenciación de la escena permite observar dos unidades. La primera de ellas, situada en contraste con la de *Woyzeck*, nos advierte ya de una serie de importantes diferencias. Ostermeier utiliza un minuto y treinta segundos para, en una acción sin texto, presentar el personaje de Lady Ana, quien emerge enlutada desde el fondo del escenario, mientras se percibe el lejano tañido de campanas. El personaje femenino entra, caer un momento al suelo en un gesto de aflicción, se levanta y alcanza el féretro, ante el cual se arrodilla. Resulta ostensible que el eje de esta secuencia y único foco de atención sea el estado emocional del personaje, expresado tan solo por el trabajo actoral orgánico y emocional de Jenny König. Si bien Marie aparecía en escenario con un fuerte estado anímico, tanto en la duración de la secuencia, sensiblemente menor, como en el efecto de acentuación que el propio Ostermier dedica al trabajo emocional de la actriz al hacerle permanecer estática y

⁹Espectáculo estrenado el 7 de febrero de 2015 en la Schaubüne am Lehiner Platz, de Berlín. Hemos utilizado para nuestro visionado la grabación realizada en julio de 2015, en el Opéra Grand Avignon, en el marco de la 69 edición del Festival de Avignon.

como foco único, podemos percibir el resultado en escenario del desplazamiento estético hacia la consideración de la organicidad de la actriz como sostén del espectáculo.

La segunda secuencia queda conformada por la escena escrita por Shakespeare. Aquí, y a diferencia de *Woyzeck*, no hay acciones o situaciones aportadas por la invención del director. Muy al contrario, durante doce minutos y treinta segundos tiene lugar la escena con un sutil y esencial diseño de movimientos: el progresivo acercamiento de Ricardo desde el patio de butacas que, en movimientos siempre circulares, intenta ocupar el centro del escenario, el lugar de Lady Ana, su presa. El centro, como lugar compositivo de poder y acentuado por la presencia del elemento escénico del cadáver. La rendición de Lady Ana es una circunstancia marcada con claridad por la narrativa del diseño escénico de Ostermier, en especial cuando ella abandona el centro compositivo para ser ocupado por Ricardo.

Un elemento reseñable de la partitura es la aplicación del concepto de montaje de atracciones eisensteniano, en particular, la *atracción*. Este concepto, que en *Woyzeck* lo observábamos en el momento de las primeras cuchilladas a Marie, se mantiene en Ricardo pues se desnuda y, de rodillas junto al féretro, toma de él y se coloca en el pecho la espada de Enrique VI. Este ofrecimiento de venganza empuja a Lady Ana a su la rendición ya que poco después besará en la boca a Ricardo y tomará su anillo. También resulta notorio el tempo sostenido de toda la escena, a diferencia de los contrastes ya vistos en *Woyzeck*, vinculado al trabajo de los actores en el desarrollo de la acción interna de los personajes.

La escena representa el devenir orgánico de la acción-reacción actoral toda vez que logra su objetivo el personaje masculino y ejerce su antagonismo el femenino, así como por un claro tratamiento de la escucha, en términos de actuación vivencial, y al quedar el subtexto de los personajes alojado en su interior y comunicado a través de la actuación. El foco de atención de la escena es ese: el desarrollo orgánico de la actuación, que cuenta por sí mismo la línea interna de progresión dramática de la escena shakesperiana. Es un desarrollo que queda aún más nítido para el espectador, más enfatizado por la escasez de acción física de la escena y,

como ya hemos mencionado, por la ausencia de cambios en los medios escénicos que, de alguna manera, podrían desviar el centro perceptivo de atención del espectador del trabajo interpretativo.

“¿QUÉ ES LO QUE EN NOSOTROS FORNICA, MIENTE, ROBA Y ASESINA?”

Al asumir la amplitud y profundidad de nuestro objeto de estudio, la nuestra ha sido por fuerza una aproximación, supeditada a posteriores estudios que den cuenta del alcance de la evolución dramaturgica y poética de Thomas Ostermeier en relación a su sustrato brechtiano y otras fuentes metodológicas aprendidas en la escuela Ernst Busch. A pesar de ello, podemos establecer unas breves conclusiones. La primera de ellas es la constatación de la pervivencia de Bertolt Brecht a través de un ineludible vínculo entre posicionamiento ideológico, propuesta estética y aplicación directa en la escenificación. Al renegar de una tendencia esteticista, Ostermeier precisa de un trabajo que ahonde en la relación física y sensorial en escenario. El suyo es un teatro que conecta la creación escénica con la realidad que le circunda, le conflictúa y, con él, al espectador. Su evolución con respecto a Brecht la encontramos en su rechazo a la escenificación de los grandes relatos o al erigirse en portavoz y garante de una ideología más o menos antisistema. Con lo cual evita en escenario una denuncia superficial o una relación complaciente con el público al reafirmarle en sus convicciones, al tiempo que propone compartir la experiencia de desvelar a todos y cada uno de los espectadores los mecanismos ocultos de poder y control en los personajes. Esto, cabe añadir, permite alcanzar otro objetivo: que el espectador se sienta reconocido, incluso interpelado por el hecho escénico.

La huella de Bertolt Brecht es patente en el ámbito dramaturgico, tanto en la elección del método inductivo como apuesta de proceso de creación escénica como en los mecanismos analíticos del texto dramático, paso previo e ineludible para el proceso de la puesta en escena. Cabe precisar en este sentido que, a pesar de las incorporaciones de nociones stanislavskianas,

no podemos mencionar un alejamiento del posicionamiento de brechtiano, sino una amplificación de la propia asunción o adecuación de Brecht de dichos conceptos. El análisis dramaturgico que realiza Ostermeier del texto se enriquece por tanto sustancialmente al anclarlo aún más, si cabe, a la consideración de tal texto como único punto de partida de su posicionamiento creativo.

En cuanto al ámbito metodológico de la dirección actoral, la de Ostermeier supone no tanto una innovación como una confluencia y coherente evolución de los principales sistemas de creación escénica y dirección actoral del siglo XX, en tanto trasciende las disyuntivas sobre estilos actorales. Brecht, Stanislavsky, Meyerhold, Meisner, no son irreconciliables; y esto es posible porque Ostermeier no sitúa su interés en la *marca* o escuela de actuación, sino en su eje de la creación escénica, la/el actor, al que surte de herramientas creativas para lograr el objetivo ético y estético ya citado. El resultado es una metodología de gran heterogeneidad en sus fuentes pero coherente.

En esta revisión a su compleja metodología es posible observar cierta evolución en los resultados estéticos de sus escenificaciones. La partitura, tanto rítmica como espectacular, mantiene su carácter de eje ordenador de la composición, no obstante el desarrollo de la organicidad del actor la desprende de su anterior función de vehículo de transmisión del subtexto del personaje. Por eso su presencia o evidencia en la percepción del público disminuye, aunque sin terminar de decantarse por la atmósfera naturalista de Stanislavski. Es, por tanto, una interesante variante entre dicha atmósfera naturalista y el formalismo meyerholdiano.

En 2015, durante una conferencia dictada en la Academia de Bellas Artes de París, Ostermeier citaba a propósito del arte del actor la frase que Büchner pone en boca de Dantón en uno de sus escasos textos dramáticos y que dan nombre a este último apartado (Büchner, 1992:106). Unas palabras que sintetizan el radical impulso de la investigación a la que se somete Ostermeier en la actualidad a través de su creación escénica: la búsqueda del más

profundo motor creativo en la/el actor para llegar a compartir, en escenario, un instante real con su compañera/o y con el espectador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOENISCH, Peter. (2010). Thomas Ostermeier: Mission neo(n)realism and a theatre of actors and authors. En DELGADO, Maria y REBELLATO, Dan (Eds.). *Contemporary European Theatre Directors* (pp. 339-359). New York: Routledge.

BOENISCH, Peter y OSTERMEIER, Thomas. (2016). *The Theatre Of Thomas Ostermier*. New York: Routledge.

BRECHT, Bertolt. (1963). *Escritos sobre teatro*. (Tomo 3). Buenos Aires: Nueva Visión.

— (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.

BÜCHNER, Georg. (1992). *Obras completas*. Madrid: Trotta.

CHALAYE, Sylvie. (2006). *Thomas Ostermeier*. Arles: Actes Sud.

EISENSTEIN, Sergei. (1999). El montaje de atracciones. En SÁNCHEZ, José Antonio (ed.). *La escena moderna* (pp. 328-333). Madrid: Akal.

OSTERMEIER, Thomas. (2014). *Backstage*. Paris: L'Arche

— (2016). *Le Théâtre et la peur*. Arles: Actes Sud.