

LES HISTÒRIES INSCRITES EN EL COS

Un article d'
ANJA DÜRRSCHMIDT
a propòsit del teatre de
THOMAS OSTERMEIER

El director alemany Thomas Ostermeier ha estat un convidat habitual en les darreres temporades del Lliure. Al DDT1 vam publicar el seu manifest "El teatre a l'era de la seva acceleració" i al DDT5 una entrevista amb Àlex Rigola. Avui oferim un repàs crític de la seva trajectòria que posa de relleu l'èmfasi que Ostermeier ha donat al treball corporal dels actors des dels seus primers muntatges i fins a peces com "Nora" i "L'àngel exterminador", presentats a la Sala Fabià Puigserver, o "Hedda Gabler", la seva estrena més recent.

Nora: al voltant dels 40 anys, més o menys un metre setanta, dos fills, llargs cabells negres, mitges estripades, botes altes amb cordons, minifaldilla, samarreta, braçalets de cuir als braços, regalimant sang... Es tracta de la Nora d'Ibsen, el primer cas conegut d'emancipació femenina en la literatura moderna, disfressada de la dona més coneguda en els nostres temps envaïts pels ordinadors: Lara Croft.

Thomas Ostermeier aborda la seva *Nora* (*Casa de nines*) el 2002 al teatre de la Schaubühne des de l'angle de l'emancipació del cos femení. Vestida de manera elegant, Anne Tismer, en el paper de Nora, posa durant dues hores davant del seu marit: s'obre la brusa, deixa que li besin els peus, que la segueixi a quatre grapes. Una parella en còpula permanent. El matrimoni dels Helmer sembla animat només per una sexualitat lluent

que exhibeixen d'una manera estetitzant i sense cap sentiment. I encara que la dona sigui l'objecte del desig, és l'home qui dicta les regles. I és Torwald Helmer qui ha escollit la disfressa de la seva dona per la vetllada: és a dir, Lara Croft, aquesta fantasia ambulat dels homes, cames llargues i pits durs. Potent i moderna, una dona que mata però que només és una imatge creada per als homes. La dansa que Nora tracta d'executar, al principi, seguint les indicacions del seu marit, es transforma en tornar a casa en una mena de coreografia incontrolable, una escapada aparentment interminable del paper d'esposa deliciosa, una forma d'angoixa una mica perduda, d'una agressivitat incontrolada, una dansa que és acte d'alliberament.

Com que l'opressió de Nora només ha funcionat a través del seu cos, la revolta només pot produir-se a través del seu cos. Al final, mentre la Nora d'Ibsen fa petar la porta, la Nora d'Ostermeier mata el seu marit. La destrucció total de l'altre cos: dispara i torna a disparar contra ell fins que el cos de Helmer, que ja fa estona que és mort, queda cosit a trets i completament desfigurat. Només aleshores Nora pot anar-se'n de casa. Està ajupida davant la porta d'entrada, empetitida -en comptes de les bruses i els vestidets que havien modelat el seu cos, porta uns texans avorrits i un anorac blanc que ho amaguen tot-, abans d'allunyar-se lentament de la casa.

"El camp de batalla dels anys noranta va ser el cos: el físic, no el psíquic. L'aspecte social era la relació entre les diverses necessitats dels cossos. Les trobades eren col·lisions de carn, de

cossos que jugaven amb la seva vida. Però el problema principal del cos és el seu desig de reunir-se amb un altre, per conquesta o per submissió (...). Es tractava de defensar el cos contra l'abús involuntari, contra l'apropiació, les ferides, la transformació en mercaderia. I es tractava de sentir-lo, de retrobar-s'hi, fins i tot ferint-lo o destruint-lo. Es tractava d'abandonar-lo i depassar-lo (*gender crossing* – operacions genitals – coca-èxtasi-speed). L'ideal era tenir tants cossos autèntics com fos possible i aquests havien d'exaltar-se o bé enfonsar-se. El cos va ser el darrer reducte de l'autonomia i de l'autodeterminació." Són les paraules d'Ostermeier en la seva conferència de 1999 titulada *El teatre a l'era de la seva acceleració*.

L'apropament a través del cos ens explica l'essencial de les posades en escena d'Ostermeier. D'una banda, hi ha les obres contemporànies que tenen per tema la lluita del cos per prendre el lloc vacant de l'ànima en els gens moderns. És el prostitut Gary a l'obra de Mark Ravenhill *Shoppen & Ficken* (*Shopping and Fucking*), que no pot sentir l'amor i l'amistat més que a través de la brutalitat i la humiliació del cos. És el Kurt en la pubertat de l'obra *Feuergesicht* (*Cara de foc*) de Marius von Mayenburg que, en haver perdut tota la confiança en ell mateix, només pot salvar el seu ego derrotat amb la immolació a través del foc. Són els Schweini i Ferklin a *Disco Pigs* d'Enda Walsh, que només poden existir en l'acceleració dels seus cossos, en l'acció per l'acció. Però és també l'obra *Mann ist Mann* (*Un home és un home*) de Bertolt Brecht, on l'home en tant que individu es dissol en el

soldat anònim que camina. D'altra banda, tenim també obres clàssiques, com *Dantons Tod (La mort de Danton)* i *Woyzeck* de Büchner, o bé *Nora* d'Ibsen, *Der blaue Vogel* (L'ocell blau) de Maeterlinck o *Lulú* de Wedekind. També en elles Ostermeier atorga una gran importància a l'acte corporal en contrast amb les idees i les paraules. El perillós discurs sanguinari de Saint-Just (*La mort de Danton*) davant la Convenció és un exercici d'equilibri a una alçada de diversos metres dalt d'un amuntegament de taules. L'ésser alienat i esqueixat en les seves relacions humanes que és *Woyzeck* es revela a través de les coreografies d'una banda de joves gamberros dels suburbis que es llancen contra la seva víctima una vegada i una altra, amb una agressivitat cega. O el cos de *Lulú*, que esdevé, fins i tot per a ella mateixa, un instrument impassible i irresponsable.

És precisament en aquesta frontera tan prima entre acció i psicologia que es decideix el reeiximent de les posades en escena d'Ostermeier. Allà on el sofriment del cos és la clau que dona accés a la comprensió dels personatges, Ostermeier produeix treballs impressionants, accedeix a una altra comprensió de les complexitats dels dissenys i de les pors. En el pitjor dels casos, en canvi, bloqueja l'accés a la història d'un text a través d'accions cegues i de curses incoherents; redueix els personatges a unes closques sense interès, desprovistes de sentit.

Però retornem als principis de l'estil d'Ostermeier en les seves posades en escena. Abans de la seva formació com a director a l'Escola Ernst Busch, va

estudiar durant alguns mesos interpretació a l'Escola Superior d'Arts (HdK) de Berlín. Quan Einar Schleeff va contractar estudiants de la HdK, el 1990-91, per al seu *Faust*, Ostermeier va entrar en contacte amb les coreografies rítmiques arcaïques de Schleeff. Aquesta és una de les primeres influències que trobem en el seu treball *Recerca Faust/Artaud* del 1996, que va realitzar encara a l'Institut de direcció escènica de l'Escola Ernst Busch, però que retrobem en treballs posteriors, sobretot a la coreografia dels moviments i les paraules de les masses, com ara a *Woyzeck*. La *Recerca Faust/Artaud* va ser també la temptativa de realitzar un *collage* entre el fragment de *Faust* de l'expressionista alemany Georg Heym i les teories teatrals d'Antonin Artaud. Amb el cor escandit, el to del qual va augmentat a poc a poc, Ostermeier eleva el text pel damunt del significat que Heym li havia atribuït originalment i l'enfronta així a una altra experiència i percepció. Amb l'ajuda d'una entonació expressiva, desplaçada i alienada per les repeticions, crea una impressió de percepció corporal de les paraules en l'espai, un nivell de significació transcendida per la metafísica, portada per les ressonàncies rítmiques de la llengua que es transmeten a qui parla i a l'espai. Ostermeier va continuar explorant la confrontació entre les idees estètiques d'Antonin Artaud i les circumstàncies reals de l'escena a *L'ocell blau* de Maeterlinck, que va muntar al Deutsches Theater el 1999. Amb una utilització dels cossos duta a l'extrem, a través d'accions que acabaven semblant sessions d'exorcisme, volia arribar a uns efectes més enllà de les convencions

teatrals que tanmateix havien de restar accessibles i consumibles. Aquest mètode va produir uns quadres impressionants, purs, poètics. La concepció d'Artaud semblava haver reeixit en gran part... però l'obra de Maeterlinck i la funció en van pagar les conseqüències.

Tanmateix el punt de referència més important que Ostermeier utilitza de manera permanent és la teoria de la biomecànica de Vsevolod E. Meierhold. Es va sentir atret per aquest mètode arran de la seva formació en un taller amb el professor de biomecànica Gennadi Bogdanov i des d'aleshores utilitza aquests principis en moltes de les seves posades en escena. El mètode de Meierhold es basa en una economia ideal del cos i dels moviments. Meierhold, observant fragments dels processos de fabricació en la indústria, que demostren que l'eficàcia màxima és inherent a la mà d'obra com a mercaderia, desenvolupa quatre criteris que poden ser adaptats a les arts escèniques: 1. l'absència de moviments inútils i no productius; 2. el ritme; 3. el centre de gravetat correcte del cos; i 4. la continuïtat. El cos de l'actor és considerat com un material que, quan és organitzat d'una manera òptima, arriba a la seva expressió més intensa i controlada a condició d'entrenar-la i dominar-la segons els mètodes de la mecànica. Meierhold pensava que hom podia provocar qualsevol estat psicològic gràcies a un procés fisiològic definit. Els elements per arribar a aquesta pràctica de joc actoral són l'acrobàcia, una corporalitat ben ritmada i uns moviments estilitzats eficaços que es poden obtenir

amb gestos extremadament amplis seguint determinades regles d'impulsió. Després d'haver muntat *Die Unbekannte (La desconeguda)* d'Alexander Blok el 1996, a l'estudi de l'Escola Ernst Busch, seguint el mètode biomecànic de Meierhold, en va utilitzar també els principis a *Mann ist Mann* de Bertolt Brecht, el 1997, a la Baracke del Deutsches Theater. Gennadi Bogdanov va ensenyar els fonaments de la teoria corporal als actors i Thomas Ostermeier es va basar en els resultats d'aquest ensenyament per coreografiar un ballet de guerra violent, potent i ràpid. En un *tour de force* de tres hores, els soldats biomecanitzats dominen murs, assalten fortaleses, penetren en temples o s'enfronten en petits grups a la taverna de la vídua Begbick. El campament fet de panells de fusta que Jan Pappelbaum havia construït per a *Mann ist Mann* a l'espai reduït de la Baracke oferia nombroses possibilitats de transposar l'alegria de moure's i d'actuar d'aquests intèrprets biomecanitzats a la vida quotidiana d'un campament militar, amb el seu enuig i les seves facetes brillants. Al final, només quedava un xassis de ferro en escena, els panells havien estat desmuntats pels soldats, que acompanyaven la seva feina amb cançons mentre carregaven les planxes en un carro.

L'acrobàcia que Ostermeier pren de la teoria biomecànica, l'utilitza en gairebé totes les seves posades en escena. Troba imatges en determinades situacions exteriors i emocionals dels personatges que són expressades amb una acció del cos sostinguda i artificial. Per exemple, a *Messer in Hennen (Ganivets)*

a les gallines) de David Harrower, l'emancipació espiritual de la dona es realitza a través d'espantoses lluites corporals. Per trobar la seva pròpia llengua, per desenvolupar un Jo distanciat en relació al món morós i sodomític del seu marit, la dona posa literalment sons al món. El seu cos es contorsiona d'una manera artificial, les mans gairebé cargolades per les rampes, el cap girat –un acte de força, alguna cosa gairebé inhumana que ella exigeix al seu cos, per penetrar en el món més gran, més ampli, del moliner. Sembla que ella no aconsegueix els sons més que quan el cos els allibera sota el sofriment.

Els treballadors a la paràfrasi sinistra de Richard Dresser sobre el món del treball a *Unter der Gürtellinie (Un cop baix)* es balancegen per l'estreta passarel·la que lliga el món de l'oficina al món domèstic, però que a la vegada és una zona d'esbarjo en el món claustrofòbic feina-caseta. Moure els documents i moure's en el reducte on dormen esdevé un acte corporal esgotador. Cal esmunyir-se, passar pel damunt d'objectes, o saltar pel damunt, estrènye's de costat i sotmetre's –un acte corporal d'afirmació i de supervivència en un món surrealista. O Lulú, que s'arrapa en alguns moments com un mico a les barres del decorat, que sobrepassa móns a l'inrevés i està sempre arran del precipici. Els joves actors d'Ostermeier encarnen perfectament aquest joc artístic que exigeix un gran domini del cos. Robert Beyer i Tilo Werner representen el tipus mostela nerviosa, André Szymanski està sempre estressat i en moviment, Falk Rohstock és cool i maldestre, Jule Böwe està sempre en una actitud revoltada amb el cos

dret, Anne Tismer mostra una silueta de joveneta perduda, Lars Eidinger encarna un joc sexual provocatiu.

I, per altra banda, hi ha la nuesa corporal a què s'exposen els protagonistes de molts muntatges d'Ostermeier. L'exhibició de la carn mostra de vegades la fragilitat dels personatges que no tenen defensa; altres cops funciona com un pur moment de *voyeurisme*; en altres ocasions és l'únic mitjà de comunicació entre persones aïllades socialment; però pot significar també la disbauxa i la decadència, o, més rarament, el plaer i el desig.

Els excessos interpretatius en els muntatges d'Ostermeier recorden sovint les pel·lícules mudes o els dibuixos animats. Les seves posades en escena estan marcades per l'impuls contrari que introdueix un moviment, agafat de la biomecànica, i també pels gestos amples i burlescos. La bufonada, com a paròdia corporal allargassada i sota la forma de *looping*, i la paradoxa són els mitjans que utilitza contínuament Ostermeier en les seves posades en escena. Recordem Bruno Cathomas interpretant el Robby de *Shoppen & Ficken*, que es debat durant una eternitat amb el mecanisme de la llitera, allunyant-se lentament però inexorablement del seu objectiu. O *Goldene Zeiten (Better days)* de Richard Dresser, que Ostermeier va muntar el 2002 com uns focs artificials de gags, bufonades i altres formes burlesques, centrant la farsa de Dresser en les absurditats dels urbanites estalviadors per fer-ne una mena de *freakshow* d'habitants d'una petita ciutat nord-americana. També és una bufonada que Felix Römer, que

interpreta el capità a *Woyzeck*, realitzi els seus exercicis exaltats de natació en una bassa d'aigües de claveguera; o també la temptativa avortada de còpula d'Alwa Schön a *Lulú*.

La immobilitat dels cossos, la reducció a la paraula, Thomas Ostermeier només les ha experimentat un cop amb èxit, a *Gier (Ànsia)* de Sarah Kane, que va muntar a la Schaubühne el 2000. L'escenògraf Rufus Didwizsus va disposar quatre caixes aïllades, estretes i molt altes, damunt les quals l'espai de joc dels actors era evidentment reduït. Aquesta posada en escena fascina per la concentració en els abismes interiors de l'esperit d'aquests personatges, allò que rarament és dit en veu alta. Una ronda de veus en què els cossos esdevenen com clofolles buides d'uns éssers que existeixen en móns imaginaris; clofolles en les quals l'inesperat, la banalitat tan dolorosa, s'obre camí. Res de córrer amunt i avall, cap contacte, amb prou feines algun gest, alguna mirada; podríem dir de *Gier* que és una antiposada en escena d'Ostermeier.

I també en els seus treballs més recents Ostermeier explora com es veu la relació entre éssers humans aparentment sense cara i cos. Els cossos semblen massa cansats per servir com a camp de batalla – simplement funcionen més o menys bé. De passió i de lluita gairebé ja no se'n veuen. Els convidats de nit de *Der Würgeengel* de Karst Woudstra (a partir de *L'àngel exterminador* de Luis Buñuel) dominen quasi a la perfecció l'art sublim d'estar-se a la festa sense fer res, de manera decorativa i simulant importància: un somriure cap a l'es-

querra, una mirada cap a la dreta, havent controlat ja mil vegades la manera d'aguantar la copa i la postura del cos per aconseguir el millor efecte possible perquè no es noti de cap manera l'avorriment. Són allà com a intèrprets de si mateixos i intenten aparentar un ego complex. No té res d'estrany que l'esperit no funcioni a causa d'aquest esforç impossible i que la voluntat d'abandonar la festa falli. Poc després, els cossos s'ensorren. Com fundes buides queden estirats als sofàs, deixen anar els membres sense força, per només aixecar el cap de tant en tant. Al llarg de la nit revelen cada vegada més la seva essència zombi. Els cossos, alguns d'ells marcats per la malaltia i la mort propera, ja no es fan servir. La sexualitat només funciona com a fantasia: la mare que es masturba pensant en els seus fills adolescents; el marit vell que busca en una dòmina la satisfacció que la seva dona mai no li podrà donar... Una corporeïtat efectiva només té lloc en la fricció sense taques amb una prostituta refinada russa, o en l'intent dels dos joves de trobar proximitat i tendresa a través de la mort, ofegant-se a l'armari. Per la resta, tot són intercanvis malintencionats –la majoria de vegades, cops baixos– mentre els cossos cada vegada s'aguanten menys. Marta, l'amfitriona, crida l'atenció perquè constantment ha d'anar al lavabo. Altres vomiten al bany o es pixen a sobre per passar-s'ho bé. Si en aquesta exposició de mig morts algú té gana o set, sembla gairebé un alliberament. L'alliberament també l'anhela *Hedda Gabler* –el muntatge més recent de Thomas Ostermeier, molt alabat. La

dona jove s'avorreix mortalment amb la seva petita vida perfecta però pobra d'esdeveniments. El seu marit, a causa de les seves investigacions, ha oblidat completament el descobriment del cos de la seva dona, i per això l'oferta, fredament oberta, de l'amic advocat per una relació amorosa triangular picant esdevé una perspectiva interessant. Hedda vol tornar a sentir alguna cosa. Moguda pel pànic de fer-se massa gran i no poder triar una parella lucrativa, ha cedit massa ràpid a les proposicions de Tesman i ara es troba en una gàbia d'or. Perfectament vestida i guapa d'aspecte, fa servir cada ocasió d'evasió, juga com una nena petita un joc sense escrúpols, com si no fos conscient de les conseqüències inevitables i destructives d'això. Eilert Lovborg, un amic i competidor del seu marit, desaparegut feia temps i amant d'antany, torna, i als ulls i als moviments de Hedda s'hi veu de sobte un llampeguejar. Amb ell —un *amour fou*— havia sentit en altres temps el rampell de la vitalitat, que ara de nou reclama. El fet que Lovborg gairebé sucumbís degut a aquells excessos anteriors, no li interessa gens. Tampoc el fet que s'hagi creat amb esforç i abstinència una nova existència amb un futur prometedor de científic. Hedda vol el seu joc, vol aquesta raixa, i el provoca sense parar, fins que ell torna a emborratxar-se. La inevitable decaiguda posterior, la utilitza per destruir el seu treball de molts anys. En total necessita dotze hores per a la seva feina. Quan Lovborg la veu al matí, físicament un cadàver ambulat, ella li passa l'arma i el fa fora dient-li que s'atreveixi per fi a fer alguna cosa gran. Un assassinat fred, sense conside-

racions, però sí amb impassibilitat i d'estil segur. També Hedda es mata d'un tret —seguint la màxima d'Ostermeier en el seu assaig citat: exaltar-se o enfonsar-se— però això no sembla interessar a ningú. El seu marit està totalment absorbit en la seva feina i l'amant potencial està estirat al sofà sense ganes de res. Ningú no ha entès aquesta dona, però la seva actuació era inevitable —tan fort era l'anhel de vida, que només a través de la seva destrucció l'ha pogut trobar.

Si seguim la tesi que l'accés als treballs d'Ostermeier es produeix a través de la significació que dóna als cossos en les seves posades en escena, per força cal preguntar-se pel tema de la psicologia dels personatges. El principi del cos pot ser descrit per a cadascuna de les seves posades en escena, però la concepció no sempre és concloent. De vegades aquest punt de partida és massa limitat i la complexitat de l'obra desapareix en una acció superficial. És el que es produeix quan el contingut de l'obra queda amagat per l'acció física a primer terme. Les dues grans produccions consagrades a les figures femenines de *Nora* i *Lulú* ens permeten distingir molt bé el punt de cristallització que duu a l'èxit o al fracàs dels treballs d'Ostermeier. *Nora* va ser caracteritzada per Ostermeier com una presonera del seu propi cos: és pel cos que captem el personatge, ja que a través de l'estilització del cos se la pot comparar amb determinades imatges de la dona. El seu matrimoni i el seu coneixement d'ella mateixa estan basats en aquest aspecte extern. És un tòpic afirmar que moltes dones pateixen avui la

imatge de dona ideal que els presenten els *media* i la vida pública (només des d'un punt de vista òptic): dones primes, ben vestides, ben maquillades; per tant, hi ha cada cop més dones que se sotmeten a un règim constant, fan esport per obligació i el nombre d'operacions de cirurgia estètica s'ha multiplicat aquests darrers anys. Sembla lògic, per tant, que si hom vol explicar alguna cosa sobre les restriccions i els entrebancs de la vida d'una dona d'avui, se la relacioni amb l'empresonament del cos, el seu funcionament, la seva presentació i la seva idealització. El rebuig corporal de *Nora* a la dansa de *Lara Croft*, la nova expressivitat del cos que ha escollit i que no respon a cap criteri de bellesa, pot ser interpretat perfectament com una emancipació dels constreïments d'avui.

Amb *Lulú* és diferent. La seva història no pot ser explicada només per mitjà del cos, i aquesta posada en escena de la *Schaubühne* fracassa, per tant, des del mateix concepte. El nus de la seva història és precisament que els homes abusen d'ella només per projectar-hi les seves pròpies concepcions sexuals, de manera que ella no té ni nom ni una personalitat pròpia. Aquesta dona reduïda pel seu entorn masculí a ser un cos jove i sexualment disponible no dóna respostes quan se li pregunta què

espera de la vida. La clau del personatge de *Lulú* no rau en el seu cos, sinó en els seus sentiments i desigs, en allò que ella ni tan sols pot formular, en els abismes entre allò que els altres creuen que ella és i el seu propi personatge. Ostermeier no fa aquestes preguntes essencials a la seva *Lulú* i la funció es converteix en estranyament buida. El director ha sucumbit a la mirada dels pretendents de *Lulú* però no desvela el costat tràgic de la dona que hi ha darre-re el personatge.

És per això que aquestes dues posades en escena són simptomàtiques de tots els treballs d'Ostermeier. Quan l'aspecte psicològic és negligit, els seus personatges es perden en l'incomprensible, en l'insípid, i aleshores els muntatges pateixen d'una manca de sensualitat dels mitjans difícilment definible. Però si l'interès d'un personatge arriba a concretar-se en el dilema del seu cos, de la manera que sigui, aleshores Ostermeier brilla amb interpretacions concentrades, molt precises, que obren noves perspectives.

En tot cas, la comprensió de les posades en escena d'Ostermeier passa, en general, per les relacions corporals i per l'afirmació dels cossos dels personatges, però no totes les obres permeten ser abordades només des d'aquest angle. ■

Anja Dürschmidt és redactora de la revista Theater der Zeit, a Berlín. Recentment ha dirigit, amb Barbara Egelhardt, la publicació "Werk-Stück. Regisseure in Porträt", una antologia sobre els joves talents de la direcció escènica alemanya. Aquest article és de 2004 i ha estat actualitzat per Dürschmidt especialment per al DDT7.

Traducció de l'alemany de Claudia Back i Guillem-Jordi Graells.