



# ENDSTATION AMERIKA

de  
**TENNESSEE WILLIAMS**  
direcció  
**FRANK CASTORF**  
VOLKSBUHNE AM ROSA-LUXEMBURG-PLATZ

## PRESENTACIÓ

de **carl hegemann**

Nascut el 1911, Tennessee Williams va passar la seva infància a St. Louis. Un muntatge d'*Espectres* d'Ibsen que va veure durant l'adolescència va provocar-li el desig d'escriure per a l'escena. Anys més tard, a Nova York, va treballar de cambrer al bar de Valeska Gert i va assistir a les classes per a joves dramaturgs d'Erwin Piscator, que havia emigrat d'Alemanya. Williams era homosexual i addicte a l'alcohol, i considerava l'escriptura com una teràpia. A finals dels anys quaranta, *Figuretes de vidre* i *Un tramvia anomenat Desig* van ser els seus primers grans èxits com a dramaturg. Va rebre el Premi Pulitzer el 1948 i el 1955. Als anys seixanta va apropar-se al moviment Beatnik. Les seves darreres peces teatrals van tenir poc ressò. Com el seu predecessor i model Eugene O'Neill, va morir en una habitació d'hotel: va ser trobat mort en un hotel de Nova York el 25 de febrer de 1983.

S'havia ofegat amb el tap de plàstic d'una capsula de pastilles.

*"La vida individual és una sèrie de minicrisis capitalistes, un desastre que porta el vostre nom". Un tramvia anomenat desig, estrenada el 1947, és una primera prova, i molt americana, del diagnòstic de Brian Massumi. Ens qüestiona quanta mentida i autodecepció cal per resistir el desastre. Depravació i gana de per vida, paranoia i depressió en marquen les coordenades. En un sistema així no hi ha seguretat ni plenitud. Només el desig –i l'amor, mentre es mantingui infeliç. Ningú en surt viu. Això és veritat tant per a la mestra traumatitzada Blanche Dubois que escapa a un món de somni perquè no pot suportar la seva realitat, com per l'"animal" Stanley Kowalski, que literalment s'hi baralla. Per a la germana de Blanche, Stella, que s'ha autoconfinat a una dependència servil*

d'Stanley, i també per a Mitch, el tímid i maldestre *alter ego* d'Stanley. "*Mujeres al borde de un ataque de nervios*", homes que voregen la inconsciència.

Els personatges de Williams són prototípus individuals dibuixats entre la por a la desposseïció i la megalomania. Quan fa més de mig segle que va ser escrita i més de quaranta anys que se'n va fer una pel·lícula a Hollywood, l'obra no ha perdut gairebé gens de força. El director Pedro Almodóvar la va fer servir paradigmàticament a *Todo sobre mi madre* (1999). Tots els personatges importants de la pel·lícula coneixen l'obra i s'hi reconeixen. Com els protagonistes d'Almodóvar que van a veure l'obra al teatre, els Kowalski en escena poden veure la pel·lícula d'Almodóvar a la tele del menjador.

*Un tramvia anomenat Desig* és la demostració de la malaltia de pacients la síndrome dels quals consisteix, en part, en no ser lliures per dir la diferència entre salut i malaltia. Amb la seva semàntica i gramàtica, amb tot, aquesta obra, considerada una de les millors peces del segle xx, esclata amb salut. Això ens dóna esperança.

Els propietaris americans dels drets, la Universitat del Sud de Tennessee, troben malament la falta de fidelitat amb el text original ("*Solidarnosc*" no apareixia al text de Williams) i demanen *via interim injunction* que en canviem el títol. És comprensible i no hi ha cap problema. Per això, des d'ara la peça s'anomena *Endstation Amerika* una adaptació de Frank Castorf d'*Endstation Sehnsucht – A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams. ■

## EL MÈTODE DE TREBALL DE FRANK CASTORF de **carl hegemann**

Com molts d'altres artistes exitosos (també, per exemple, Tennessee Williams), Castorf va generar, al començament de la seva carrera, molta controvèrsia, probablement perquè es va oposar als punts de vista més estesos i va desenvolupar els seus propis criteris. Pel seu esforç inflexible durant els temps de la RDA per fer un teatre altament polític, tot ignorant els intransigents buròcrates oficials, va ser desterrat de Berlín i durant diversos anys va haver de treballar sota la constant amenaça de la censura en petits teatres de província. Allà Castorf va desenvolupar la seva

manera específica de concebre i transportar textos al teatre, cosa que l'ha establert per tota Europa com un director d'èxit i artísticament destacat. Castorf està compromès únicament amb el teatre d'avui dia, fins i tot quan dirigeix obres d'altres èpoques. La seva manera de prendre's seriosament obres antigues no és amb nostàlgia històrica sinó que consisteix en la confrontació d'aquestes obres amb el present que l'envolta a ell i al públic. El text s'ha de sotmetre al banc de proves de l'experiència contemporània. Castorf és alumne de Brecht, com a mínim quant a la

seva idea de realisme i la seva consideració que seiem al teatre aquí i ara, i no a la Dinamarca de Hamlet o a la Nova Orleans de Kowalski. Castorf es pren el text seriosament en un sentit existencial, i sap que això només és productiu per a obres realment bones, que poden irritar i impressionar més enllà del seu temps i que, per una o altra raó, també són descrites com a clàssiques. Per Castorf, entre aquestes s'hi inclouen, del període modern al costat d'autors russos com Dostoievski i Bulgàkov, sobretot Sartre i Ibsen, i entre els nord-americans, Eugene O'Neill i, especialment, Tennessee Williams, que, pel que fa a la forma i al contingut, va escriure textos gairebé perfectes d'una manera magistral, que no només tenen significació històrica sinó que avui en dia encara posseeixen un enorme poder com a diagnòstic dels temps. En confrontar aquestes obres, Frank Castorf prova de demostrar tot això juntament amb el seu escenògraf, Bert Neumann. Traslladant el material al present i combinant-lo amb la nostra consciència del moment, quan surt bé, apareix la mateixa naturalesa explosiva que aquestes obres van tenir en la seva primera representació. Aquesta és, igual que la reconstrucció històrica meticulosa, una manera legítima de prendre's el treball d'un dramaturg seriosament i també és la mena de fidelitat cap a l'original que té per objectiu crear avui dia l'efecte que l'obra va tenir en la seva primera representació a través de mitjans d'interpretació, un intent de treure la patina i allò familiar que afecta

les obres amb el pas del temps i tornar-les "fresques" de nou. Castorf s'ocupa molt meticulosament del text que dirigeix. En les seves produccions, no fa res que d'alguna manera no estigui en correspondència amb elles i que elles no evoquin, però per a ell no és possible, com a artista, veure la profunditat estructural del treball, com ell l'interpreta, de manera menys important que les paraules en què consisteix el text i que els personatges diuen. Així és com ho fa amb els clàssics, amb Shakespeare però també amb Tennessee Williams. La seva profunda recerca hermenèutica de les obres fins i tot sobre l'aspecte de la fidelitat a l'original ha rebut molts reconeixements d'importants crítics els darrers anys en particular, ja que ha permès l'autor aparèixer, no com a mort, sinó d'allò més viu i, d'aquesta manera, seguir essent important per al nostre temps. La vivacitat i la franquesa de la seva feina emergeixen mitjançant una preparació exhaustiva i meticulosa i, alhora, en períodes d'assaigs molt breus i amb prou feines fixats, gràcies als quals els actors són realment tan importants com els personatges que representen. Castorf treballa amb els diversos elements que conformen una producció els personatges, els actors, l'espai, el vestuari, la música i l'ambient, potser de manera semblant a un pintor xinès que es preocupa intel·lectualment durant anys per la seva pintura però que després produeix el seu treball en un temps curt i amb aparent tranquil·litat. ■

---

**Carl Hegemann és Doctor en Filosofia i dramaturg de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.**

## LA VOLKSBUHNE AM ROSA-LUXEMBURG-PLATZ de gitta honegger

La Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, que està sota el provocador lideratge de Frank Castorf des de 1992, ha esdevingut el definitiu teatre *post-Wende* [post-Caiguda del Mur] de Berlín. El seu edifici amb aspecte de búnquer, un vetust monument al col·lapse de la utopia d'una societat sense classes, es troba al Berlín Est, una o dues illes de cases al nord-est d'Alexanderplatz i a 300 metres del Mur; el nom de la plaça, Rosa Luxemburg, parla per si mateix. Davant del teatre hi ha Karl Liebknecht Haus seu del PSD (Partit Socialdemòcrata), successor del Partit Comunista, que va aconseguir la meitat dels vots dels berlinesos de l'est a les eleccions locals de 2001. Gregor Gysi, durant un llarg temps líder del PSD, actualment tinent d'alcalde i regidor per al desenvolupament econòmic en el govern de coalició de Berlín, és un vell company de Castorf. La seva amistat es remunta als dies d'estudiants. Castorf, ara amb cinquanta anys, és graduat en Ciències Teatral per la Universitat Humboldt de Berlín Est. El seu pare encara té una ferreteria a Prenzlauer Berg, antigament un veïnat en decadència de classes treballadores que va esdevenir el lloc *pre-Wende* [abans de la Caiguda] freqüentat per joves artistes i

escriptors, inconformistes i desencantats. Actualment, Prenzlauer Berg s'ha aburgestat i ha esdevingut una mena de parc temàtic, la llar artesanal de trasplantats de Bonn conscienciats culturalment i amb passats desencantats i incomformistes durant els anys seixanta. El més estret col·laborador dramaturg de Castorf, Carl Hegemann, també sobre la cinquantena, és un "Wessi", o Alemany de l'Oest, educat a la Universitat de Frankfurt en la tradició de Theodor Adorno i l'Escola de Frankfurt, que manté la seva fortalesa en el món acadèmic. Com cap altre teatre alemany avui en dia, la Volksbühne persegueix una dramaturgia altament polititzada, específica d'un lloc, que doni forma a l'estil de la companyia, únic però salvatgement eclèctic, i que converteixi cada producció i altres esdeveniments, com ara xerrades, taules rodones polítiques, concerts de rock, recitals, participacions de gent sense-sostre i de *skinheads* en models performatius, altament provocatius, de l'experiència berlinesa a la nova Alemanya. En aquest sentit, la Volksbühne és la veritable, per més que heretge, hereva del llegendat de Brecht, un teatre que exposa el mecanisme de producció política i cultural i que, per si fos poc, entreté. ■

## UN TRAMVIA ENTRE BERLÍN I ESTATS UNITS de gitta honegger

L'escenografia semblava un interior de Sam Shepard; als alemanys de l'Est, la cuina-dormitori revestida de fusta falsa els era tan familiar com un habitatge de baix pressupost de Berlín. La representació comença amb la veu suau de Steve Hubbell cantant cançons pop nord-americanes amb la guitarra, mentre Stella, vestida com una Barbie, i Eunice baten ous per esmorzar ("Ous" en argot alemany es tradueix com a "bojos"). Eunice és interpretada per una actriu francesa amb un accent que suggereix que és una immigrant que ha arribat fa poc. Stanley era un peix gros comunista que jugava a ping-pong amb Lech Walesa i passava whisky de contraban en ampolles de detergent de plàstic. Ara anuncia xiclets de menta Wrigley disfressat de goril·la i entra just quan Blanche l'anomena goril·la. Blanche, que duu una perruca rossa semblant a la Madonna dels primers anys, era professora de literatura polonesa. Amb la patètica poca traça d'algué que se sent fora de lloc, no té cap possibilitat davant l'atractiu cridaner de Stella. Mitch és un idiota amb pantalons curts arrapats que practica el sexe amb el contraaix de Steve. Fent l'ullet a *Psicosi*, porta en cadira de rodes la seva mare, semblant al ninot momificat d'un ventríloc. Bona part de l'acció té lloc en una cambra de bany i es veu per un monitor de televisió a l'àrea adjacent del dormitori. Les dones hi van a la recerca de privacitat. Mitch es

dutxa com a resposta a les insinuacions de Blanche, un altre cop d'ull a Hitchcock. Les incursions televisades a la cambra de bany s'alternen amb anuncis i programes d'entrevistes. Les acotacions de Williams apareixen com a sobretítols assenyalant la distància entre les dues cultures. Les arribades més recents a la Louisiana de Williams queden excloses del seu mite de l'autenticitat del Sud, de manera que compensen tot presentant-se a si mateixes com a icones de la cultura de masses nord-americana. El passat de Blanche també es mostra a través de flaixos en sobretítols. La informació pública eclipsa el dolor de la seva confessió privada. La intimitat ja no pot seguir sent comunicada a la carn. Només és autenticada i reconeguda a la pantalla. Tant és, si Stella perd o no el nen. Stanley fa que vagi a l'hospital pels seus propis mitjans. Steve Hubbell la segueix amb la vídeocàmera. Però quan tornen, no mostren què ha passat. O sigui que no ha passat res. Steve i Stella es llancen al llit amb els altres. La celebració de l'aniversari de Stella esdevé una festa de coixins. Estan tots tirats fora d'escena. No hi ha "moments privats" a l'escenari de Castorf. Tot el que hi ha és la representació, i no emmascara res. A l'inrevés, exposa el patetisme d'actuar, la incòmoda pretensió de la intimitat no observada. La càmera captura tant la postura com el reflex, allò construït i les restes d'"allò real". Si *Big Brother*

i l'11-S han convertit en obsoleta la representació naturalista teatral de la banalitat i la catàstrofe, els atacs i les seves seqüeles, tal com han estat experimentats a través de la televisió, segueixen inserint-se en el repertori de Castorf i esmolen les seves exploracions de realitats virtuals i visceral. Mentre la dramaturgia de la Guerra Freda sovint va fer servir el manicomi com a metàfora existencial, la follia a la Volksbühne ha esdevingut la norma, una manera d'actuar hiperactiva i espontània i un estil de vida no modificat pel Prozac. (Stella, una Mare Coratge amb aspecte de Barbie, és la més assimilada. Cada vegada que Stanley es posa violent, ella li

recorda que s'ha de prendre les pastilles.) L'energia maníaca que Castorf agafa del Dada, del pop art nord-americà i de la cultura popular pot molt ben ser una compensació pels anys d'aïllament respecte Occident. La seva sofisticació en alta tecnologia amb un pressupost limitat fa pensar en l'estètica dels primers anys del Wooster Group, la seva imaginació voraç recorda Peter Sellars. El més sorprenent, però, és que l'histriionisme sexual i criminal insignificant dels seus personatges de classe baixa "Ossi" [alemany de l'Est], estan en deute amb els inadaptats de Quentin Tarantino, en ple boom econòmic occidental dels anys noranta. ■

Fragments de "Theater in Berlin", publicat a *Theater*, volum 32, núm. 3, tardor 2002.

Gitta Honegger és dramaturga austríaca i professora de teatre de la Universitat de Yale. Destaquen els seus estudis sobre l'obra de Thomas Bernhard, de qui va ser amiga personal.

## PERQUÈ EL VOSTRE COR ARRIBI A LA SAVIESA

entrevista amb Frank Castorf

Frank Castorf és director artístic i director de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz a Berlín. Alguns dels seus espectacles s'han vist a França, al Théâtre National de Strasbourg, al Théâtre National de Chaillot o diverses reposicions a la MC93 de Bobigny on es va representar *Forever Young* de Tennessee Williams. Serà present al Festival d'Avinyó amb *Cocaïne* a partir de la novel·la de Pitigrilli.

**Senyor Castorf, ha dit recentment que el teatre ha d'atacar la seva suficiència. A quina mena de suficiència es refereix?**

Fa la impressió que no estem contents amb allò que tenim i que, a més a més, no tenim ganes de veure una altra cosa. El moviment de la història, que és també una història de revolucions i de lluites de classe, de canvis profunds, sembla perdut en aquest moment. La nostra suficiència consisteix en què no comuni-

quem els processos que es produeixen al món. Per exemple, l'Àfrica l'hem posat fora de lloc, ja no hem de comunicar-nos-hi. Tot un continent es deixa al marge de la comunicació perquè ningú no és capaç de controlar-lo en els àmbits mèdic, humanitari, militar o econòmic, i aleshores el situem fora del nostre sistema de comunicació. El fet de no haver tallat el contacte amb Belgrad o Iraq significa que encara no hem perdut completament l'esperança de mostrar als homes l'ús del ganivet i de la forquilla. La suficiència és també un problema intern alemany. Quan algú se n'adona, per exemple un tipus de festival parcialment sindical com el que provo d'alçar ara a Recklinghausen, es reben cartes molt severes dels qui cofinancen, del costat sindical alemany (DGB), perquè els qui defensen els interessos dels treballadors només defensen el manteniment dels coneixements dels qui encara treballen. Els qui no tenen feina es queden fora de joc i són relegats a assistents socials. Hem de tornar a plantejar-nos aquesta qüestió. Hem d'anar fins al final de l'assumpte, anar tant lluny que no se sàpiga com pot acabar. Com si estiguéssim en un ring de boxa i no sabéssim si serem batuts per K.O.

**A *Das Schwindelerregende (Allò que provoca vertigen)*, el llibre en el qual es basa *Cocaïne*, el vostre dramaturg Carl Hegemann diu que la Volksbühne podria i hauria de ser política en el sentit específic del terme. Què vol dir això?** Nosaltres no tenim un comitè central o una central de poder. Hi ha prou centres de decisió separats on cadascú fa la seva. En principi, si observem les situacions o

també els qui les observen, ens adonem de com els altres fan teatre o cinema, de com es fa la política; o quan estem de gira a Mèxic notem que ens afecta, que hi ha un desig de retrobar una tradició teatral de dretes que coneix perfectament la història europea i la història mundial. Però em sembla més important constatar les diferències en els diversos fronts culturals. Intentem transportar-les aquí. Ser polític en un sentit més específic significa que cal abordar la pròpia situació, aquí i ara, que des de sempre ha estat lligada a circumstàncies històriques més globals; aleshores això significa que jo puc treballar només gràcies a un privilegi absolut. El meu treball està en certa manera desproveït d'objectiu, existeix per ell mateix i l'he de considerar com un gran privilegi.

**Això no es veu forçosament des de l'exterior.**

Sí, potser no es veu des de l'exterior si no s'intenten trencar aquestes condicions. Quan vaig fer *Cocaïne* no tenia cap intenció d'explicar una història, m'interessava la qüestió de saber com, en moments molt concrets, la dimensió espai-temps que en general és constant, es transcendeix. La força de la subjectivitat d'abandonar un context segur o fins i tot de fer-lo explotar. Aquesta interessant experiència s'esdevé en el cas del consum de drogues, i és un àmbit molt complicat que té molt a veure amb l'art. Bulgàkov, per exemple, no s'ha alliberat de la necessitat de la morfina i una de les obres claus de la literatura mundial del segle xx, *El mestre i Margarita*, va néixer en gran part d'aquesta toxicomania. I probablement Bulgàkov va trobar-hi el coratge de fer alguns atacs contra el

sistema polític que li van permetre guanyar l'únic lector que als seus ulls tenia importància, el petit pare Stalin.

**La Volksbühne és una última "illa de benaventurats" on encara es pot representar sense massa tensions?**

Sense tensions? Jo no sé si es pot representar sense tensions quan des de fa temps es coneixen els fiascos. Avui, les reflexions artístiques sobre la societat es fan en un país completament obert on tothom pot expressar-se d'una manera aficionada o intel·ligent, amb ràbia o amb conformisme, això no té importància. És per això que crec que les condicions de producció i la història tenen cada cop més importància. Es treballa la pròpia història, que no es pot separar de les condicions de producció. Però és important tenir en compte les condicions de treball que es proposen als altres. Quan jo poso casa meva a disposició d'un altre, del realitzador Ulrich Seidl per exemple, m'interessa evidentment veure què en surt. Però jo m'hi poso molt ocasionalment i si ho faig, no és de bon grat. No obligo cap actor a participar-hi. Això és igualment vàlid en altres àmbits.

Es necessita trobar l'alegria, la possibilitat i la capacitat de ser solidari, la qual cosa no s'aconsegueix amb una simple relació funcional. Això no s'ha d'oblidar.

**És a dir, que s'ha d'intentar escapar a la maledicció de l'èxit?**

Mitjançant un lent procés d'erosió, una institució establerta intenta de totes totes tenir èxit sempre en les posades en escena, arribar al gran públic, etc. I això suposa una gran pressió per als qui hi

treballen i sobretot per als qui comencen i no hi arriben mai... Aquesta pressió, també sobre els altres, no m'agrada. Les sales buides o plenes no diuen res de la qualitat i la importància d'un treball. Ens les hem amb aquesta pressió, hem de treballar amb ella.

**Vostè ha dit que una de les tasques del teatre és recordar la fragilitat de l'home. Es tracta d'un aspecte polític en el context d'una època on l'home es defineix com un mecanisme volàtil?**

L'home és un ésser fràgil en tant que és un ésser que pateix. I el sofriment significa també una mica el fracàs. Si algú es pregunta per aquesta fragilitat i els seus límits, hem d'assenyalar allò que té en el fons un aspecte divertit en una situació històrica com l'actual, en què cadascú és sempre responsable dels seus propis fracassos. Aquesta és la diferència respecte de l'Est, on sempre es podia dir que no era culpa d'un mateix, que si s'hagués pogut se n'hauria sabut. Així doncs, hem fet responsable dels propis fracassos el sistema. Hem intentat mobilitzar les darreres fonts per tenir èxit. I si hi ha èxit, intentem acumular per a un mateix. Però si no hi ha èxit, cada cop és més difícil responsabilitzar-ne la política o la societat. L'ha d'assumir un mateix. I és el meu propi fracàs. El que és interessant en l'actualitat és que la psicoteràpia ha esdevingut un comerç d'èxit gràcies al qual ens podem posar en contacte amb persones que, de manera professional i per molts diners, ens poden ajudar a trobar la confiança i a millorar el nostre valor de mercat. I l'ajut per ajudar-se fins i tot està subvencionat pel propi Estat. El resultat és la distorsió dia-

lèctica, de la qual som conscients gràcies a aquests professionals de la teràpia i de la formació contínua en plena expansió. Aleshores es constata també que la qüestió de la culpabilitat es desvia. I per aquesta desviació s'arriba al sistema polític, fins i tot si aquest la tracta diferentment i en treu altres conseqüències econòmiques. És molt difícil posar en dubte aquest sistema perquè tots nosaltres estem al mateix vaixell i no ens interessa compartir una situació amb qui està més desafavorit que nosaltres. En aquest sentit, estem molt més lligats als beneficiaris d'aquest capitalisme del que voldríem. Ser fràgil, per a mi, significa portar a escena, i és potser més important la qüestió del propi fracàs personal que els continguts d'històries antigues; però també la de l'èxit i de la felicitat, i que es confronti en les dimensions corporals, privades i socials. No es tracta ja de formular sobre l'escenari les visions d'un món millor. Quan un actor entra en escena avui, ha de guardar aquest sofriment. Hi ha un ordre molt estricte i dins hi ha llacunes i illes buides que son com illes amb far, i quan l'actor neda cap a elles crea un moment d'inquietud. I és ben sabut que allò que rau en la profunditat és perillós. Quan es neda a la superfície de l'oceà no se sap ben bé què passa al fons. I si l'actor explota a l'extrem, fins al punt que no sap com el seu cos o més aviat, la biologia del seu cos, si reacciona a allò que se li imposa, obrirà les històries a eventualitats desconegudes. Al futbol, per exemple, és fàcil d'entrenar-se per fer una bona passada, però en un joc sense regles precises, a la guerra o en una situació de contacte amb l'enemic, hi ha

molts imponderables que creen tensions i conflictes. És aleshores quan tenim la impressió que l'actor se sacrifica per alguna cosa. I és la mateixa incertesa inquietant de fa deu mil anys. Si alguna cosa succeeix és sempre una qüestió de moral o d'ètica. Quan Marc Hosemann es talla la mà, per exemple, i no se sap on es barregen la sang artificial del cinema o del teatre amb la sang real, aleshores les situacions aparentment segures i domèstiques s'obren de nou al sacrifici arcaic. I de cop, hi ha alguna cosa molt macabra que apareix perquè la quimera o l'artifici es barregen amb la realitat. La veritat i la falsedat existeixen. Però ja no podem distingir-les. Si un actor em diu que es vol aturar en aquest punt, és la seva decisió. D'altra banda, ell també pot desitjar agafar aquest camí. Quan la realitat comença a moure's i ampliar-se en la simulació i crea art, produeix situacions que no arribo a saber de què tracten. I un s'adona que no hi ha cap objectiu i que podríem dir que és superflu. Ens sacrifiquem per coses que ja no signifiquen res, que no tenen un sentit profund, ni el de la comercialització ni l'utòpic... I això condueix a l'alegria per l'alegria, on ja no hi ha ni sentit econòmic ni de cap altra mena.

**Justament és aquesta la raó que condueix a la crítica del teatre en una època tan comercialitzada. Vostè aprova aquesta crisi del teatre?**

La crisi del teatre prové del fet que la societat està profundament i mundialment teatralitzada. Cada esdeveniment que es torna públic no és només polític i estètic, sinó també teatralitzat i coreografiat. Per exemple, quan el canceller ale-

many Schröder menja un plàtan, pensem també en l'aspecte coreogràfic. I alhora és un acte polític i estètic. És un canvi en la visió de la nostra realitat, amb la qual tenim la impressió que tot es porta a escena. Quan mirem les emissions del *Big Brother*, es tracta de *performances* i de posades en escena que tothom diu que no tenen res a veure amb la veritat, amb la natura o la moral, i que es tracta d'un joc teatral. Al costat de totes les incongruències, això demostra que la crisi del teatre és també general, que no només afecta als teatres sinó també a la societat teatralitzada. No es tracta en absolut de "*l'illa dels benaventurats*" o d'uns elegits. És una qüestió populista, el desig de retrobar la trivialitat del riu i de mostrar paral·lelament quanta intel·ligència amaga aquesta trivialitat.

**Tornem un altre cop a les condicions de producció. A *Forever Young*, Martin Wuttke agita un tros de vidre trencat davant la cara de Kathrin Angerer. Com arriba a convèncer als actors per tal que representin els seus papers?**

Es tracta de coses que estan molt més calculades del que sembla i hi ha pocs riscos. Tot i que sempre hi ha un risc quan una pedra o l'acer toquen una part tan sensible com és l'ull humà. El fet que mostrem això i no només ho aparentem genera una angoixa o si més no una reacció emocional. És també un procés de debat, del teatre de conflicte, de la retòrica. Aquest procés produeix automàticament una actitud de confrontació amb l'altre. I passa el mateix amb els clips i els petits escenaris, que s'oposen intencionalment els uns als altres. Jo intento descriure un

procés: com es toca la gent, en quins moments s'acosten, quin pot ser el llenguatge? Un llenguatge que expressi un contingut, però que inclogui també una melodia. Perquè un crit és una altra cosa, l'excitació és una altra cosa, l'amor també. No són un llenguatge. Són llenguatges molt diferents. Neixen de l'acció de la gent sobre l'escenari. I al mateix temps sempre es tracta de realitats i de fets de la seva biografia. Es fa necessari preguntar-se què té de tràgic aquest moment de la biografia personal quasi ridículament marginal. Una guerra de les dimensions de la del Vietnam o de Corea comporta l'efecte grec en aquells que l'han d'interpretar. Les circumstàncies històriques es barregen aleshores amb les condicions marginals molt concretes de la biografia.

**El que és fascinant dels seus treballs teatrals és que els seus personatges són de veritat. Què ha de passar perquè sigui així?**

La veritat per a mi significa l'altre, allò no normal. Quan ens introduïm al camp psicopatològic, o patològic, tot sovint els canvis són més extrems; això m'interessa perquè produeix alguna cosa que ens allibera. I llavors podem tornar a riure i retrobem la comicitat de la situació. D'altra banda, és un problema molt complex perquè no intento dur a terme el que tinc ganes de fer, ja que cal saber en quina mesura podem reconèixer i dominar el món. És també una perspectiva marxista i una qüestió de la teoria existencial, saber si i com podem reconèixer el món. El que és ben divertit és que els dirigents de la Coca-Cola o del Deutsche Bank en el fons són marxistes perquè

creuen poder canviar el món per mitjà d'una programació i un càlcul racional, perquè ells segueixen sempre una teleologia històrica del progrés etern i creuen que podem dominar-lo i arribar fins al final. Jo sóc més aviat agnòstic en aquest aspecte, si vull provocar la contradicció sens dubte aquest és el meu rol. La veritat, per a mi, sempre ha estat proveir el teatre de situacions conflictives en les quals les mossegades estiguin ben ubicades i siguin eficaces. Si la mossegada és més ràpida que la meva reacció, ha estat eficaç. De cop, el terrible *pitbull* m'ha mossegat al panxell i sé que ha aconseguit el seu objectiu, que ha tingut el seu efecte. Normalment, al teatre se senyalen totes les víctimes possibles i imaginables abans que el gos mossegui: *"Atenció, et mossegaré!"* i quan això comença la gent es refugia. Per a mi no és de veritat, no pot provocar ni el riure ni les llàgrimes perquè tot el que passa a escena està calculat. Als meus ulls, aquest tipus de previsió no té res a veure amb la veritat, ja que quan travesso el carrer, no sé què em pot passar. Quan porto a l'escenari novel·les, sé quines situacions de base m'interessen. Sé on vull arribar, però tots els camins són marrades.

#### **I la pel·lícula com a mitjà, mostra un camí o més aviat una marrada?**

Això ha començat amb els *Dämonen*, abans de *Big Brother*, quan Bert Neu, va construir el seu contenidor. Aleshores vam tancar les portes i els actors van actuar a l'interior. No podia veure tot el que passava a dins. Vaig veure un home que s'apropava a una dona, però el que va fer, només es podia suposar. Des d'a-

leshores les dimensions de les convencions teatrals es mouen, puc escoltar-ho tot però no puc veure-ho tot. I si a sobre actualment hi afegim la càmera, no sé si me'n puc refiar. A més les imatges que no veig durant aquests moments tampoc les conec. Veig seleccions, imatges escollides per algú altre. M'agradaria veure de prop quin aspecte tenen els actors i com ells es veuen a sí mateixos quan s'allunyen dels altres tan sols uns centímetres. Les marrades del teatre ben modelat, burgès d'esquerra –també té el seu encant conrear olives a la Toscana–, no és el meu fort. La càmera és més directa, mira l'home de cop i li diu: fes alguna cosa! M'interessa la càmera per la simple raó que pot apropar la gent. Algunes vegades és com el mirall, es veu alguna cosa de lluny i és bonic, però a través de la càmera aquesta bellesa es marceix i comença la degradació. Als trenta anys vaig viure aquest problema, fins i tot als divuit perquè el meu punt culminant va ser biològicament superat i la meua silueta no em permetia fer carrera a Hollywood. Una altra veritat és que l'edat pot marcar-te als vint-i-vuit o als trenta anys, quan es té la impressió de ser encara molt jove. Però tot s'acaba. És a partir d'aquestes situacions de base que construïm els espectacles amb l'ajut de l'escenari, la càmera i el muntatge. El que ens sembla interessant, ho mostrem sense marrades amb la càmera; si donem importància a l'ull, al pes, a una agressió o a una regressió corporal, es mostra en primer pla. Jo intento explicar la història d'una manera simple: què fan junts? Les històries manipuladores no m'interessen. Està bé aquesta paradoxa entre realitat i simulació perquè, com es

pot comparar la interpretació de cremar amb napalm a la guerra i el fet de la noia vietnamita que es crema en realitat?

#### **On se situen els límits dels seus actors?**

Molts actors pensen que estan completament compromesos, que són totalment d'esquerres i de fet no entenen que la realitat és una altra cosa i que funciona d'una altra manera a l'escenari. La professió d'actor compromet tant com altres professions, i a la llarga resulten limitades. Arriba un dia que no podem imaginar res que no sigui un mateix. Fins i tot la realitat més brutal desapareix. Aquesta estretesa d'esperit juntament amb la bajanada ideològica només es pot mostrar atacant de manera agressiva l'actor i el seu rol a través de la transparència que mostra l'exterior. Llavors es pot aclarir alguna cosa uns instants. Però això no és possible si l'actor no està disposat a dir: *"Sóc jo qui diu això"* i que no s'amagui darrera el personatge.

#### **Així vostè, dient que existeixen aquestes reproduccions en sèrie a la televisió i que hi ha tota aquesta teatralització arreu de la societat, dona a l'actor una importància que havia qüestionat fa una estona.**

Sí, però al teatre municipal això no funciona igual. Es representen tots aquests rols ibefables amb molts efectes populars i molts acudits; per a mi això no és una falta de realisme sinó de realitat. Jo vull confrontar-me amb la realitat i tenir la possibilitat, gràcies a les estratègies artístiques, de traduir-la a un altre llenguatge. I el paper principal torna evidentment a l'actor, en aquest cas, perquè ha de radicalit-

zar-se i radicalitzar el treball que fem junts. Si som limitats, si tenim prejudicis, si algú ho sap tot millor, això impedeix poder explicar la falla. Jo no sé dir, com suggeria Brecht, com es podria canviar aquest món. Només puc dir com es pot interpretar d'una altra manera. El que és divertit és que estic estudiant Max Stirner que, en una situació d'impossibilitat similar el 1840, va pensar aquest anarquisme subjectiu amb el qual va guanyar-se els atacs virulents de Marx. Aquesta teoria mostra clarament que l'egoisme personal no troba els propis límits en l'egoisme de l'altre. No és sense raó que Stirner ha influenciat tant la literatura nord-americana com Frank Norris, Tennessee Williams, o O'Neill. És segur que la impetuositat que provoca una acció particular canvia las coses. Crec que això és molt importat avui, també en relació a la manera de fer teatre. És per això que, per a mi, no hi ha papers protagonistes ni secundaris. Només hi ha persones a l'escenari. I ells no estan sotmesos a qualsevol persona. A mi m'agrada que els actors diguin, com ho fa Martin Wuttke: *"Jo no tinc problemes amb això. Puc començar. El meu egoisme troba els seus límits naturals en el dret al joc de l'altre. Jo puc acceptar això"*. I els que em diuen una altra cosa: *"Jo l'he fet a l'assaig..."*, *"Tu ho saps molt bé, jo sóc..."* - aleshores s'ha acabat, tallo, per principi. És massa banal. Mira que és fàcil sortir de la letargia i de la vanitat. Però al teatre no es reflexiona i això no s'aplica. Si no vaig gaire sovint al teatre és perquè la major part del temps no li trobo l'ànima.

**El salt al desconegut, la fragilitat dels actors de la Volksbühne, recorda Kierkegaard que deia que el salt era l'altre, l'ignorat. De fet és un aspecte religiós. Això permet comprendre la seva fórmula sobre la religió com una ancora?**

Seriosament, no podem parlar només de pensions i de l'agenda del 2010! Crec que és important reflexionar sobre les coses que van més enllà del nostre context social i professional. I es pot parlar de transcendència o de Déu. Fa poc he participat a Cuba en una iniciativa de Santeria. És la versió espanyola del vudú dels caribenys. He rebut una iniciació de quatre sacerdots de Santeria amb sacrificis d'animals i l'anàlisi de la meua persona. El 70% de cubans la practiquen i els dóna forces contra el comunisme de Castro o el dòlar. A Cuba tothom té imatges de dòlars als ulls, com el "Tío Gilito". Però ells saben que en realitat no volen els nord-americans, els gringos. Treuen les forces del sentiment de proximitat amb els déus africans. La fe pot unir la gent en relacions solidàries. Les institucions tradicionals alemanyes, els sindicats, els partits, la cultura i el teatre no són capaços de tenir els mateixos efectes. Aquí ningú no és capaç de distingir els partits. I ningú comença una vaga general. A França és una forma d'higiene política. Per nosaltres, els provincians alemanys, això ens sembla inimaginable.

**El filòsof colombià Nicolás Gómez Dávila va dir que no és difícil creure en Déu, però creure que nosaltres signifiquem alguna cosa per a Déu sí que ho és. La religió és més que manifestar la fe. És així com l'entén vostè?**

La religió sembla molt buida, tenim la impressió que es tracta d'agenollar-se i d'alçar el cap al cel o d'acotar el cap a l'Est. En el fons em sento molt distant i cínic. Quan participo a una iniciativa vudú amb sacrificis animals, de sang, farina, cendres, o sigui, coses que semblen una mala posada en escena meua, me'n ric, de mi mateix. Quan parlo de religiositat, vull dir que han d'existir coses fora de la nostra identitat immediata física i material.

**Vet aquí una interpretació bíblica, la de la nostra finitud, com diu la Bíblia.**

Sí, *"perquè el vostre cor arribi a la saviesa"*.

**Encara existeixen imatges de l'enemic després de la RDA?**

A la RDA, els enemics eren els petits burgesos, per atzar rojos. Però és precisament aquesta petita burgesia la que regna arreu del país. Penso en el senyor Ackermann, el director del Deutsche Bank. Interpreta el superhome de Nietzsche. De fet, representa la majoria compacta i liberal d'Ibsen, la petita burgesia. No és sobirana ni distesa, té l'arrogància del poder. Però no voldria parlar més de la política actual.

**La vostra actitud és ara arrogant o simplement cansada?**

Els àmbits que m'interessen són més consistents que la qüestió d'un Ackermann. Molt més típics en el sentit d'una particularitat històrica com l'ha descrit Brecht. Els directors suïssos són tan poc sexis, gens enrotllats. Què puc dir de tots aquests provincians? I de Klaus Wowereit, l'alcalde

de Berlín? És un escàndol que ningú reaccionés amb l'escàndol de la Banca de Berlín.

**Hem de tornar a plantejar, potser, el tema de les utopies?**

Evidentment. Treballo amb grans novel·les en poc temps. No tindria ni el temps ni la gent per treballar tots plegats durant més temps. Hi ha un moment que arribem al límit. Però tinc

ganes de fer coses particulars al teatre, on es pugui riure i fer de tot, amb dones maques i ancians, amb homes grossos, prims, intel·ligents. Aquí tothom té la possibilitat de ser diferent. Susanne Düllmann té 75 anys, Tomaschewski, 85. I quan són aquí, són joves. És un moment de la vida en el qual encara estem en forma treballant. I aquesta concepció de vitalitat és potser una utopia. ■

---

**Declaracions recollides per Dirk Pilz, membre de la redacció, autor i assessor de la revista *Theater der Zeit*, i Nina Peters, redactora de la revista. Primera publicació a *Theater der Zeit*, n. 5, 2004, Berlín.**

## CASTORF A BARCELONA



En el teatre sempre és necessària una certa força. Jo, com a persona procedent de l'est d'Europa, he tingut el privilegi d'haver viscut sota un règim totalitari. Sota aquests règims no podíem ser només artistes, havíem de ser polítics. Aquest és un punt de partida sempre present en les meves obres i fonamental en el cas d'*Endstation Amerika*.



Vivim en una època en què cada vegada ens trobem més americanitzats, tot ha de ser políticament correcte, l'exemple és que ja no podem ni fumar! Ara ja només ens queden esperances de països com el Brasil, Rússia i Grècia, que segurament seran els que frenaran aquest enfonsament d'Orient.



El nostre era un país petit amb una dictadura molt adaptada també al país. Jo sempre tenia l'esperança que s'obrís, que deixés entrar els aires cosmopolites. Però em van dir: "Ja has estat a Königsberg i, per tant, ja has vist el món i a més a més el portes dins el teu cap". És una idea típica d'Ibsen, el món imaginari, és diferent del món real. Però hi ha un avantatge psicològic important quan t'has criat en una dictadura, sempre pots dir: ho puc aconseguir tot en aquest món. Sóc el director

de teatre més gran, el físic més gran, l'esportista més gran... però no em deixen. Són els altres els qui m'ho impedeixen. És aquest "ens" el que impedeix que jo sigui més gran. "El fet de no poder un mateix" es pot delegar: a la societat, al govern, al partit i això permet viure una vida sense cap mena de neurosi. "Jo podria si em deixessin...". Però avui em poden demanar per què tens èxit tu, o per què l'altre no. I aquesta pregunta també me la faig a mi mateix. Per què vaig tenir èxit i ara no en tinc? Però jo sóc com en Sigfrid de la Saga dels Nibelungs, no em podeu ferir amb això. Perquè sé que no en sóc culpable. Sempre són els altres, sé que naturalment no és del tot correcte, però així es pot viure còmodament.

■ ■ ■

A Alemanya fa uns 10 o 15 anys el teatre era art però també era política. Tant l'art, com el teatre, com també l'esport, aconseguien comunicar les dues bandes del teló d'acer. El teatre, doncs, tenia aquesta funció de comunicador entre dos sistemes diferents. Ara que ja no té aquesta funció, s'ha convertit en un element marginal, on el que es busca és la paraula bonica i amable. Als anys 60 a la RDA hi va haver una revolució cultural, amb personatges com Claus Peymann, Peter Stein, Peter Zadek, Luc Bondy i Pina Bausch, que van fer que el feixisme s'eliminés dels caps de les persones que vivien a Alemanya. Aquesta ofensiva es va acabar i ara, insisteixo, el més important és una obra bella. És una cosa que ni m'agrada ni puc acceptar. Buscar només paraules boniques no és res per a mi. A vegades se'm demana que faci alguna cosa nova, bé, podria canviar de sexe, però segurament em dirien que això és el mínim que puc fer!

■ ■ ■

Per tant, prefereixo deixar-ho estar, perquè és molt difícil satisfer tothom i ser tal com sóc. Prefereixo seguir sent un factor distorsionador que va fent nosa des de fora. Això és molt important en una Alemanya, cada cop més americanitzada, on tot és consens. Aquests factors distorsionadors són molt importants, són els que impedeixen que es pensi en una sola direcció.

■ ■ ■

Tennessee Williams va ser un "artista distorsionador" que va viure l'època de McCarthy, l'època de l'anticomunisme, una persona molt especial que igual que Dostoievski des de l'altra banda del món, va fer art amb la seva vida. T. W. era homosexual, drogoaddicte, precursor de la cultura Beatnik, una persona no ajustada, no adaptada, diferent de tot el que se suposa que havia de ser una persona en aquella època i en aquell país. Per això, jo crec que podem dir que Blanche DuBois és ell: una persona que no s'adapta, amoral, que comença a delinquir però que també té dret a viure. És curiós veure i pensar en com va triomfar aquesta obra, fins i tot als EUA. Jo penso que moltes vegades en les èpoques totalitàries es viu amb més dignitat que no pas en les actuals, en què hi ha tanta llibertat,

sense pressió de cap tipus; perquè una llibertat sense solidaritat no val gaire i la prova és que ens sentim molt sols.

■ ■ ■

El que vaig trobar terrible en llegir l'obra és aquesta manca d'esperances, aquest determinisme que traspua l'obra. Vaig començar a analitzar els personatges, per exemple, aquest polonès assimilat. En el nostre muntatge arriba de la Polònia dels anys 70, procedeix del moviment de Solidarność, que lluitava per canviar el món a través de vagues contra el comunisme. Una persona amb molt de valor que arriba als EUA d'aquella època i de cop es troba enfrontat a aquesta gran llibertat. Una llibertat que li permet casar-se amb una dona molt més jove que ell. Una dona a la qual ha d'entretenir, a la qual ha de mantenir. Per a això són necessaris els diners i per aconseguir-los haurà de delinquir. És doncs un joc que comença amb una persona bona, amb força, amb valor i que acaba com un delinqüent. De totes maneres, crec que en el nostre muntatge deixem entreveure una certa esperança per a aquelles persones que segueixen fidels a si mateixes.

■ ■ ■

Abans, en una entrevista, m'han preguntat si el muntatge *Endstation Amerika*, que deu tenir ja 10 anys, té alguna cosa a veure amb Britney Spears. En aquell moment probablement acabava de néixer, però és una pregunta interessant. És una figura que s'ha anat construint amb diners, amb drogues, amb aquesta aparença sexual gairebé pornogràfica i que, a continuació, s'ha començat a desmuntar i se li ha tret qualsevol tutela. Com a *voyeur*, com a consumidor, és un procés interessant d'anar observant. No hi ha cap instància política ni moral que digui: "*prou, deixa-ho estar*". Això ja ho farà el psiquiàtric.

■ ■ ■

És important saber doncs que la societat també té una responsabilitat davant l'individu.

■ ■ ■

Aquest és el plantejament de base d'*Endstation Amerika*, una de les obres més depriments que conec, on hi ha la convicció que en aquest sistema l'individu s'acaba estavellant. ■

---

**Declaracions de Frank Castorf durant la roda de premsa celebrada el dia 8 de febrer de 2008 al Teatre Lliure i durant el col·loqui celebrat el dia 10 de febrer de 2008 després de la funció.**

**ENDSTATION AMERIKA**  
de TENNESSEE WILLIAMS  
dirección FRANK CASTORF  
VOLKSBUHNE AM  
ROSA-LUXEMBURG-PLATZ

**PRESENTACIÓN**  
de Carl Hegemann

Nacido en 1911, Tennessee Williams pasó su infancia en Saint Louis. Un montaje de *Espectros* de Ibsen que vio siendo adolescente, le provocó el deseo de escribir para la escena. Años después, en Nueva York, trabajó de camarero en el bar de Valeska Gert y asistió a los cursos para jóvenes dramaturgos de Erwin Piscator, que había emigrado desde Alemania. Homosexual y alcohólico, Williams consideraba la escritura como terapia. A finales de los años 40 consigue sus primeros grandes éxitos como dramaturgo con *El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado deseo*. Recibió el premio Pulitzer en 1948 i en 1955. En los años 60 se acerca al movimiento Beatnik. Sus últimas piezas teatrales no obtuvieron mucho echo. Como su predecesor y modelo Eugene O'Neill, falleció en una habitación de hotel: fue hallado muerto en un hotel de Nueva York el 25 de febrero del 1983. Se ahogó con el tapón de plástico de un tubo de pastillas.

“La vida individual es una serie de mini crisis capitalistas, un desastre que lleva vuestro nombre”. *Un tranvía llamado deseo*, estrenada en 1947, es una primera prueba, y muy americana, del diagnóstico de Brian Massumi. Nos cuestiona cuánta mentira y autodecepción es necesaria para resistir el desastre. Depravación y hambre de por vida, paranoia y depresión nos marcan las coordenadas. En un sistema así no hay seguridad ni plenitud. Sólo el deseo –y el amor, mientras se mantenga infeliz. Nadie sale vivo de ahí. Eso es verdad tanto para la maestra traumatizada Blanche Dubois, que huye a un mundo de sueño porque no puede soportar su realidad, como para el “animal” Stanley Kowalski, que literalmente se pelea con él. Para la hermana de Blanche, Stella, que se ha autoconfinado a una dependencia servil de Stanley, y también para Mitch, el tímido y torpe *alter ego* de Stanley. “*Mujeres al borde de un ataque de nervios*”, hombres que bordean la inconsciencia.

Los personajes de Williams son prototipos individuales dibujados entre el miedo por la desposesión y la megalomanía. A pesar que hace más de medio siglo que fue escrita y más de cuarenta años que se hizo la película en Hollywood, la obra no ha perdido fuerza prácticamente. El director Pedro Almodóvar la utilizó paradigmáticamente en *Todo sobre mi madre* (1999). Todos

los personajes importantes de la película conocen la obra y se reconocen en ella. Como los protagonistas de Almodóvar que van a ver la obra de teatro, los Kowalski en escena pueden ver la película de Almodóvar en la tele del comedor.

*Un tranvía llamado deseo* es la demostración de la enfermedad de pacientes el síndrome de los cuales consiste, en parte, en no ser libres para decir la diferencia entre la salud y la enfermedad. Con su semántica y gramática, aún así, esta obra, considerada una de las mejores piezas del siglo xx, está llena con salud. Eso nos da esperanza.

A los propietarios americanos de los derechos, la Universidad del Sud de Tennessee, no les gusta la falta de fidelidad con el texto original (“Solidarnosc no aparece en el texto de Williams) y piden *via interim injunctio* que cambiemos el título. Es comprensible y no hay ningún problema. Por eso, desde ahora la pieza se llama **Endstation Amerika** una adaptación de Frank Castorf de **Endstation Sehnsucht – A Streetcar Named Desire**, de Tennessee Williams.

**EL MÉTODO DE TRABAJO DE FRANK CASTORF**  
de Carl Hegemann

Como muchos otros artistas de éxito (también, por ejemplo, Tennessee Williams), Castorf generó, al principio de su carrera, mucha controversia, probablemente porque se opuso a los puntos de vista más extendidos y desarrolló sus propios criterios. Por su inflexible esfuerzo en tiempos de la RDA por hacer un teatro altamente político, ignorando a los intransigentes burócratas oficiales, fue desterrado de Berlín y durante varios años tuvo que trabajar bajo la constante amenaza de la censura en pequeños teatros de provincia. Allí, Castorf desarrolló su propia específica forma de concebir y transportar textos al teatro, lo que le ha establecido por toda Europa como un director de éxito y artísticamente destacado. Castorf está comprometido únicamente con el teatro de hoy en día, incluso cuando dirige piezas de épocas pasadas. Su forma de tomar en serio obras antiguas no es la nostalgia histórica, consiste en la confrontación de éstas con el presente que le rodea, a él y al público. El texto debe someterse al banco de pruebas de la experiencia contemporánea. Castorf es alumno de Brecht, por lo menos en cuanto a su idea de realismo y al considerar que nos sentamos en el teatro aquí y ahora, y no en la Dinamarca de Hamlet o en la Nueva Orleans de Kowalski. Castorf se toma en serio el texto en un sentido existencial, y sabe que ello solamente es productivo para obras realmente buenas, que pueden irri-

tar e impresionar más allá de su época y que, por una u otra razón, también se describen como clásicas. Para Castorf, entre éstas se incluyen, del período moderno junto a autores rusos como Dostoievsky y Bulgakov, sobre todo Sartre e Ibsen, y entre los norteamericanos, Eugene O'Neill y, especialmente, Tennessee Williams, que, en cuanto a la forma y al contenido, escribió textos prácticamente perfectos de modo magistral, que no sólo tienen significación histórica sino que todavía hoy en día poseen un enorme poder de diagnóstico de los tiempos. Al afrontar estas obras, Frank Castorf intenta demostrar todo esto junto con su escenógrafo, Bert Neumann. Trasladando el material al presente y combinándolo con nuestra conciencia del momento, cuando sale bien, aparece la misma naturaleza explosiva que estas obras tuvieron en su primera representación. Ésta es, igual que la reconstrucción histórica meticulosa, una forma legítima de tomarse en serio el trabajo de un dramaturgo y es también el tipo de fidelidad hacia el original que tiene por objetivo crear hoy en día el efecto que produjo la obra en su primera representación a través de los medios de interpretación, un intento de eliminar el barniz y la familiaridad que afecta a las obras con el paso del tiempo y convertirlas en “frescas” de nuevo. Castorf se ocupa muy meticulosamente del texto que dirige. En sus producciones, no hace nada que no esté de algún modo en correspondencia con ellas y que ellas no evoken, pero para él no es posible, como artista, ver la profundidad estructural del trabajo, cómo él lo interpreta, de forma menos importante que las palabras en las que consiste el texto y lo que dicen los personajes. Así es como lo hace con los clásicos, con Shakespeare pero también con Tennessee Williams. Su profunda investigación hermenéutica de las obras incluso en el aspecto de la fidelidad al original ha recibido el reconocimiento por parte de importantes críticos, particularmente en los últimos años, ya que ha permitido al autor aparecer, no como muerto, si no como algo más vivo y, de esta forma, seguir siendo importante para nuestra época. La vivacidad y la honestidad de su trabajo emergen mediante una preparación exhaustiva y meticulosa y, a su vez, en períodos de ensayo muy breves y apenas fijados, gracias a los cuales los actores son realmente tan importantes como los personajes que representan. Castorf trabaja con los diferentes elementos que conforman una producción: los personajes, los actores, el espacio, el vestuario, la música y el ambiente, tal vez de un modo parecido al de un pintor chino que durante años se preocupa intelectualmente por su pintura

pero que luego produce su trabajo en un breve periodo y con aparente tranquilidad.

**Carl Hegemann es Doctor en Filosofía y dramaturgo de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.**

**LA VOLKSBUHNE AM ROSA-LUXEMBURG-PLATZ**  
de gitta honegger

La Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, bajo el provocador liderazgo de Frank Castorf desde 1992, se ha convertido en el definitivo teatro post-Wende [post-Caída del Muro] de Berlín. Su edificio con aspecto de búnker, un vetusto monumento al colapso de la utopía de una sociedad sin clases, se encuentra en el Berlín Este, una o dos manzanas al noroeste de Alexanderplatz y a 300 metros del Muro; el nombre de la plaza, Rosa Luxemburgo, habla por sí mismo. Delante del teatro está la Karl Liebknecht Haus, sede del PSD (Partido Socialdemócrata), sucesor del Partido Comunista, que logró la mitad de los votos de los berlineses en las elecciones locales de 2001. Gragor Gysi, durante largo periodo líder del PSD, actual teniente de alcalde y concejal por el desarrollo económico en el gobierno de coalición de Berlín, es un antiguo compañero de Castorf. Su amistad se remonta a sus días de estudiantes. Castorf, de cincuenta años, es graduado en Ciencias Teatrales por la Universidad Humboldt de Berlín Este. Su padre aún tiene una ferretería [antes de la Caída] frecuentado por jóvenes artistas y escritores, inconformistas y desencantados. Actualmente, Prenzlauer Berg se ha aburguesado y se ha convertido en una suerte de parque temático, el hogar artesanal de transplantados de Bonn concienciados culturalmente y con pasados desencantados e inconformistas en los años sesenta. El más estrecho colaborador dramaturgo de Castorf, Carl Hegemann, también cercano a los cincuenta, es un “Wessi” o alemán del Oeste, educado en la Universidad de Frankfurt en la tradición de Theodor Adorno y la Escuela de Frankfurt, que mantiene su fortaleza en el mundo académico. Como ningún otro teatro alemán de hoy en día, la Volksbühne persigue una dramaturgia altamente politizada, específica de un lugar, que dé forma al estilo de la compañía, único pero salvajemente ecléctico, y que convierta cada producción y otros acontecimientos como charlas, mesas redondas políticas, conciertos de rock, recitales, participaciones de gente sin-hogar y de *skinheads* en mode-

los performativos, altamente provocativos, de la experiencia berlinesa en la nueva Alemania. En este sentido, la Volksbühne es la verdadera, por más que hereje, heredera de Brecht, un teatro que expone el mecanismo de producción política y cultural y que, por si fuera poco, entretiene.

**UN TRANVÍA ENTRE BERLÍN Y ESTADOS UNIDOS**  
de gitta honegger

La escenografía parecía un interior de Sam Shepard; a los alemanes del Este, la cocina-dormitorio vestida de falsa madera les era tan familiar como una vivienda de bajo presupuesto de Berlín. La representación empieza con la voz suave de Steve Hubell cantando canciones pop norteamericanas con su guitarra, mientras Stella, vestida como una Barbie, y Eunice baten huevos para desayunar (“huevos” en argot alemán se traduce como “locos”). Eunice es interpretada por una actriz francesa con un acento que sugiere que es una inmigrante recién llegada. Stanley era un pez gordo comunista que jugaba al ping-pong con Lech Walesa y pasaba whisky de contrabando en botellas de detergente de plástico. Ahora anuncia chicles de menta Wrigley disfrazado de gorila y entra justo cuando Blanche le llama gorila. Blanche, que lleva una peluca rubia parecida a la de la Madonna de los primeros años, era profesora de literatura polaca. Con la patética falta de maña de quién se siente fuera de lugar, no tiene ninguna posibilidad ante el atractivo chillón de Stella. Mitch es un idiota con pantalón corto y ceñido que practica el sexo con el contrabando de Steve. Haciendo un guiño a *Psicosis*, lleva en silla de ruedas a su madre, parecida al muñeco diseccionado de un ventrílocuo. Buena parte de la acción tiene lugar en el baño y se ve por el monitor del televisor en el área adyacente al dormitorio. Ahí acuden las mujeres en búsqueda de privacidad. Mitch se ducha como respuesta a las insinuaciones de Blanche, otro guiño a Hitchcock. Las incursiones televisadas al baño se alternan como sobretítulos señalando la distancia entre las dos culturas. Las llegadas más recientes a la Louisiana de Williams quedan excluidas de su mito de la autenticidad del Sur, de forma que compensan presentándose a sí mismas como iconos de la cultura de masas norteamericana. El pasado de Blanche también se muestra a través de flashes en sobretítulos. La información pública eclipsa el dolor de su confesión privada. La intimidad ya no se puede seguir comunicando a la carne. Tan sólo es autenticada y reconocida en la pantalla. Lo mismo da si Stella pierde o no al crío. Stanley la manda al hospital por sus propios medios. Steve Hubell la sigue con la videocámara. Pero cuando vuelven, no

muestran qué ha ocurrido. O sea que nada ha sucedido. Steve y Stella se lanzan a la cama con los demás. La celebración del cumpleaños de Stella se convierte en una fiesta de almohadas. Están todos tirados fuera de escena. No hay “momentos privados” en el escenario de Castorf. Todo cuanto hay es la representación, y nada la enmascara. Al revés, expone el patetismo de actuar, la incómoda pretensión de la intimidad no observada. La cámara captura tanto la postura como el reflejo, lo construido y los restos de “lo real”. Si *Big Brother* y el 11-S han convertido en obsoleta la representación naturalista teatral de la banalidad y la catástrofe, los ataques y sus secuelas, tal como han sido experimentadas en televisión, siguen insertándose en el repertorio de Castorf y afilan sus exploraciones de realidades virtuales y viscerales. Mientras la dramaturgia de la Guerra Fría utiliza a menudo el manicomio como metáfora existencial, la locura en la Volksbühne se ha convertido en regla, en una forma de actuar hiperactiva y espontánea y en un estilo de vida no modificado por el Prozac (Stella, una Madre Coraje con aspecto de Barbie, es la más asimilada. Cada vez que Stanley se pone violento, ella le recuerda que debe tomarse las pastillas.) La energía maniaca que Castorf toma del Dada, del arte pop norteamericano y de la cultura popular puede ser perfectamente una compensación por los años de aislamiento respecto a Occidente. Su sofisticación en alta tecnología con un presupuesto limitado recuerda a la estética de los primeros años del Wooster Group, su imaginación voraz recuerda a Peter Sellars. Lo más sorprendente, no obstante, es que el histrionismo sexual y criminal insignificante de sus personajes de clase baja “Ossi” [alemán del Este], están en deuda con los inadaptados de Quentin Tarantino, en pleno boom económico occidental de los años noventa.

**Fragmentos de “Theater in Berlin”, publicado en *Theater*, volumen 32, núm. 3, otoño 2002.**

**Gitta Hogger es dramaturga austriaca y profesora de teatro de la Universidad de Yale. Destacan sus estudios sobre la obra de Thomas Bernhard, de quién fue amiga personal.**

**PARA QUE VUESTRO CORAZÓN ALCANCE LA SABIDURÍA**  
entrevista con Frank Castorf

Frank Castorf es director artístico de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz en Berlín. Algunos de sus espectáculos han sido vistos en Francia, en el Théâtre National de Strasbourg, en el Théâtre National de Chaillot, o en varias reposicio-

nes en la MC93 de Bobigny donde se representó *Forever Young* de Tennessee Williams. Estará en el Festival de Avignon con *Cocaine*, a partir de la novela de Pitigrilli. **Señor Castorf, recientemente ha declarado que el teatro debe atacar su suficiencia. ¿A qué tipo de suficiencia se refiere?**

Da la impresión que no estamos contentos con lo que tenemos y que, además, no tenemos ganas de ver otra cosa. El movimiento de la historia, que es a su vez una historia de revoluciones y de luchas de clase, de profundos cambios, parece perdido en este momento. Nuestra suficiencia consiste en no comunicar los procesos que se producen en el mundo. Por ejemplo, hemos puesto a África fuera de lugar, ya no tenemos que comunicarnos con ella. Un continente entero se deja al margen de la comunicación porque nadie es capaz de controlarlo en los ámbitos mediáticos, humanitario, militar o económico, y entonces lo situamos fuera de nuestro sistema de comunicación. No haber cortado el contacto con Belgrado o con Iraq significa que aún no hemos perdido completamente la esperanza de mostrar a los hombres el uso del cuchillo y el tenedor. La suficiencia es también un problema interno de Alemania. Cuando alguien se da cuenta de ello, por ejemplo un tipo de festival parcialmente sindical como el que intento levantar ahora en Recklinghausen, se reciben cartas muy severas de los que cofinancian, del lado sindical alemán (DGB), porque los que defienden los intereses de los trabajadores sólo defienden el mantenimiento de los conocimientos de quienes aún trabajan. Los que no tienen trabajo se quedan fuera de juego y son relegados a asistentes sociales. Debemos plantearnos de nuevo esta cuestión. Debemos ir hasta el final del asunto, ir tan lejos que no se sepa cómo puede acabar. Como si estuviéramos en un ring de boxeo y no supiéramos si vamos a ser batidos por k.o.

**En *Das Schwindelerregende* (Lo que provoca vértigo), el libro en el que se basa *Cocaine*, su dramaturgo Carl Hegemann dice que la Volksbühne podría y debería ser política en el sentido específico del término. ¿Qué significa eso?**

Nosotros no tenemos un comité central o una central de poder. Hay bastantes centros de decisión separados en los que cada uno va a su aire. En principio, si observamos las situaciones o también a los que las observan, nos damos cuenta de cómo hacen teatro o cine los demás, de cómo se hace la política; o cuando estamos de gira en México notamos que nos afecta, que existe un deseo de reencontrar una tradición teatral de derechos que conoce perfectamente la historia europea y la historia mundial. Pero me parece más importante constatar las diferencias en los diversos frentes culturales. Intentamos transportar-

las aquí. Ser político en un sentido más específico significa que hay que abordar la propia situación, aquí y ahora, que desde siempre ha estado ligada a circunstancias históricas más globales; entonces eso significa que yo puedo trabajar sólo gracias a un absoluto privilegio. Mi trabajo está en cierto modo desprovisto de objetivo, existe por sí mismo y debo considerarlo como un gran privilegio.

**Eso no se ve forzosamente desde el exterior. Sí, tal vez no se ve desde el exterior si no se intentan romper estas condiciones. Cuando monté *Cocaine* no tenía ninguna intención de contar una historia, me interesaba la cuestión de saber cómo, en momentos muy concretos, la dimensión espacio-tiempo que es constante en general, se trasciende. La fuerza de la subjetividad de abandonar un contexto seguro o incluso de hacer que explote. Esta interesante experiencia ocurre en el caso del consumo de drogas, y es un ámbito muy complicado que tiene mucho que ver con el arte. Bulgakov, por ejemplo, no se ha liberado de la necesidad de la morfina y una de las obras clave de la literatura mundial del siglo xx, *El maestro y Margarita*, nació en buena medida de esta toxicomanía. Y probablemente Bulgakov encontró en ella el coraje para hacer algunos ataques al sistema político que le permitieron ganar al único lector que a sus ojos tenía importancia, el pequeño padre Stalin.**

**¿La Volksbühne es una última "isla de bienaventurados" en la que aún se puede representar sin demasiadas tensiones?**

¿Sin tensiones? Yo no sé si se puede representar sin tensiones cuando desde hace tiempo se conocen los fiascos. Hoy en día, las reflexiones artísticas sobre la sociedad se hacen en un país completamente abierto en el que todos pueden expresarse de un modo aficionado o inteligente, con rabia o conformismo, eso da igual. Por eso creo que las condiciones de producción y la historia tienen cada vez más importancia. Se trabaja la propia historia, que no se puede separar de las condiciones de producción. Pero es importante tener en cuenta las condiciones de trabajo que se proponen a los demás. Cuando pongo mi casa a disposición de otro, del realizador Ulrich Seidl por ejemplo, me interesa evidentemente ver qué va a salir. Pero me meto muy ocasionalmente en su trabajo y, si lo hago, no es a gusto. No obligo a los actores a participar. Eso es también válido en otros ámbitos. Hace falta encontrar la alegría, la posibilidad y la capacidad de ser solidario, algo que no se consigue con una simple relación funcional. Eso no se debe olvidar.

**¿Es decir, que se debe intentar escapar de la maldición del éxito?**

Mediante un lento proceso de erosión, una

institución establecida intenta por todos los medios tener siempre éxito en las puestas en escena, llegar al gran público, etc. Y eso supone una gran presión para los que trabajan en ella y sobre todo para los que empiezan y nunca llegan... Esta presión, también sobre los demás, no me gusta. Las salas vacías o llenas no hablan de la calidad y la importancia de un trabajo. Nos las tenemos con esta presión, debemos trabajar con ella.

**Usted ha dicho que una de las labores del teatro es recordar la fragilidad del hombre. ¿Se trata de un aspecto político en el contexto de una época en la que el hombre se define como un mecanismo volátil?**

El hombre es un ser frágil en cuanto que es un ser que sufre. Y el sufrimiento significa también un poco el fracaso. Si alguien se pregunta por esta fragilidad y sus límites, debemos señalar lo que en el fondo tiene un aspecto divertido en una situación histórica como la actual, en la que cada uno siempre es responsable de sus propios fracasos. Ésta es la diferencia respecto al Este, donde siempre se podía decir que no era culpa de uno mismo, que si se hubiera podido se habría sabido... Así, hemos convertido en responsable de los propios fracasos al sistema. Hemos intentado movilizar las últimas fuentes para tener éxito. Y si llega el éxito, intentamos acumular para uno mismo. Pero si no llega el éxito, cada vez es más difícil responsabilizar de ello a la política o a la sociedad. Debe asumirlo uno mismo. Y es mi propio fracaso. Lo que es interesante en la actualidad es que la psicoterapia se ha convertido en un comercio de éxito gracias al cual podemos ponernos en contacto con personas que, de modo profesional y por mucho dinero, nos pueden ayudar a encontrar la confianza y a mejorar nuestro valor de mercado. Y la ayuda para ayudarse incluso está subvencionada por el propio Estado. El resultado es la distorsión dialéctica, de la que somos conscientes gracias a estos profesionales de la terapia y de la formación continua en plena expansión. Entonces se constata también que la cuestión de la culpabilidad se desvía. Y a través de esta desviación se llega al sistema político, incluso si éste la trata de otro modo y saca otras consecuencias económicas. Es muy difícil poner en duda este sistema porque todos vamos en el mismo barco y no nos interesa compartir nuestra situación con quien está más desfavorecido. En este sentido, estamos mucho más atados de lo que quisiéramos a los beneficiarios de este capitalismo. Ser frágil, para mí, significa poner en escena, y tal vez sea más importante la cuestión del propio fracaso personal que los contenidos de historias antiguas, pero también la del éxito y de la felicidad, y que se confronte en las dimensiones corporales, privadas y sociales. No se trata ya de formular sobre el escenario las

visiones de un mundo mejor. Cuando un actor entra hoy en escena, debe guardar este sufrimiento. Existe un orden muy estricto y dentro hay lagunas e islas vacías que son como islas con un faro, y cuando un actor nada hacia ellas crea un momento de inquietud. Y es bien sabido que lo que yace en la profundidad es peligroso. Cuando se nada en la superficie del océano no se sabe bien qué ocurre en el fondo. Y si el actor explota en el extremo, hasta el punto que no sabe cómo su cuerpo, o más bien, la biología de su cuerpo, si reacciona a aquello que se le impone, abrirá las historias a eventualidades desconocidas. En el fútbol, por ejemplo, es fácil entrenarse para hacer un buen pase, pero en un juego sin reglas precisas, en la guerra o en una situación de contacto con el enemigo, hay muchos imponderables que crean tensiones y conflictos. Es entonces cuando tenemos la impresión que el actor se sacrifica por algo. Y es la misma incertidumbre inquietante de hace diez mil años. Si sucede algo siempre se trata de una cuestión de moral o de ética. Cuando Marc Hosemann se corta la mano, por ejemplo, y no se sabe dónde se mezclan la sangre artificial del cine o del teatro con la sangre real, entonces las situaciones aparentemente seguras y domésticas se abren de nuevo al sacrificio arcaico. Y de repente, hay algo muy macabro que aparece porque la quimera o el artificio se mezclan con la realidad. La verdad y lo falso existen, pero ya no podemos distinguirlas. Por otro lado, él también puede desear tomar este camino. Cuando la realidad empieza a moverse y ampliarse en la simulación y crea arte, produce situaciones que no alcanzo a saber de qué tratan. Y uno se da cuenta que no hay ningún objetivo y que podríamos decir que es superfluo. Nos sacrificamos por cosas que ya no significan nada, que no tienen un sentido profundo, ni el de la comercialización ni el utópico...Y ello conduce a la alegría por la alegría, donde ya no hay ni sentido económico ni de ningún otro tipo.

**Precisamente ésta es la razón que conduce a la crítica del teatro en una época tan comercializada. ¿Asiente usted esta crisis del teatro?**

La crisis del teatro proviene del hecho que la sociedad está profundamente y mundialmente teatralizada. Cada acontecimiento que se vuelve público no es sólo político y estético, sino también teatralizado y coreografiado. Por ejemplo, cuando el canciller alemán Schröder se come un plátano, pensamos también en el aspecto coreográfico. Y es a la vez un acto político y estético. Es un cambio en la visión de nuestra realidad, que nos da la impresión que todo se lleva a escena. Cuando miramos las emisiones del *Big Brother*, se trata de *performances* y de puestas en escena que todo el mundo dice que no tienen nada que ver con

la verdad, con la naturaleza o la moral, y que se trata de un juego teatral. Al lado de todas las incongruencias, eso demuestra que la crisis del teatro es también general, que no afecta sólo a los teatros sino también a la sociedad teatralizada. No se trata en absoluto de la "isla de los bienaventurados" o de unos elegidos. Es una cuestión populista el deseo de reencontrar la trivialidad del río y mostrar paralelamente cuánta inteligencia esconde esta trivialidad.

**Volvemos de nuevo a las condiciones de producción. En *Forever Young*, Martin Wuttke agita un pedazo de cristal roto ante la cara de Kathrin Angerer. ¿Cómo llega a convencer a los actores para que representen sus papeles?**

Se trata de cosas que están mucho más calculadas de lo que parece y se corren pocos riesgos. Aunque siempre hay cierto riesgo cuando una piedra o el acero tocan una parte tan sensible como es el ojo humano. El hecho de que lo mostremos y no solamente lo aparentemos genera una angustia o por lo menos una reacción emocional. Es también un proceso de debate, del teatro de conflicto, de la retórica. Este proceso produce automáticamente una actitud de confrontación con el otro. Y lo mismo sucede con los clips y los escenarios pequeños, que se oponen intencionalmente los unos a los otros. Yo intento describir un proceso: ¿cómo se toca la gente, en qué momentos se acercan, cuál puede ser el lenguaje? Un lenguaje que exprese un contenido, pero que incluya también una melodía. Porque un grito es otra cosa, la excitación es otra cosa, el amor también lo es. No son un lenguaje. Son lenguajes muy distintos. Nacen de la acción de la gente sobre el escenario. Y a la vez siempre se trata de realidades y de hechos de su biografía. Se vuelve necesario preguntarse qué tiene de trágico este momento de la biografía personal casi ridículamente marginal. Una guerra de las dimensiones de la de Vietnam o de Corea implica el efecto griego en aquellos que deben interpretarla. Las circunstancias históricas se mezclan entonces con condiciones marginales muy concretas de la biografía.

**Lo que resulta fascinante de sus trabajos es que sus personajes son verdaderos. ¿Qué ha de suceder para que así sea?**

La verdad para mí significa lo otro, lo anormal. Cuando nos introducimos en el campo psicopatológico, o patológico, a menudo los cambios son más extremos; eso me interesa, producir algo que nos libere. Y entonces podemos volver a reír y reencontramos la comicidad de la situación. Por otro lado, es un problema muy complejo porque no intento llevar a cabo lo que me apetece hacer, ya que hay que saber en qué medida podemos reconocer y dominar el mundo. Es también una perspectiva marxista y una cuestión de teoría existencial, saber si y cómo podemos reco-

nocer el mundo por medio de una programación y un cálculo racional, porque ellos siguen siempre una teleología histórica del progreso eterno y creen que podemos dominarlo y llegar hasta el final. Yo soy más bien agnóstico en este aspecto, quiero provocar la contradicción, sin duda este es mi rol. La verdad, para mí, siempre ha sido proveer el teatro de situaciones conflictivas en las cuales las mordidas estén bien ubicadas y sean eficaces. Si la mordida es más rápida que mi reacción, ha sido eficaz. De repente, el terrible *pitbull* me ha mordido el gemelo y sé que ha logrado su objetivo, que ha surtido su efecto. Normalmente, en el teatro se señalan todas las víctimas posibles e imaginables antes que el perro muerda: "Atención, ¡te morderé!" y cuando empieza, la gente se resguarda. Para mí no es verdadero, no puede provocar ni la risa ni el llanto porque todo cuanto sucede en escena está calculado.

Bajo mi punto de vista, este tipo de previsión no tiene nada que ver con la realidad, ya que al cruzar la calle, no sé lo que me puede suceder. Cuando pongo en escena novelas, sé qué situaciones de base me interesan. Sé a dónde quiero llegar, pero todos los caminos son rodeos.

**Y la película como medio, ¿muestra un camino o más bien un rodeo?**

Esto empezó con los *Dämonen*, antes de *Big Brother*, cuando Bert Neu, construyó su contenedor. Entonces cerramos las puertas y los actores empezaron a actuar en el interior. No podía ver lo que sucedía ahí dentro. Vi que un hombre se acercaba a una mujer, pero lo que hizo, sólo podía suponerse. Desde entonces, las dimensiones de las convenciones teatrales se mueven, puedo escucharlo todo pero no puedo verlo todo. Y si encima actualmente podemos añadirle la cámara, no sé si me puedo fiar. Además las imágenes que no veo durante estos momentos tampoco las conozco. Veo selecciones, imágenes escogidas por otro. Me gustaría ver de cerca qué aspecto tienen los actores y cómo ellos se ven a sí mismos cuando se alejan de los demás tan sólo unos centímetros. Los rodeos del teatro bien modelado, burgués de izquierdas –también tiene su encanto cultivar aceitunas en la Toscana– no son mi fuerte. La cámara es más directa, mira al hombre y de repente le dice: ¡haz algo! Me interesa la cámara por la simple razón que puede acercarse a la gente. En ocasiones es como el espejo, se ve algo de lejos y es bonito, pero a través de la cámara esa belleza se marchita y empieza la degradación. A los treinta años viví este problema, incluso a los dieciocho, porque mi punto culminante fue biológicamente superado y mi silueta no me permitía hacer carrera en Hollywood. Otra verdad es que la edad puede marcarle a los

veintiocho o a los treinta años, cuando se tiene la impresión de ser todavía muy joven. Pero todo termina. Es a partir de estas situaciones de base como construimos los espectáculos con la ayuda del escenariador, la cámara y el montaje. Lo que nos parece interesante lo mostramos sin rodeos con la cámara; si damos importancia al ojo, al peso, a una agresión corporal, se muestra en primer plano. Yo intento contar la historia de forma simple: ¿qué hacen juntos? Las primeras historias manipuladoras no me interesan. Está bien esta paradoja entre realidad y simulación porque, ¿cómo puede compararse la interpretación de quemar con napalm en la guerra y el hecho de la chica norvietnamita que se abraza en realidad?

**¿Dónde se encuentran los límites de los actores?**

Muchos actores creen estar completamente comprometidos, que son totalmente de izquierdas y de hecho no comprenden que la realidad es otra cosa y que funciona de forma distinta en el escenario. La profesión de actor compromete tanto como otras profesiones, y a largo plazo resultan limitadas. Llega un día en el que no podemos imaginar nada que no sea a uno mismo. Incluso la realidad más brutal desaparece. Esta estrechez de espíritu junto con la bobada ideológica solamente puede mostrarse atacando al actor y su rol de modo agresivo a través de la transparencia que muestra al exterior. Entonces puede aclararse algo por unos instantes. Pero ello no es posible si el actor no está dispuesto a decir: "Soy yo quien dice esto" y que no se esconda tras el personaje.

**Así usted, diciendo que existen estas reproducciones en serie en la televisión y que existe toda esta teatralización alrededor de la sociedad, otorga al actor una importancia que hace un momento cuestionaba.**

Sí, pero en el teatro municipal esto no funciona igual. Se representan todos estos roles inefables con muchos efectos populares y muchos chistes; para mí esto no es una falta de realismo sino de realidad. No quiero confrontarme con la realidad y tener la posibilidad, gracias a las estrategias artísticas, de traducirla a otra lengua. Y el papel principal regresa evidentemente al actor, en este caso, porque debe radicalizarse y radicalizar el trabajo que hacemos en común. Si somos limitados, si tenemos prejuicios, si alguien lo sabe todo mejor, ello impide poder contar la fábula. No sé decir, tal y como sugería Brecht, cómo podría cambiarse este mundo. Sólo puedo decir cómo puede interpretarse de otro modo. Lo divertí es que estoy estudiando a Max Stirner que, en una situación de imposibilidad similar en 1840, pensó este anarquismo subjetivo en el que se ganó los virulentos ataques de Marx. Esta teoría muestra claramente que

el egoísmo personal no halla sus propios límites en el egoísmo del otro. No es sin razón que Stirner ha influido tanto en la literatura norteamericana como Frank Norris, Tennessee Williams u O'Neill. Seguro que la impetuosidad que provoca una acción particular cambia las cosas. Creo que eso hoy en día es muy importante, también en relación con la forma de hacer teatro. Por eso es que, para mí, no existen papeles protagonistas ni secundarios. Sólo existen personas en el escenario. Y ellos no están sometidos a cualquiera. A mí me gusta que los actores digan, como Martin Wuttke: "Yo no tengo problemas con eso. Puedo compartir. Mi egoísmo encuentra sus límites en el derecho natural al juego del otro. Puedo aceptarlo". Y los que me dicen otra cosa: "lo he hecho en el ensayo...", "Ya lo sabes, yo soy..." — entonces se ha terminado, corto, por principio. Es demasiado banal. Mira qué fácil es salir de la letargia y de la vanidad. Pero en el teatro no se reflexiona y esto no se aplica. Si no voy a menudo al teatro es porque la mayor parte de las veces no le encuentro el alma.

**El salto a lo desconocido, la fragilidad de los actores de la Volksbühne, recuerda a Kierkegaard que decía que el salto era el otro, lo ignorado. De hecho es un aspecto religioso. ¿Permite eso comprender su fórmula sobre la religión como una ancla?**

¡En serio, no podemos hablar solamente de pensiones y de la agenda 2010! Me parece más importante reflexionar acerca de las cosas que van más allá de nuestro contexto social y profesional. Y se puede hablar de trascendencia o de Dios. Hace poco, en Cuba, participé en una iniciación de Santería. Es la versión española del vudú de los caribeños. Recibí una iniciación por parte de cuatro sacerdotes de Santería con sacrificios animales y el análisis de mi persona. El 70% de los cubanos la practican y les da fuerzas contra el comunismo de Castro y el dólar. En Cuba todo el mundo tiene imágenes de dólares en la mirada, como Tío Gilito. Pero en realidad saben que no quieren a los norteamericanos, a los gringos. Sacan fuerzas del sentimiento de proximidad con los dioses africanos. La fe puede unir a la gente en relaciones solidarias. Las instituciones tradicionales alemanas, los sindicatos, los partidos, la cultura y el teatro no son capaces de tener los mismos efectos. Aquí nadie es capaz de distinguir los partidos. Y nadie inicia una huelga general. En Francia es una forma de higiene política. Para nosotros, provincianos alemanes, eso nos parece inimaginable.

**El filósofo colombiano Nicolás Gómez Dávila dijo que no es difícil creer en Dios, pero creer que nosotros signifiquemos algo para Dios sí que lo es. La religión es más que manifestar la fe. ¿Es así como usted**

**la entiende?**

La religión parece muy vacía, tenemos la impresión de que se trata de arrodillarse y de alzar la cabeza hacia el cielo o de reclinarse hacia el Este. En el fondo me siento muy distante y cínico. Cuando participo en una iniciativa de vudú con sacrificios animales, sangre, harina, cenizas, es decir, cosas que me parecen una mala puesta en escena mía, me río de mí mismo. Cuando hablo de religiosidad, quiero decir que deben existir cosas fuera de nuestra identidad inmediata física y material.

**He aquí una interpretación bíblica, la de nuestra finitud, como dice la Biblia.**

Sí, "para que vuestro corazón alcance la sabiduría."

**¿Existen todavía imágenes del enemigo tras la RDA?**

En la RDA, los enemigos eran los pequeños burgueses, rojos por casualidad. Pero es precisamente esta pequeña burguesía la que reina en mi país. Pienso en el señor Ackermann, el director del Deutsche Bank. Interpreta al superhombre de Nietzsche. De hecho, representa la mayoría compacta y liberal de Ibsen, la pequeña burguesía. No es soberanía distendida, tiene la arrogancia del poder. Pero no quisiera hablar más de política actual.

**¿Su actitud es ahora arrogante o simplemente cansada?**

Los ámbitos que me interesan son más consistentes que la cuestión de un Ackermann. Mucho más típicos en el sentido de una particularidad histórica como la ha descrito Brecht. Los directores suizos son tan poco sexy, nada enrollados. ¿Qué puedo decir de todos estos provincianos? ¿Y de Klaus Wowereit, el alcalde de Berlín? Es una vergüenza que nadie reacciona ante el escándalo de la Banca de Berlín.

**¿Debemos replantear, tal vez, el tema de las utopías?**

Evidentemente. Trabajo con grandes novelas en poco tiempo. No tendría ni el tiempo ni la gente para trabajar juntos durante más tiempo. Llego a un momento en que alcanzamos el límite. Pero tengo ganas de hacer cosas particulares en el teatro, donde se pueda reír y hacer de todo, con mujeres bellas y ancianos, con hombres gordos, delgados, inteligentes. Aquí todo el mundo tiene la posibilidad de ser diferente. Susanne Düllmann tiene 75 años, Tomaschewski, 85. Y están aquí, son jóvenes. Es un momento de la vida en el que todavía estamos en forma trabajando. Y esta concepción de vitalidad es, tal vez, una utopía.

**Declaraciones recogidas por Dirk Pilz, miembro de la redacción, autor y asesor de la revista Theater der Zeit, y Nina Peters, redactora de la revista. Primera publicación en Theater der Zeit, n. 5, 2004, Berlín.**

**CASTORF EN BARCELONA**

■ ■ ■

En el Teatro se necesita siempre cierta fuerza. Como persona que proviene del Este de Europa, yo tuve el privilegio de vivir bajo un régimen totalitario. Bajo estos regímenes no podíamos ser sólo artistas, teníamos que ser políticos. Es éste un punto de partida constantemente presente en mis obras, y fundamental en el caso de *Endstation Amerika*.

■ ■ ■

Cada vez estamos más americanizados. Todo debe ser políticamente correcto. El ejemplo está en que ya ni siquiera podemos fumar. Ya sólo nos queda esperanza en países como Brasil, Rusia y Grecia que seguramente serán los que frenen el hundimiento de Oriente.

■ ■ ■

Nuestro país era un país pequeño con una dictadura muy adaptada al propio lugar. Yo siempre tenía la esperanza de que se abriera, que dejara entrar aires cosmopolitas. Pero me dijeron: «Ya has estado en Köingsberg y por consiguiente has visto ya el mundo. Además, lo llevas en el interior de tu cabeza». Ésta es una idea característica de Ibsen, el mundo imaginario es distinto al mundo real. Pero hay una ventaja psicológica importante cuando uno crece bajo una dictadura; uno siempre puede decir: Puedo conseguir lo que quiera en este mundo, soy el director de teatro más grande, el físico más grande, el deportista más grande... pero no me dejan mostrarlo. Son los demás, quienes me lo impiden. Ese ente es quien impide que yo sea el más grande. Este «no poder ser uno mismo» puede delegarse a la sociedad, al gobierno, al partido... y eso permite vivir una vida sin neurosis alguna. «Yo podría, si me dejaran...» Pero en cambio hoy pueden preguntarme: ¿Por qué tú tienes éxito? O, ¿por qué el otro no? Y ésta pregunta también puede hacérmela a mí mismo: ¿Porqué tuve éxito y ya no lo tengo? Pero yo soy como Sigfrid en la Saga de los Nibelungos, no podéis herirme con eso, porque sé que no soy yo el culpable de todo eso. Siempre son los demás. Ya sé que naturalmente eso no es del todo correcto, pero así se puede vivir con comodidad.

■ ■ ■

En Alemania, hace ya 10 o 15 años, el Teatro era Arte, pero también era política. El arte, el teatro, e incluso el deporte, conseguían comunicar ambos lados del telón de acero. El teatro, por tanto, tenía la función de comunicador entre dos sistemas distintos. Ahora que ya no tiene esa función se ha convertido en un elemento marginal, donde sólo se busca la palabra bonita y amable. En los 60, en la RDA hubo una revolución cultural, con personajes como Claus Peymann, Peter Stein, Peter Zadek, Luc Bondy y Pina Bausch que consiguieron eliminar el fascismo de las mentes de las personas que vivían en Alemania. Esa ofensiva terminó y ahora, insisto, lo más importante es "una obra bella". Esto es algo que ni me gusta ni puedo aceptar. Buscar tan sólo palabras preciosas no es nada para mí. A veces se me pide que haga algo nuevo, distinto... Bueno, podría cambiarme de sexo! Pero probablemente me dirían que eso es lo mínimo que puedo hacer. Por consiguiente, prefiero olvidarlo, por que sé que es muy difícil satisfacer a todos y ser como soy. Prefiero seguir siendo un factor distorsionador que va molestando desde fuera. Esto es muy importante en una Alemania cada día más americanizada, en la que todo es consenso. Estos factores distorsionadores son muy importantes, son ellos los que impiden que se piense en una sólo dirección.

■ ■ ■

Tennessee Williams fue un «artista distorsionador» que vivió la época de McCarthy, la época del anticomunismo; una persona muy especial que, como al otro lado del mundo Dostoievski, hizo arte con su vida. Tennessee Williams era homosexual, drogadicto, precursor de la cultura Bitnik, una persona no ajustada, no adaptada, distinta a todo lo que se suponía debía ser una persona en esa época y ese país. Por eso creo que podemos afirmar que Blanche DuBois es él: una persona que no se adapta, amoral, que empieza a delinquir..., pero que también tiene derecho a vivir. Es curioso ver y pensar en el éxito que tuvo esta obra, incluso en los EEUU. Yo pienso que en muchas ocasiones durante las épocas totalitarias se vive con más dignidad que no en las actuales donde hay tanta libertad, sin presión alguna, por que la libertad sin solidaridad no vale mucho y la prueba está en nuestra soledad.

■ ■ ■

Lo que encontré terrible al leer la obra fue esta falta de esperanza, este determinismo que traspira la obra. Empecé a analizar los personajes. Por ejemplo a este polaco asimilado. En nuestro montaje viene de la Polonia de los años setenta, procede del movimiento «Solidarność», en el que se luchaba para cambiar el mundo mediante huelgas contra el comunismo. Una persona de gran valor, que al llegar a los EEUU se enfrenta a esa gran libertad. Una libertad que le permite casarse con una mujer mucho más joven. Una mujer a la que tiene que satisfacer y entretener, a la que tiene que mantener. Y para eso necesita mucho dinero, y para conseguir dinero tendrá que delinquir. Es pues un juego que empieza con una buena persona, de gran fuerza y valor, que termina como un delincuente. De todas formas creo que en nuestro montaje hay una cierta esperanza para las personas que siguen fieles a sí mismas.

■ ■ ■

Antes, en una entrevista, me preguntaron si *Endstation Amerika*, que ya debe tener diez años, tiene algo que ver con Britney Spears. En el momento de la creación del espectáculo, probablemente acababa de nacer! Pero es una pregunta interesante. Es una figura a la que se ha ido construyendo con dinero y con drogas, con esa apariencia sexual casi pornográfica y que a continuación empieza a desmontarse y a la que se le quita cualquier tutela. Cómo *voyeur*, cómo consumidor, es un proceso de interesante observación. No hay instancia alguna, ni política ni moral, que diga: «basta, déjenlo» Eso ya lo hará el psiquiatra.

■ ■ ■

Es importante saber pues que la sociedad también tiene una responsabilidad ante los individuos que la forman. Éste es el planteamiento base de *Endstation Amerika*, una de las obras más deprimentes que conozco. Donde existe esa convicción de que con este sistema el individuo acaba estrellándose. ■

**Declaraciones de Frank Castorf durante la rueda de prensa celebrada en el Teatro Lliure el día 8 de febrero de 2008 y el coloquio celebrado el día 10 de febrero de 2008.**