

teatre lliure



© Arno Declair

Hamlet

de **William Shakespeare**

direcció **Thomas Ostermeier**

Schaubühne am Lehniner Platz Berlin

Teatre Lliure (Sala Fabià Puigserver), 19 y 20 de diciembre

Hamlet

de **William Shakespeare** dirección **Thomas Ostermeier**
Schaubühne am Lehniner Platz Berlin

intérpretes

Robert Beyer Polonius, Osrik / **Lars Eidinger** Hamlet / **Urs Jucker** Claudius, espectro
/ **Judith Rosmair** Gertrud, Ophelia / **Sebastian Schwarz** Horatio, Gúldenstern /
Stefan Stern Laertes, Rosenkranz

escenografía **Jan Pappelbaum** / vestuario **Nina Wetzel** / música **Nils Ostendorf** /
traducción del inglés y dramaturgia **Marius von Mayenburg** / vídeo **Sébastien Dupouey** /
iluminación **Erich Schneider** / coreografía del combate **René Lay** / subtítulo
originals **Uli Menke**

ayudante de dirección **Anne Schneider** / ayudante de escenografía **Christoph Rufer** /
jefe técnico **Tilo Käbel** / asistente técnico **Lothar Klein** / regidora **Anne Arnz** /
maquinistas **Peter Bortoli**, **Winrich Büsing**, **Matthias Dziema** y **Franz Schöllhom** /
técnico de sonido **Sven Poser** / técnicos de iluminación **Hans-Jürgen Simoncelli** y
Franz Schuff / técnicos de vídeo **Benjamin Hartlöhner** y **Jörg Schrader-Felden** /
utillería **Götz Arnold** / maquillatge **Uta Nimsgern** / modista **Anja Sohre** / apuntadora
Heike Kroemer / producción en gira **Tobias Veit** / derechos de representación con
henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag, Berlín.

y los equipos del **Teatre Lliure**

producción **Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, Festival de Aviñón y Festival de Atenas**

espectáculo en alemán subtítulo en catalán

duración: 2h. 20' sin pausa

Horarios: a las 20:30h.

Precios: 26€
con descuento 21€

sábado 20 de Diciembre

coloquio con Thomas Ostermeier después de la función en el foyer del teatro
organizado con la colaboración del **Consulado General de la República
Federal de Alemania en Barcelona**



Thomas Ostermeier ante *Hamlet*. Una mirada descarnada sobre un Hamlet esquizofrénico y de pesadilla. Otra producción de la Schaubühne en la línea de *Nora* o *Hedda Gabler*.

Estrenado en el Festival de Atenas el 7 de julio, en el Festival de Aviñón el 16 de julio y en la Schaubühne de Berlín el 17 de septiembre de 2008.

Estreno en el Estado español.

más información:

<http://www.schaubuehne.de>

<http://www.festival-avignon.com>

<http://www.theatre-contemporain.tv/vision/vision.php?lang=fr&id=1254>

<http://www.shakespeare.com>



Presentación del espectáculo en Aviñón

Thomas Ostermeier hizo un debut sobresaliente en 1966 cuando presentó varios espectáculos en un grupo de estructuras prefabricadas al lado del Deutsches Theater, llamadas Baracke. Dedicándose inicialmente a los escritos contemporáneos, creó a su alrededor un colectivo artístico que sorprendió e hizo disfrutar al público de Berlín y de Europa. Nombrado codirector del Schaubühne de Berlín en 1999, continuó con su trabajo alternando textos de repertorio (Büchner, Brecht, Ibsen...) y de autores contemporáneos (Marius von Mayenburg, Jon Fosse, Biljana Srbljanovic, Sarah Kane, Lars Norén...).

Clásicas o modernas, estas piezas siempre están creadas en el contexto de una Alemania políticamente unida pero socialmente y culturalmente dividida, de una Europa fragmentada, que se enfrenta al intento de una invasión cultural desde el otro lado del Atlántico, desde un mundo que no puede borrar ningún conflicto ni la barbaridad de sus modos de operar. En su propuesta artística, Thomas Ostermeier, que fue artista asociado del 58 Festival de Aviñón, continua expresando un teatro lo más cercano posible al ser humano. En Aviñón, Thomas Ostermeier presentó desde 1999 *Mann Ist Mann* de Bertolt Brecht, *Below the Belt* de Richard Dresser y *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill en 1999, *Dantons Tod* de Büchner, *Woyzeck* de Büchner, *Nora* de Ibsen, *Disco Pigs* de Enda Walsh, *Wunschkonzert* de Kroetz y *Blasted* de Sarah Kane.

Fue a finales del año 1601 o a principios del 1602 cuando William Shakespeare (1564-1616) escribió su trágica historia de *Hamlet, Prince of Denmark*, inspirada en los extractos de *Histoires tragiques*, una traducción de la obra italiana de Matteo Bandello realizada por François de Belleforest (1556). Shakespeare, sin duda, escribió esta tragedia para un actor que admiraba especialmente, Richard Burbage; seguramente la tragedia más misteriosa y freudiana, al mismo tiempo que acabó su comedia más alegre, *Twelfth Night*.

Acompañado por Marius von Mayenburg, autor asociado a la Schaubühne de Berlín -que tradujo y adaptó el texto de Shakespeare, Thomas Ostermeier emprendió un viaje a través de una de las piezas clave de las brillantes obras inglesas. El inagotable *Hamlet*, la primera de una serie de tragedias escritas durante el final del reinado de Elizabeth I. Aquí, al borde de una locura paranoica, en el cenit de sus visiones, ansiedades y con absoluta incapacidad de tomar una decisión, de elegir, de asumir su estatus de hombre y príncipe heredero, Hamlet juega, se esconde y quiere manipular a los que le rodean, disimulando tras su locura deliberadamente adoptada un plan homicida supuestamente para salvarle, para liberarle del "pantano podrido" que lo rodea.

Atrapado por la corte, por el mundo político, volviéndose entonces realmente loco, vuelve contra sí mismo el arma que tendría que haber sido utilizada para su liberación. Buscando la honestidad y la verdad en un mundo donde reinan la ocultación y las mentiras, Hamlet se pierde a sí mismo por su incapacidad de actuar, en un creciente dilema que lo aplasta y lo condena a muerte. Para reenfocar el trabajo de Shakespeare en su héroe interpretado por Lars Eidinger, Thomas Ostermeier ha seleccionado a un reducido número de actores: seis para representar el papel de alrededor de 20 personajes, favoreciendo la escena en la que Shakespeare representa, a través de la corte danesa, un sistema político formado de asesinatos, corrupciones y pasiones que sirven a las ansias de poder. Es imposible admitir, parece decir Shakespeare, que la complejidad del pensamiento halle un espacio cuando se debe actuar, y actuar rápido, políticamente hablando. Es esta incapacidad de tomar una decisión lo que convierte a Hamlet en inadecuado para el poder y le conduce inexorablemente a la muerte, siendo esa muerte un heraldo de la caída del reino danés tal y como ocurrió en esa época. ¿Estamos pues tan lejos de los interrogantes cotidianos? Thomas Ostermeier se lo pregunta a sí mismo y nos lo pregunta a nosotros. Después de Büchner y de Sara Kane, es con Shakespeare que Ostermeier vuelve a proporcionarnos alimentos para la reflexión en un aquí y ahora repleto de sombras, incertidumbres y sin puntos de referencia.

Jean-François Perrier



William Shakespeare



Nace en Stratford-on-Avon el 1564, en el condado de Warwick, Inglaterra. Lo bautizan el 26 de abril en la iglesia de la Sagrada Trinidad de Stratford, a pesar de que su fecha de nacimiento se celebre el 23 (fecha también de su muerte). Hijo de John Shakespeare, guantero y comerciante, y de Mary Arden, de familia más distinguida. El matrimonio tuvo ocho hijos, de los cuales sobrevivieron cuatro chicos y una chica.

El 1570 se prohíbe el teatro en el término municipal de Londres, motivo por el cual los teatros se instalan en el otro lado del Tamesis, en el South Bank. En 1572 se obliga a las compañías teatrales a ponerse bajo la protección de un noble. En 1573 la compañía del Conde de Leicester actúa en Stratford (donde vuelve en 1576).

En 1582 Shakespeare se casa con Anne Hathaway, ocho años mayor que él, natural de Shottery, cerca de Stratford. En mayo de 1583 nace su hija Susanna. En febrero de 1585 nacen sus hijos mellizos Hamnet y Judith.

Posiblemente, en 1587 se traslada a Londres sin la familia. Después de hacer de maestro, entra como actor de la compañía Queen's Men. Por un panfleto de Robert Greene en su contra, el 15925 sabemos que estaba plenamente establecido en Londres como actor y ya había escrito *Enrique VI* y *La comedia de los errores*.

En 1593 publica *Venus y Adonis*, dedicado al Conde de Southampton, *Ricard III* y *Titus Andronico*. En 1594 aparece *El rapto de Lucrecia*, un poema dedicado también al Conde de Southampton. Es miembro de la compañía Chamberlain's Men, con Richard Burbage y William Kempe. Escribe *La fierecilla domada*, *Trabajos de amor perdidos* y *Los dos caballeros de Verona*. En 1595 escribe *Ricard II*, *El sueño de una noche de verano* y *Romeo y Julieta*.

En 1596 muere su hijo Hamnet. Escribe *El rey Juan* y *El mercader de Venecia*. Su padre pide –y se lo conceden- el título de Caballero, que le autoriza a utilizar un escudo de armas con una lanza y el lema “Non sancz droit”. En 1597 compra una casa en Stratford, New Place, a pesar de que continúa viviendo en Londres. Escribe la primera parte de Enrique IV. La segunda parte es del 1598, año que publica por primera vez una de sus teatrales, *Trabajos de amor perdidos*.

Son de 1599 *Enrique V*, *Mucho ruido y pocas nueces* y *Julio Cèsar*, que sirvió seguramente para la inauguración del teatro The Globe, del que era accionista. Al año siguiente escribe *Las alegres casadas de Windsor*, *Como gustéis* y *Noche de reyes*, y en 1601 *Hamlet*. Durante el mismo año se produce un golpe de estado fracasado y la ejecución posterior del Conde de Essex, precedido por una representación de *Ricardo II*. También es el año en el que muere su padre.

En 1602 escribe *Troilus y Cresida*. Shakespeare compra diversas propiedades en Stratford: una finca de 50 hectáreas y un “cottage”. En 1603, *A buen fin no hay mal principio* y *Otelo*.

Con la muerte de la reina Elisabet I, la compañía Chamberlain’s Men pasa bajo la protección de Jaime I y su nombre es King’s Men. En este período, Shakespeare deja de trabajar como actor. Le encontramos viviendo en Londres en casa de una familia hugonote llamada Mountjoy mientras su familia continúa en Stratford.

El 1604 escribe *Medida por medida*; en 1605, *El rei Lear*, en 1606, *Macbeth* y seguramente en 1607, *Antonio y Cleopatra*). Este mismo año se casa su hija Susanna con John Hall, médico. Del 1608 son *Timón de Atenas* y *Pércles*, escrita en colaboración con Thomas Middleton. Nace su única nieta, Elizabeth, y muere su madre.

En 1609 publica los *Sonetos*, dedicados al misterioso “W.H.” y escribe *Coriolano*. La compañía King’s Men se traslada al teatro Blackfriars. En 1610 escribe *Cimbelino* y se retira en la casa de Stratford.

Son del 1611 *Cuento de invierno* y *La tempestad*, y del 1612, *Cardenio*, pieza hoy desaparecida. Del 1613, *Los dos nobles primos* y *Enrique VIII*, las dos probablemente en colaboración con Thomas Fletcher. Este mismo año se compra una casa al lado del teatro Blackfriars. Tres años después su hija Judith se casa con Thomas Quiney.

Shakespeare muere el 23 de abril de 1616 a los 52 años, habiendo firmado testamento el 25 de marzo. Su viuda muere en 1623 y su hija Elizabeth Hall en 1670.

En 1623 John Heminges y Henri Condell publican el “First Folio” con 36 obras suyas.

Thomas Ostermeier

Soltau, 1968



Director de escena y director artístico de la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín. Inicia su carrera artística como actor, participante en el *Faust* de Einar Schleef, a la Hochschule der Künste de Berlín, y enseguida cursa estudios de dirección de escena en la Escuela Superior de Arte Dramático Ernst Busch, también de Berlín. Después de hacer de asistente de Manfred Karge en Weimar y en el Berliner Ensemble, presenta en el Studio *Tambores en la noche* de Bertolt Brecht y *La desconocida* de Alexander Blok, siguiendo el método biomecánico de Meierhold.

En 1996 entra como director artístico en la Baracke am Deutschen Theater, de Berlín, que en 1998 resultó ser escogida como Teatro del año y que cerró al año siguiente. De entre sus producciones como director de escena en este periodo destacan *Fette Männer im Rock*, de Nicky Silver, *Cuchillos a las gallinas*, de David Harrower, *Gier*, de Sarah Kane, *Un hombre es un hombre*, de Bertolt Brecht, y *Suzuki* de Alexei Xipenko. En 1999 estrena *El pájaro azul* en el Deutsches Theater de Berlín, i es director invitado en la Schauspielhaus de Hamburgo, donde estrena *Disco Pigs* y *Cara de fuego*.

Desde septiembre 1999, es director artístico de la Schaubühne, donde ha dirigido entre otras piezas *Personenkreis 3.1* de Lars Norén; *Gier* de Sarah Kane, *Parasiten* de Marius von Mayenburg; *Der Name* de Jon Fosse; *Esto es una silla*, de Caryl Churchill; *La muerte de Danton* de Georg Büchner; *Supermarket* de Biljana Srbljanovic; *La edad de oro*, de Richard Dresser; *Woyzeck*, de Georg Büchner; *Concierto a la carta*, de Franz Xaver Kroetz; *Lulu*, de Frank Wedekind; *Eldorado*, de Marius von Mayenburg y *Zerbombt*, de Sarah Kane. En 2005 estrenó *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen y en 2006, *El dol escau a Electra*, de Eugene O'Neill; *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, conjuntamente con Constanza Macras; *Liebe ist nur eine Möglichkeit*, de Christoph Nußbaumer y *El producto*, de Mark Ravenhill. En 2007 estrenó *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams y *Room Service* de John Murray y Allen Boretz. Este año ha estrenado *The City and The Cut* de Martin Crimp y Mark Ravenhill.

Fuera de la Schaubühne, ha estrenado en la Münchner Kammerspiele *Der starke Stamm* de Marie-Luise Fleißer, el 2002 y *Die Ehe der Maria Braun* de Rainer Werner Faßbinder, en 2007; en el Festival de Edinburg, *The Girl on the Sofa* de Jon Fosse, en 2002; y en el Burgtheater de Viena, *The Master Builder* de Henrik Ibsen, en 2004. Ha sido Premio de Nuevas Realidades Teatrales de la Unión Europea del Teatro en Taormina y Director Asociado del Festival de Aviñón del año 2004.

En el Teatre Lliure ha presentado *Shoppen & Ficken*, de Mark Ravenhill (2003) y *Nora*, de Henrik Ibsen (2005), *Der Würgeengel* de Karst Woudstra a partir de la película de Luís Buñuel (2006) y *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen (2007).

Este Hamlet

Lars Eidinge

Lars nació en 1976 y se formó en el Hochschule für Schauspielkunst 'Ernst Busch' de Berlín. Actor invitado en el Deutsches Theater de Berlín y incluido en *Penthesilea* y *Zurüstung für die Unsterblichkeit*. Lars Eidinge ha sido miembro de la compañía de la Schaubühne desde 1999. También trabaja como músico y organiza la 'Autistic disco' en la Schaubühne Nachtcafé. En 1998 grabó 'Il break ya legg' con Studio 54, un segundo sello de la discográfica de Berlín !K7. Además, dos de sus composiciones fueron publicadas como Fragmentos de Compilation por la discográfica berlinesa No. Nine recordings. En 1999 compuso la música para el documental *Die Mörder des Herrn Müller* de Ernst August Zurborn, que fue retransmitido por Arte. También escribió las músicas de la pieza de Thomas Ostermaier *Nora* (de Henrik Ibsen), y para *Der Würgeengel* (de Karst Woudstra) y *Mourning Be-comes Electra* (de Eugene O'Neill).



Entrevista con Thomas Ostermeier

conversación transcrita por Jean-François Perrier en febrero del 2008

Presenta usted *Hamlet* en el Festival de Aviñón 2008. ¿Es porque todo director debe montar *Hamlet* por lo menos una vez en su vida?

Hasta hace muy poco, no me apetecía nada montar *Hamlet* porque no sabía ni por qué ni cómo hacerlo. Pero fui a ver una puesta en escena que presentaba un compañero y allí me pareció evidente que había llegado mi momento de hacerlo. A menudo se presenta a Hamlet como un personaje romántico, íntegro en un mundo corrupto. No pienso que sea así de simple y tenía ganas de expresar mi cólera contra Hamlet porque no actúa. ¡Tenía ganas de violentarle un poco y de darle una buena patada en el culo!

Lo que también me interesa es el eterno problema de la locura de Hamlet, y quería demostrar que la locura toma posesión de él y que él ya no puede esconderse más tiempo tras la máscara de loco que se ha puesto al principio de la obra. Se ha dicho que con Hamlet entrábamos en la época del hombre moderno, de aquél que es consciente de la complejidad de las acciones, en una época en la que se oponían una sociedad de guerra y una sociedad de pensadores, de intelectuales. Esta conciencia de la complejidad de las acciones posibles podría volver loca a la gente, tal y como la filosofía de las luces en Francia en el siglo XVII pudo hacerlo desarrollando demasiado la razón. Reflexionar demasiado comportaría obligatoriamente una parálisis de la acción. Me parece que es un tema muy actual para nosotros, que sabemos mucho cómo analizar los problemas nacidos de la injusticia social pero no conseguimos realmente actuar en su contra, política y globalmente. Esta no acción nos podría volver locos porque somos conscientes de ella y nos mantenemos en la impotencia.

¿Adaptará la pieza con Marius von Mayenburg?

Empezamos con una nueva traducción y en seguida veremos los cortes para concentrar la acción en las problemáticas sobre las que queremos hablar. Así que empezamos con el entierro del rey Hamlet y la boda de Gertrudis y Claudio, sin añadir texto, evidentemente, y encadenaremos directamente con el primer discurso de Claudio antes de la llegada del espectro. Nuestra adaptación consiste también en montar la pieza con sólo seis actores, siempre en escena, que se intercambiarán los papeles, para subrayar el hecho que Hamlet, poco a poco, se va volviendo loco y ya no reconoce las personas de su entorno, y se pregunta sin parar donde está la verdad de los discursos que escucha. Quisiéramos que la misma actriz interpretara a Gertrudis y a Ofelia, porque Hamlet se ha vuelto tan loco cuando se encuentra confrontado a estas dos mujeres que puede perfectamente confundirlas en un único personaje, sin saber bien quién es quién... Pero todo esto plantea la pregunta esencial de cómo actuar la locura. Cómo reaccionar a la cuestión de la actuación, porque todos los personajes llevan máscara, porque todo el mundo juega en un momento u otro un papel. ¿Dónde está la verdad? ¿Ha desaparecido definitivamente?

¿Podríamos decir que cuando Hamlet actúa es para buscar la verdad mientras que los otros personajes actúan para disimularla?

Completamente, y es lo que querría reencontrar en la interpretación del juego de los actores en escena haciéndolos encarnar a diferentes personajes. Hamlet sólo hará de Hamlet, salvo cuando es actor en la pieza que hace representar ante Claudio y Gertrudis.

¿Cómo considera a Polonio, que es uno de los personajes que a menudo se sacrifican en las adaptaciones de *Hamlet*?

Lo que es extraño es que Polonio era uno de los consejeros del rey Hamlet y que, por lógica, debería desaparecer porque puede ser un enemigo de la nueva corte. En la corte anterior, Polonio habría podido convertirse en el padre de la nueva reina si Ofelia se hubiese casado con Hamlet, el príncipe heredero. Una vez que se ha vuelto la tortilla, se encuentra en una situación ambigua porque, si sigue la historia de amor, se puede encontrar en una situación desfavorable. Aquí la política interviene en la esfera privada y destruye esta relación amorosa. Polonio es un hombre político y no un viejo débil, un hombre de poder que también se sitúa en la estrategia y, por lo tanto, en la mentira. Si Polonio es un personaje cómico es sólo porque utiliza la comicidad con una finalidad política

¿Participa en el complot contra Hamlet?

Polonio participa en la pesadilla que es esta pieza, una pesadilla organizada en torno al destronamiento de un príncipe privilegiado para quien todo era posible y que se ha convertido en un paria tras la muerte de su padre, un paria al que quieren paralizar y reducir a la impotencia.

¿Cuando vuelve del exilio, Hamlet aún está inmerso en la locura?

Sin duda la padece menos que cuando se fue, pero, extrañamente, tenemos la impresión que ha olvidado todo lo que ocurrió antes. Su discusión con los sepultureros es, por lo menos, extraña para un exiliado amenazado de muerte que regresa para recuperar el poder, discute sobre la brevedad de la vida, todavía es más impotente que antes. Podemos explicar esta inactividad patente y esta pasividad extraña a través de dos razones opuestas: porque se ha vuelto muy sensato o porque se ha estupidizado totalmente, como si hubiera tomado sedantes en una clínica psiquiátrica...

¿Políticamente, como interpreta el papel de Fortinbras, el príncipe extranjero que obtendrá el poder una vez muertos Claudi, Gertrudis y Hamlet?

En los años 90, Heiner Müller hizo de Fortinbras, en su montaje de *Hamlet* en el Deutsches Theater, el campeón del capitalismo extremo. Hoy ya no estamos en aquel periodo en el que había una oposición entre programas políticos o económicos realmente diferentes. No estoy seguro de que haya una gran diferencia entre Margaret Thatcher y Tony Blair en Gran Bretaña. Cuando miramos las tragedias históricas de Shakespeare, nacidas de la Guerra de las Rosas, cada cambio de rey se hace con una gran violencia pero nada cambia profundamente y todo se reproduce idénticamente. Creo que estamos un poco en este mundo, con Fortinbras. Representa

un nuevo imperialismo, pero con él no cambiará casi nada en un reino de Dinamarca que ya se había comprometido, en la época del rey Hamlet, en la conquista de Noruega. Un imperialismo sustituirá a otro en función de la fuerza o de la debilidad de los protagonistas.

¿En qué época situará la pieza?

En un periodo contemporáneo lo suficientemente vago. La escenografía será extremadamente simple, como una tumba inmensa cubierta de tierra negra fangosa que tiene en el centro una gran mesa, que servirá de lugar de debate y de las comidas, mientras que el vestuario serán trajes de noche contemporáneos, esmóquines y vestidos largos. Quisiera destacar que este alto nivel de sofisticación de la corte se ha obtenido mediante la guerra, la sangre y la violencia, representados por el barro en el que chapotean los personajes.

Sarah Kane decía que en sus obras siempre había un poco de Shakespeare. ¿No ocurre lo mismo en todos sus montajes, que no retroceden ante cierta violencia épica muy shakespeariana?

También podríamos decir que siempre hay un poco de Sarah Kane en mis montajes... Extrañamente, la violencia shakespeariana terriblemente presente en ciertas obras, *El rey Lear* o *Titus Andrónico* por ejemplo, parece impresionar menos al público que la violencia de ciertas piezas contemporáneas. La violencia y la crueldad son elementos muy importantes sobre un escenario teatral, sobre todo hoy en día, que estamos en periodo de guerra. ¿No será, quizás, la violencia en el teatro, el medio para una catarsis que permite que la sociedad digiera la violencia guerrera? ¿Por qué se subestima al público de teatro que ve tanta violencia en los medios de comunicación y que no la puede ver en teatro? En Francia, por lo menos, estamos en la patria de Antonin Artaud y de su "teatro de la crueldad", que afirmaba que el teatro estaba ahí para confrontarnos con la muerte, una cuestión que también reivindicará Heiner Müller. Al hacerme mayor pienso que esto es extremadamente cierto y que con *Hamlet* estamos en el núcleo mismo de esta confrontación.

En 2004 dijo en una entrevista que "el teatro tenía que ser un foro, un espacio de debate político y social". ¿Todavía lo piensa?

Cuando hicimos *Woyzeck*, en 2004, queríamos mostrar que existía una marginación de las barriadas, ya fuese en París, Berlín, Moscú, Nueva York o Río de Janeiro. Algunos años después, en Francia, habéis tenido verdaderos movimientos en las barriadas. Por lo tanto, tenía su interés hablar de ello en escena y hacer reaccionar al público. El éxito del neoliberalismo que nos envuelve y de los conflictos que engendra, sin duda, hacen el teatro todavía más necesario y lo refuerza terriblemente.

Vuelve muy a menudo al Festival d'Aviñon, tras de haber sido el primer artista asociado invitado por Hortense Archambault y Vincent Baudriller. ¿Qué le queda de aquella experiencia?

En ese momento descubrí que esta aventura era una especie de sueño sobre el significado de lo que puede producir el teatro. Fue una experiencia muy fuerte con *Woyzeck*, pero también con la presencia de Frank Castorf, Christoph Marthaler, René

Pollesch... El triángulo teatro, sociedad y política ha sido el punto central del Festival y creo que esto todavía está presente en él.

Estrena por segunda vez en la Cour d'Honneur. ¿Qué sentimientos le provoca?

Para estrenar bien en la Cour hay que hacer una pieza que pueda ser representada allí. *Hamlet* responde bien a esta necesidad porque sucede en un palacio... Hace falta una pieza con un tema potente, como es el caso, y elegir una obra clásica conocida permite mostrar de ella una versión diferente.

Uno de sus miedos, hace algunos años, era perder la rabia que le animaba. ¿Todavía la tiene?

De momento, sí. Es una rabia muy personal porque llego a la edad en la que te planteas como afrontar tu propia vida, ¿con quién, para hacer qué? ¿Tener hijos? ¿Dónde situarte profesionalmente? ¿Cómo aceptar ser juzgado para ser catalogado según una jerarquía en la que los criterios artísticos ya no son prioritarios?



El papel de la Schaubühne



El teatro berlinés de la Schaubühne, situado en la Lehniner Platz, es concebido, bajo la dirección artística de Thomas Ostermeier, como el teatro internacional de esta ciudad, o, más concretamente, como el teatro de autor de la nueva dramaturgia internacional. Éste es un fenómeno único, ya que, tradicionalmente, el paisaje teatral de Berlín,

pero también el de otras ciudades y estados de habla alemana, se divide en dos modelos de teatro: por un lado los teatros municipales, con compañía propia y estable, que producen un repertorio de piezas principalmente clásicas y algunas piezas contemporáneas, y, por otro lado, los escenarios que presentan al público de su ciudad un programa internacional con compañías invitadas.

La Schaubühne ha creado en los últimos años un gran repertorio contemporáneo con las piezas más interesantes de la dramaturgia alemana e internacional, puestas en escena por destacados y reconocidos directores como Thomas Ostermeier, Luk Perceval, Falk Richter y Benedict Andrews. Muchas de las piezas llegan a Alemania y a la Schaubühne a través del Festival Internationale Neue Dramatik (FIND). En una serie de lecturas escénicas, este festival presenta a autores y textos que han sido traducidos por primera vez al alemán y les abre así el camino hacia su puesta en escena en el repertorio de la Schaubühne y de otros teatros alemanes.

Un ejemplo de este itinerario es la representación la pasada temporada de la pieza originariamente en castellano *La estupidez*, de Rafael Spregelburd, que en la temporada anterior se presentó por primera vez en alemán en el FIND. La pieza forma parte de un ciclo de siete obras en las que Rafael Spregelburd describe los equivalentes modernos de los tradicionales siete pecados capitales. Después de las primeras piezas, *La inapetencia*, *La extravagancia* y *La modestia*, la cuarta, *La estupidez*, corresponde al pecado de la codicia y la avaricia. Gracias a una combinación de triviales mitos modernos con referencias literarias que van de Dante hasta Chéjov, Spregelburd crea una comedia altamente inteligente. Tal y como modernos caballeros de industria, sus personajes circulan tanto alrededor de Las Vegas y sus luces de neón como alrededor de una Jerusalén terrenal: dudosos comerciantes de arte que pretenden vender por una suma desorbitada la descolorida obra maestra de un pintor inexistente; dos policías corruptos y enamorados en las manos de los cuales cae una maleta llena de dinero, a pesar de que este dinero amenace destruir su joven felicidad; un numeroso grupo de jugadores, John, el parado, Ivy, la callada, Susan, la acomodadora infeliz, todos ellos saben que el hombre no se hace rico gracias al trabajo, que la suerte es

necesaria, un truco, una fórmula, una pista. De una forma altamente eficiente desde los puntos de vista tanto económico como artístico, el autor lanza a cinco actores en veinticuatro papeles para una cacería sin descanso de la felicidad terrenal en un mundo obsesionado por la seguridad y la planificación de la vida moderna a través de la acumulación de dinero, pero que se hunde inevitablemente en la histeria y el caos.

Si bien la desbordada fantasía de este autor se nutre de la experiencia local del hundimiento de la economía argentina, la obra funciona prácticamente sin perder fuerza como parábola del desenfrenado capitalismo globalizado de los últimos años, tal y como se vive en Alemania, marcada naturalmente por la experiencia específica alemana en un lugar literario universal en el que los sueños americanos se impregnan de las experiencias argentinas y los temores alemanes, elementos, todos ellos, que se alimentan mutuamente en un complejo diálogo.

La cultura de la traducción, aquí más específicamente el transporte y la transformación de textos dramáticos, es una fuente insustituible para la revitalización y la evolución constante de las artes, y especialmente, del teatro. El teatro de habla alemana, especialmente, se ha beneficiado enormemente del inacabable caudal de autores y textos que han sido traducidos al alemán. Así, por ejemplo, hemos conseguido hacer de Shakespeare un autor dramático alemán. Y, al revés, autores contemporáneos alemanes como Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, René Pollesch y Falk Richter disfrutan actualmente de una creciente popularidad en Chile y sus obras son objeto de sucesivas puestas en escena en castellano.

Pero este caudal requiere una infraestructura de instituciones y personas, con las relaciones que con ellas se crean, para poder fluir. Es toda una red de relaciones laborales que hace posible transportar estos textos –pero también sus realizaciones escénicas– y hacerlos visibles y provechosos para un nuevo receptor. Esta red consta de los teatros que, mediante el intercambio de piezas y compañías teatrales por encima de las fronteras lingüísticas, expongan a los artistas implicados y a su público en la confrontación e intercambio de sus diferentes tradiciones artísticas y posiciones en cuanto a contenidos.

En un caso ideal, teatros como la Schaubühne de Berlín y el Teatre Lliure, o directores como Thomas Ostermeier y Àlex Rigola, reciben el apoyo en su trabajo de los institutos de cultura de sus respectivos países. El Goethe-Institut de Barcelona, por ejemplo, ha hecho posible que la puesta en escena de Ostermeier de una reelaboración de *El ángel exterminador* de Buñuel a cargo del holandés Karst Woudstra encontrase su camino de vuelta a Catalunya.

Jens Hillje y Thomas Ostermeier