

# ¿Es Alemania *realmente* el centro del teatro occidental?

Notas argentinas sobre Marius von Mayenburg

*Rafael Spregelburd*

Conocí a Marius en Londres, en el verano de 1998, cuando coincidimos en la residencia internacional de autores que organiza el Royal Court Theatre. Lo primero que supe de él fue lo que él mismo trajo —un singular objeto, según precisas instrucciones del Royal Court que todos cumplimos obedientemente— para presentarse y presentar a su país. O al menos algunos de los problemas más significativos de su país.

Debo confesar que estábamos todos un poco mareados entre la mezcla de idiomas, los almuerzos paquistaníes y el *jet lag*, pero allí estaba Marius, sosteniendo con ambas manos un enorme póster publicado como suplemento de un diario de Berlín muy famoso, en el que se veía la foto de un gato, acompañada de un texto enorme, que casi con la prepotencia y el encanto de la propaganda nazi inquiría: «Können Katzen wirklich sprechen?». ¿Pueden los gatos realmente hablar?

El póster no ofrecía después ninguna respuesta clara a este urgente interrogante; pero Marius sí. Su preocupación estaba lejos del problema del lenguaje de los gatos, y en cambio cerca del problema del lenguaje de los alemanes. Lo que lo perturbaba notablemente, o al menos eso parecía indicar el color rojo intenso de su pálido rostro y sus innegables orejas, era el uso de la palabra *realmente* en semejante inquisición. Es decir, que el diario suponía que: (1) efectivamente el sentido común daba por sentado que los gatos hablaban, y (2) que el periodis-

mo ahora hacía más que bien en cuestionar ese credo, tal vez erróneamente extendido.

Tanto *sentido común* como *periodismo* son dos cosas que tendríamos que redefinir si quisiéramos comprender algo del fenómeno del teatro alemán contemporáneo.

Marius habló luego de muchas otras cosas, y lo cierto es que con el paso del tiempo no sólo nos hemos profesado mutua, callada admiración, sino que además podemos considerarnos inseparables amigos sólo separados por varios miles de kilómetros. Ahora, al escribir sobre él, no puedo dejar de recordar que tras mi primera impresión aquella mañana en Londres me dije: «Este tipo está loco. Pero tiene una buena coartada: es alemán».

Aquéellos fueron años de mucha efervescencia para Marius. Tras haber surgido con irrefrenable empuje junto a todo el joven equipo artístico de Thomas Ostermeier en Die Baracke am Deutschen Theater, en 1999 se les ofrecía la dirección artística de la prestigiosa Schaubühne, un teatro en enorme escala, uno de los sellos indiscutidos de la identidad teatral berlinesa. Desde entonces, Marius trabaja allí como autor, pero también como dramaturgista, esa rara profesión nórdica que sólo se entiende en su contexto (donde es necesario desmentir, de vez en cuando, que los gatos puedan hablar). Uno tras otro los textos de Marius comenzaron a hacer ruido y a traer muchas novedades: *Feuer Gesicht* (Cara de fuego), *Parasiten* (Parásitos), *Das kalte Kind* (La niña fría), *Eldorado*, y la recién estrenada *Turista* (cuyo título en castellano refiere a la enfermedad gástrica común en los turistas europeos que visitan México), una aventura dramática de inusitada duración y con un elenco numerosísimo y bilingüe (flamenco y alemán).

Para muchos argentinos, Alemania ha sido siempre sinónimo de teatro y de vanguardia. El modelo puede haber cambiado, de Brecht hacia Müller y de Müller hacia lo que hay ahora (una mezcla pluriforme y contradic-

toria de Pollesch, Jelinek, Richter, Lausund, Ostermeier y tantos otros). Pero el modelo es, pase lo que pase, alemán. A medida que conocí sus obras, Marius venía a negar cada uno de los clichés con los que yo asociaba a su país (que de un tiempo a esta parte, empezó también de alguna manera a ser un poco el mío)! Y es que él pertenece a una generación de autores que debió reaccionar —como una eterna nueva capa de pintura— al legado dejado por Heiner Müller, esa suerte de etiqueta con la que el teatro alemán «se aprende» fuera de Alemania. Pues no: las obras de Marius no se parecen en nada a las de la generación que lo precede, y si bien esto es natural y ocurre en cada país, en Alemania parece requerir de explicaciones. Marius y sus coetáneos han debido refundar su vida en el teatro partiendo de las ruinas que dejó Müller, que como Beckett, como todo gran artista, enfrentan a su arte con las preguntas básicas sobre su misma naturaleza, y lo ponen de nuevo en su *hora cero*. Marius es una rara avis que está decididamente más cerca de Hitchcock que de Müller; y más cerca de la Schaubühne que de la Volksbühne, pese a vivir en la muy oriental Prenzlauerberg. Sus piezas son profundamente narrativas. En ellas se cuentan historias, ¡vaya atrevimiento!, que si bien están atravesadas de extraños climas humanos y pobladas de singulares familias, carecen mayormente de discurso, de enseñanza, de mensaje: es decir, de la supuesta «responsabilidad política» (un paquete predigerido de observaciones obvias y poco estimulantes) que suele imperar en el teatro alemán. Ésta es una feliz novedad en el paisaje, tan dominado siempre por el peso del mensaje, por la seriedad, por la urgencia que tienen los alemanes de decir una gran cosa: ¡el mundo está muy mal! Seriedad, urgencia y observación que —por otra parte— se presenta en el teatro de cualquier latitud, sin que por ello tan cabal preocupación garantice en sí misma un buen teatro. La historia del teatro alemán (a diferencia de la latinoamericana, por ejemplo) ha sufrido en el siglo pasa-

<sup>1</sup> Nieto de un errático prusiano que me es absolutamente desconocido y que vino a desembarcar en la Argentina, trabajo en Alemania más habitualmente de lo que puedo explicar, sin habituarme a nada.

do tantas interrupciones que cada nueva generación construye sobre las ruinas y vuelve a presentar un mundo de convenciones (con esa habilidad envidiable que los alemanes tienen —artistas y públicos— de construirse una versión creíble de ellos mismos). Pues el teatro de Marius sigue marchando a contrapelo de cualquiera de esas tendencias. Es difícil de clasificar: no es un diseño de moda; no abreva en el *kitsch*; desconoce la facilidad poética de lo «posdramático»; prefiere narrar complejas relaciones en voz baja mientras muchos contemporáneos suyos sólo vociferan en el escenario las noticias de un mundo que todos ya conocen: que el capitalismo es una pésima alternativa, que la guerra es ilegal, que la reunificación alemana trajo graves problemas; orienta sus fuegos hacia los núcleos de la identidad alemana (la familia, para empezar), pero en vez de rematar el tiro con un único veredicto, con una metáfora omnicomprendensiva y autosuficiente, se limita a observar extrañado el comportamiento vital y caprichoso de sus criaturas.

*Eldorado* es un ejemplo maravilloso. Anton trabaja en una empresa inmobiliaria que recicla terrenos devastados por la guerra (lugar y tiempo son siempre vagos, pero nuestra época —que todo lo explica— no puede dejar de ponerle nombre y apellido a la tragedia: Iraq, Afganistán, o si queremos meternos en camisa de once varas, Dresde)<sup>2</sup>. Antón es despedido en complejas circunstancias, pero como no se anima a decirselo a su mujer, que espera un bebé, sigue vendiendo terrenos que no existen en zonas de guerra ganadas por frágiles conatos de paz. Así, durante un tiempo, él y Thekla viven de esta mentira, y del dinero que la propia madre de Thekla ha pagado para comprarse un atractivo complejo habitacional que ni siquiera existe. La verdad (hay muchas verdades en esta nada sencilla anécdota tan alemana como universal) aparece sobre el final y, cuando todo parece prometer un desenlace previsiblemente trá-

<sup>2</sup> De singular actualidad son en Alemania las discusiones que la derecha ha logrado instalar en la prensa y la opinión pública, y que enarbolan el bombardeo de Dresde en 1945 como símbolo de una insólita Alemania víctima de la exageración y el enañamiento de los aliados.

gico, Marius da un giro tan inteligente como ambiguo y descubre, con extrañeza de entomólogo, un bicho raro, un valor insólito: el perdón. Contra nuestras expectativas, Thekla perdona a su marido. En medio de tanta miseria, el perdón es a nuestros ojos el elemento más extraño, más incómodo, más novedoso. Un texto profundamente emocional, que de un modo u otro halla su personal camino en la tradición alemana de teatro político (*Eldorado* es muchas cosas que bullen en la realidad) sin tomar la cómoda autopista de tantos otros autores, que sin más parasitan la gravedad de ciertos temas para construir un teatro discursivo, correcto, pero de mera representación de las víctimas y, en definitiva, aburrido hasta decir basta, si bien patinado de una supuesta importancia y de un compromiso con la época.

Mucho me temo que tanto Marius como yo compartimos un par de inevitables ideas fijas: no es la obra la que debe contener su propio discurso, su juicio sobre el mundo, sino los espectadores que la leen, que la dotan de sentido. Cuando tales espectadores no existen, estamos en presencia de un teatro inevitablemente malo, hueco y prescindible. Pero poco puede hacer el teatro con sus escasos medios para multiplicar a esos espectadores cuando no existen en una ciudad. Y algo más: el teatro es poca cosa, no busca delatar a los culpables (que por otra parte son evidentes) sino más bien producir *teatro*; es una cosa insignificante si se la compara con otras actividades humanas. El teatro no importa mucho; lo que sí es importante es la *vida*, y no nuestras opiniones culturalmente domesticadas sobre ella. Ya que, pobres o ricos, en el teatro hoy por hoy ya somos todos burgueses. La pequeña burguesía ha triunfado en imponerle a todo su punto de vista, contradictorio como ella misma. Y el marginal, el paria de sistema, carece mayormente de voz y voto.

En ocasiones he podido asistir a funciones en la Schaubühne que van seguidas de un debate público, en el que los espectadores (burgueses, claro) interrogan a los artistas. La mera descripción de este fenómeno merecería un artículo aparte, que no voy a escribir. Me divierte y me

inquieta mucho este exótico evento, esta suerte de puesta en escena de un espíritu democrático en un terreno tan pantanoso, privado y dictatorial como el del arte. En estas ocasiones, tarde o temprano, algún espectador exaltado (nunca el primero ni el segundo, sino más bien uno que espera pacientemente a ver si se responde su pregunta sin necesidad de formularla él mismo) estalla con la esperable inquisición: «La escenografía está muy bien, pero ¿qué me quieren decir con esta obra?».

Por qué los alemanes suponen que asistir al teatro implica ir a escuchar un discurso es un tema que no me atañe. Me limito a citar la siempre sencilla y simpática respuesta que da Marius en ese caso: «Mire: lleva mucho tiempo escribir una obra, y demasiado esfuerzo construirla con cierta gracia como para que al final alguien quiera saber si se le puede resumir toda la experiencia en una sola frase».

Porque además: ¿Quién nos asegura que esa sola frase valga la pena? ¿Son los autores quizás portavoces debidamente autorizados para explicar el mundo a sus coetáneos? ¿Han pasado a ser tal vez, mágicamente, *marginales con punto de vista*? Y lo que es más urgente: ¿Pueden los gatos *realmente* hablar?

¿Se va al teatro a ver *qué quiso decir* alguien, o más bien a ver *qué dice*, en esa forma en que sólo las buenas imágenes dramáticas son capaces de un verdadero decir que no sea un mero eco de lo que ya sabemos?

Marius ha nacido en un país donde su profesión es extraña. Y sin embargo lo engañoso es que la dramaturgia tiene el peso de una *profesión*. A diferencia de Inglaterra, donde el autor parece ser la estrella y el director lo consulta incluso excesivamente para poder *interpretar* su deseo en tres dimensiones, o también a diferencia de Latinoamérica, donde dirección y dramaturgia suelen surgir de la misma pluma y por lo tanto una profesión no pesa más sobre la otra, Alemania es —por causas que no vienen al caso— imperio exclusivo de los directores. Esto hace que los monta-

jes de las obras de Mayenburg hayan tenido muy diferentes destinos. Por un lado, el hecho de estar tan íntimamente ligado a la dirección artística de un teatro tan relevante como la Schaubühne hace que sus obras muy difícilmente obtengan segundos o terceros estrenos en Alemania, si bien son cada vez más frecuentes en países como la República Checa, Suecia, Polonia, la ex Unión Soviética o Latinoamérica. Esto determina una curiosa relación de su literatura con el ámbito profesional. En los singulares montajes de Luk Perceval, por ejemplo (*Das kalte Kind* y *Turista*), el director flamenco da por supuesto que el texto consiga narrar la historia por sí solo, y se dedica minuciosamente a «contener» la obra en un espacio rigurosamente abstracto, que en principio es autónomo de la obra. En *Das kalte Kind*, por ejemplo, eran los cuerpos desnudos de los actores, rodeados, facetados, separados por interminables espejos y profundos fosos de orquesta, los que «decían» la historia, en vez de representarla. O ahora, en *Turista*, que aún no he visto, parece que el sencillo campamento veraniego donde tiene lugar la trama será reemplazado por un enorme huevo, único objeto contundente en el escenario vacío. Independientemente de la eficacia de estos recursos, cabe preguntarse cómo sería ver un texto de Marius von Mayenburg en un mundo casi cinematográfico, es decir, sin simbolizaciones agregadas. Sus niños filicidas (en *Feuergesicht*), sus parejas horriblemente simbióticas y alimentándose de la mutua explotación (en *Parasiten*), los ambiguos negocios de poder familiar y de dominación sexual (en *Eldorado*) tienen para mí mucha más carne como objetos concretos, como organismos vitales librados a la complejidad de las reglas de lo vivo, antes que como abstracciones intelectuales, que es casi siempre como hemos visto sus textos en escena, a excepción hecha de los montajes de Thomas Ostermeier, con el sabor de lo *hausgemacht*.<sup>3</sup>

Y es que la relación entre *realismo* y *realidad* en el teatro alemán contemporáneo es especialmente polémica. (De hecho, ambas palabras lo

<sup>3</sup> Hecho en casa.

son en cualquier contexto teatral.) Según me explicaba en algún momento el lúcido dramaturgista Jens Hillje, que trabajó una obra mía en la Schaubühne, y ante mi desesperación al ver que la estricta habitación de hotel que —a mi entender— debía contener mi obra desaparecía entre fuegos escenográficos de toda índole, «el montaje era aún *realista*, porque de la habitación habían decidido conservar la cama». Cama = habitación. Yo debía contentarme con la cama, y valorar mi suerte frente a la de Marius, cuyo campamento belga había sido naturalmente reemplazado por un huevo descomunal. Campamento = huevo gigante. Los alemanes gustan enormemente de este juego. Yo no lo juzgo. Ni tengo por qué. Sólo me preocupa que toda operación simbólica en teatro pase por la puja de relaciones entre texto y puesta, como si fueran éstos los elementos realmente antagónicos que echan a rodar la imaginación, y la *poiesis*. Dudo. Sobre todo en el caso de piezas sutiles, como las de Marius, en las cuales el propio texto ya contiene una puja de valores más atractiva, más profunda y más contradictoria que la mera disputa entre lo que se *lee* y lo que se *va a ver*.

Cada vez que lo encuentro en Berlín y le pregunto cómo se ha sentido con su último estreno, Marius trata de convencerme de que el destino del autor es así. Yo, que conozco otros destinos, le presento estéril batalla. Hasta que ambos nos cansamos de hablar del tema, y, en general, llega la comida, invariablemente italiana, que pone todo de vuelta en orden. Supongo que no será una polémica importante si uno la abandona fácilmente ante un plato de espagueti. Probablemente Marius —a diferencia de lo que me ocurre a mí— *ya sabe* de antemano que su texto va a ser manipulado, modificado, recortado y rearmado por la dirección. Le pregunto qué armas tiene entonces un autor en Alemania para defender su creación, o al menos para no verla transformada en otra cosa, más ingenua o más industrial. Marius se encoge de hombros, y explica que no tiene arma alguna: que no estará allí cuando el director decida el destino del texto, y cuando éste —siendo fiel a lo que él cree es su profesión como director— agregue, quite, distorsione y reformu-

le lo que está escrito. Marius carece de armas, es cierto, pero confiesa un secreto: procura escribir sus obras de manera tal que una única pieza sacada de su lugar, una única réplica que sea desechada, un solo personaje que mute en otra cosa, hagan caer estrepitosamente la totalidad de la construcción. Y aplaste a los culpables.

Oficio de riesgo, el de alemán.

Puja de inteligencias en un paisaje intelectual siempre cambiante (de izquierda a derecha, claro, como la lectura del japonés, o me temo que la de casi toda Europa), donde la propia velocidad del fenómeno teatral se ampara bajo el manto siempre vago de una supuesta posmodernidad europea sin certezas, y que nadie entiende ni define. Un país extraño y formidable. Los teatros estatales (que —a diferencia de otros países— en Alemania siguen a la cabeza de la identidad general del teatro) *negocian* con los públicos en función de lo que éstos, tenaces pagadores de impuestos, esperan, tanto de sus salas como de sus instituciones, por ejemplo, del Deutsche Bahn.<sup>4</sup> Puntualidad, eficacia, modernidad, qué sé yo qué esperan. A mis enturbiados ojos argentinos, este pacto, esta suerte de exacerbación del sistema representativo en general es tan feroz como sensato. Pero cuidado: de la misma manera que es sensato, y —al parecer del periódico— de interés público, cuestionar si los gatos *realmente* hablan. ¡Horror, Alemania! Tal vez sólo maúllen, en su vida de cómodos gatos, procurando apenas así conseguir pareja, comida, o pequeñas cosas que los gatos necesitan, como ovillos de lana, mimos o ratoncitos. Y los alemanes hayan creído en vano, durante un tiempo, que atrás de tanto maullido había algo grande e innumerable. Abrir los ojos es otra cosa. Marius lo sabe bien. Y sus obras también lo saben. Abrir los ojos es, a veces, sencillamente escuchar maullar los gatos y fascinarse extraño, y por primera vez, ante la falta de propósito lingüístico que se agazapa detrás de tan domésticos felinos.

<sup>4</sup> El ferrocarril alemán.