

# «No todo alemán es como Angela Merkel»: La tradición de la dirección teatral alemana en la estética de Thomas Ostermeier

*«Not every German is like Angela Merkel»:  
The tradition of German theatrical direction  
in the aesthetics of Thomas Ostermeier*

**César Ernesto Arenas Ulloa**

Università di Bologna (Bologna, Italia)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1913-5373>

Contacto: [cesar.arenasulloa@studio.unibo.it](mailto:cesar.arenasulloa@studio.unibo.it)

## **Resumen:**

El objetivo de este artículo es presentar de manera sintética las características principales del trabajo del director alemán Thomas Ostermeier (Soltau, 1968), poco conocido en el contexto peruano, pero de gran vigencia en el panorama actual de la dirección europea. Ostermeier es director artístico del Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín y ganador del Leone d'oro por la carrera artística en la Bienal de Venecia. Asimismo, ha puesto en escena casi medio centenar de obras tanto de autores clásicos como contemporáneos. El presente trabajo está dividido en dos secciones: en la primera se expone el desarrollo de la dirección teatral en Alemania a partir de una revisión bibliográfica, con el objetivo de acercar al lector al conocimiento de dicha tradición, partiendo desde el s. XVI hasta inicios del s. XXI, y brindarle el contexto adecuado para la comprensión de la sección siguiente. En la segunda, en cambio, se analiza el caso del director alemán, tomando como referencia la producción crítica alemana e italiana, y los propios escritos del artista. Nuestra hipótesis es que la poética de Ostermeier (*nuevo realismo*) responde a algunas de las preocupaciones históricas de la dirección alemana: atención a la actuación, metodología inductiva de trabajo y compromiso político.

**Palabras clave:**

Estética; teatro contemporáneo; dirección de teatro; creación artística; estudio de caso

**Abstract:**

The purpose of this article is to present the main characteristics of the work of German director Thomas Ostermeier (Soltau, 1968), little known in the Peruvian context but of great relevance in the current landscape of European direction. Ostermeier is the artistic director of the Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin and winner of the Leone d'oro for his artistic career at the Venice Biennale. He has also directed nearly fifty works by classical and contemporary writers. This paper is divided into two sections: the first one explains the development of theatrical direction in Germany based on a bibliographical review to bring the reader closer to the knowledge of this tradition, starting from the 16th century until the beginning of the 21st century, and to provide the appropriate context for the understanding of the following section. In the second one, the case of the German director is analyzed, taking as a reference the German and Italian critical production, and the artist's own writings. Our hypothesis is that Ostermeier's poetics (*New Realism*) responds to some of the historical concerns of the German direction: attention to performance, inductive methodology, and political commitment.

**Keywords:**

Aesthetics; contemporary theatre; theatre directors; artistic creation; case studies

## **1. Introducción**

En el contexto peruano, los estudios sobre la dirección teatral son todavía incipientes. En el ámbito específico de la escena limeña, a pesar de contar con un número importante de directores (Ricardo Roca Rey, Luis Ramírez, Alberto Ísola, Miguel Rubio, Carlos Tolentino, Mateo Chiarella, Vanessa Vizcarra, Diego La Hoz, Juan Carlos Fisher, Mariana de Althaus, Jorge Villanueva, Roberto Sánchez-Piérola, entre otros) casi no existen investigacio-

nes sobre sus métodos de trabajo o sus propuestas poéticas, a excepción del caso de Rubio (López, 2020) y De Althaus (Arenas, 2019). En ese sentido, este sigue siendo un territorio inexplorado. Mucho menos probable es encontrar trabajos que intenten reconstruir el desarrollo de la dirección teatral en el Perú desde una perspectiva histórica.

Este escrito no pretende llenar dicho vacío, pero sí mostrar un caso de estudio que puede servir de ejemplo para futuras investigaciones sobre nuestra escena local. El objetivo es presentar las características principales del teatro del alemán Thomas Ostermeier (Soltau, 1968), poco conocido en nuestras latitudes, pero de una gran vigencia en el panorama actual de la dirección europea. Ostermeier es director artístico de Schaubühne am Lehniner Platz (desde el otoño de 1999) de Berlín y ganador del Leone d'oro por la carrera artística en la Bienal de Venecia (2011). Tal vez, la mejor presentación de la personalidad del artista sea una proporcionada por él mismo como respuesta a un comentario del presidente francés François Hollande en el Festival d'Avignon de 2012: «Not every German is like Angela Merkel»<sup>1</sup>, toda una declaración política sobre la distancia que lo separaba de la centroderecha alemana.

El presente trabajo está dividido en dos secciones. En la primera se expone el desarrollo de la dirección teatral en Alemania, con el objetivo de acercar al lector al conocimiento de dicha tradición y brindarle el contexto adecuado para la comprensión de la obra de Ostermeier. En la segunda, en cambio, nos enfocamos en analizar de manera exploratoria el caso del director alemán, usando como punto de referencia la producción académica alemana e italiana, y los propios escritos del artista. Nuestra hipótesis es que la propuesta estética de Ostermeier responde a las preocupaciones históricas de la dirección alemana: atención a la actuación, metodología inductiva de trabajo y compromiso político.

Desde un punto de vista metodológico, la reconstrucción diacrónica de una serie de experiencias acumuladas es una herramienta útil para iluminar

---

<sup>1</sup> Hemos decidido tomar esta frase para titular el presente artículo.

las propuestas de las y los nuevos directores. Esta metodología de análisis puede servir de modelo para explicar mejor la realidad de la dirección también en otros contextos como el peruano.

## **2. Breve apunte sobre el contexto actual de la dirección teatral europea**

A simple vista, el paisaje actual de la dirección teatral europea parece menos convulso e interesante de aquel que se desplegó desde los años 50's hasta los años 70's en la neovanguardia<sup>2</sup> del siglo pasado. De los cinco "grandes maestros" que terminaron por consolidar la figura del director como el responsable del acontecimiento teatral y proponer una poética propia del oficio tales como Ingmar Bergman en Suecia y otros países escandinavos, Giorgio Strehler en Italia, Peter Brook en Inglaterra y el mundo angloparlante, Jerzy Grotowski en Polonia y Europa del Este, y Ariane Mnouchkine en Francia; solo uno de ellos sigue vivo<sup>3</sup>. Esto no significa que los representantes de las generaciones más jóvenes han excluido de su trabajo toda cuota de experimentación o compromiso político. En la mayoría de los casos, el segundo de estos elementos -el social- es menos preponderante que el primero -el puramente estético-; o es sacrificado a cambio de una exploración radical de los elementos formales del lenguaje teatral, tales como la corporalidad, espacialidad, sonoridad, luminosidad. Este parece ser el caso, para circunscribirnos solo a aquellos aún activos; del suizo Christoph Marthaler, el belga Jan Fabre, el italiano Romeo Castellucci o la española Angélica Liddell. En ese sentido, Ostermeier representa una clara excepción.

---

<sup>2</sup> «El término *neovanguardia* fue difundido por el teórico alemán Peter Brüger en su *Teoría de la vanguardia* (1976). [...] En la cultura de la posguerra se puede observar una proliferación de movimientos "post" y "neo", artistas norteamericanos y europeos en los años 50 y 60 retoman las formas de expresión de las vanguardias de los años 10 y 20» (Keska, & Martín López, 2009 p. 425).

<sup>3</sup> Un sexto integrante de este grupo podría ser el director italiano Eugenio Barba, promotor del Terzo Teatro, caracterizado por la creación colectiva, la expresividad física y la oposición tanto a la escena comercial como a la (neo)vanguardista. Estas ideas han tenido un gran impacto en el panorama teatral del último cuarto del s. XX en América Latina.

### 3. La tradición de la dirección teatral en Alemania

A diferencia de otros países europeos, en el ámbito alemán, el afianzamiento de la figura del director teatral (*Regisseur*), distinta a la del actor que dirige una compañía (*capocomico*) o del empresario, tiene antecedentes menos ambiguos. El drama alemán, -es decir, el texto compuesto para la escena o para la lectura- encontró una forma adecuada de expresión en el *Traversspiel* (obra de luto/tristeza) barroco, muy diferente de la tragedia italiana del s. XVI y la francesa del s. XVII. Según Walter Benjamin (2006), lo que distinguió a las obras de los dramaturgos de las escuelas de Nuremberg y Silesia (parte centro-oriental de la actual Alemania), escritas en plena Guerra de los Treinta Años, fue la combinación de los protagonistas del “drama de tirano” y del “drama de mártir” en uno solo, transformado en alegoría de Cristo y de la caída irrevocable del ser humano como fruto del pecado. La sistematización de las prácticas teatrales que esta nueva dramaturgia trajo consigo, y de la producción del teatro escolar de la Compañía de Jesús, le correspondió al sacerdote Franciscus Lang (1654-1725), quien transcurrió gran parte de su vida por diferentes ciudades de Baviera (sur de Alemania) como profesor de retórica, arte dramático y proto-director. Publicado póstumamente, su *Disertación de la acción escénica* (*Dissertatio de actione scenica*, 1727) fueron «las reglas más importantes que había desarrollado el teatro jesuita en el transcurso del siglo diecisiete para poder influir en el espectador» (Fischer-Lichte, 2011, p. 381).

Más adelante, durante la Ilustración, la dirección de un efímero teatro estatal, el Deutsches Nationaltheater de Hamburgo (norte de Alemania), fue encomendada a Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), quien además se desempeñó como dramaturgo y superintendente de dicha institución. A pesar de que el proyecto no prosperó, Lessing nos ha legado, a través

---

<sup>4</sup> Ejemplos paradigmáticos de estos dos tipos de dramas en la tradición española son *Fuenteovejuna* (publicado en 1619) de Lope de Vega y *El príncipe constante* (p. en 1636) de Pedro Calderón de la Barca. Este último, cuya representación fue prohibida durante el s. XVII, se volvió bastante famoso debido a la puesta en escena realizada por Grotowski en 1968.

de las páginas que escribió durante los años de su gestión en *Dramaturgia de Hamburgo* (Hamburgische Dramaturgie, 1767-1769), toda una poética sobre la actuación que proponía para su teatro<sup>5</sup>. Otra experiencia fundamental fue la de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), quien fue director del Teatro de la Corte de Weimar (Alemania central), entre 1791 y 1817, convirtiéndolo en plataforma de comunicación de la política cultural del duque Carl August de Sajonia y de la escuela literaria que ha tomado el nombre de Clasicismo de Weimar. Fruto de su labor, compiló -junto a los actores Wolf y Gruner- las *Regeln für Schauspieler* o “reglas para actores”, escritas en 1803 y publicadas en 1826. El tratado versa sobre los aspectos clave del quehacer actoral: la pronunciación, la gestualidad, la interacción con la escena y con el público<sup>6</sup>.

El siguiente eslabón de esta cadena corresponde a la revolución del drama musical emprendida por Richard Wagner (1813-1883), quien puso en práctica sus ideas a partir de 1876 con la inauguración del Festival de Bayreuth, gracias al auspicio de Ludwig II de Baviera. Como ya había anticipado en su *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro, Leipzig, 1849), Wagner proponía un retorno a la espectacularidad griega, es decir, un teatro-ritual que absorba por completo la atención del espectador<sup>7</sup>. Esto le hizo tomar, desde el punto de vista de la dirección teatral, dos decisiones fuertes que han marcado al teatro hasta la actualidad: el abandono de la sala *a la italiana* (es decir, con palcos) como edificio privilegiado

---

<sup>5</sup> «A su parecer, el actor debía partir de lo *externo* imitando las acciones, los gestos, las entonaciones y los volúmenes vocales de la persona presa de la ira o del miedo, enamorada o irritada, indecisa o desesperada. Porque los gestos (las acciones físicas) influyen al alma de la misma manera en que el alma es el motor secreto del gesto; así, el actor inicialmente frío o cansado, comenzará a sentir íntimamente lo que primero era pura emisión exterior» (Randi, 2017, p. 424, traducción propia).

<sup>6</sup> Aunque aparentemente alejado de este recuento, conviene mencionar la publicación, en Viena, del influyente *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [Curso sobre arte dramático y literatura] (1809) de August Wilhelm von Schlegel, en el que traza una división entre la tradición dramática italo-francesa (clásica) y la anglo-española (romántica), y propone que el drama moderno alemán debe cimentarse sobre este segundo modelo.

<sup>7</sup> Esta premisa influyó notoriamente el *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música] de Nietzsche, cuya primera versión apareció en 1872.

para la representación, y el apagar las luces durante la función<sup>8</sup>. Asimismo, bajo su supervisión se terminó de consolidar la función del *Regisseur* en el teatro alemán: una persona dotada de cultura general, un poco músico, actor, pintor y coreógrafo, responsable de la puesta en escena. A la par de la transformación espacial y atmosférica operada por Wagner, el duque Georg II de Sajonia-Meiningen añadió una de carácter crítico-interpretativo. La compañía que financió entre 1874 y 1890 -apodada los *Meininger-*, dirigida por Ludwig Chronegk (1837-1891) junto al *dramaturg*<sup>9</sup> Paul Lindau, se especializó en la puesta en escena de las obras de Shakespeare, pero con una cuidadosa atención en la reconstrucción histórica de los montajes (escenarios, vestuarios y maquillaje), fruto de una investigación previa. Asimismo, rechazaron el imperio del actor-divo sobre la escena en provecho del rendimiento colectivo del ensamble.

Con el cambio de siglo, apareció el primer director moderno del teatro alemán: Max Reinhardt (1873-1943)<sup>10</sup>. Influenciado por las ideas de Adolphe Appia sobre la autonomía estética de la escenografía y el abandono de la convencionalidad realista<sup>11</sup>, y de Gordon Craig sobre la centralidad de la figura del director como responsable de construir un lenguaje escénico que trascien-

---

<sup>8</sup> Una tercera decisión fue la de ocultar la orquesta de la vista del espectador en el “golfo místico”, un foso especialmente acondicionado delante del escenario. Sin embargo, en este caso, su impacto está restringido a la ópera lírica y otros géneros similares

<sup>9</sup> En los países de lengua alemana, a partir del s. XVII, se trata del escritor que trabaja de manera estable con una compañía o en un teatro y se encarga de proponer, reelaborar o crear textos para ser representados.

<sup>10</sup> Es también la época de la fundación de los estudios teatrales en Alemania y, en general, en Europa. Hasta ese momento, el teatro era estudiado exclusivamente desde el punto de vista textual, es decir, como drama y, por lo tanto, era parte de la literatura. No fue hasta que el medievalista Max Hermann reivindicó la autonomía de la realización escénica, en diversos trabajos entre 1910 y 1930, que se inició a investigar al acontecimiento que involucra a actores y espectadores en cada puesta en escena. Valiosos fueron también los escritos del dramaturgo y director Georg Fuchs (1868-1949), *Die Schaubühne der Zukunft* [La escena del futuro] (1904) y *Die Revolution des Theaters* [La revolución del teatro] (1909), en los cuales se oponía a una visión comercial y de puro entretenimiento del teatro. Finalmente, cabe recordar la figura pionera de la directora Louise Dumont (1862-1932), quien trabajó sobre todo en Düsseldorf (centro-oeste de Alemania).

<sup>11</sup> La revolución escenográfica de Appia (abandono de la escenografía pintada, y creación de ambientes tridimensionales a través de estructuras recorribles y el uso magistral de la luz) partió de la resolución de los problemas espaciales que habían planteado los dramas musicales de Wagner.

da a la palabra (es decir, al texto y al actor), Reinhardt propuso «individuar para cada texto un espacio escénico particular, en base a la relación que se instaurará con el público» (Innamorati, 2017, p. 405, traducción propia). Desde el pequeño formato del *Kammerspiele* o “Teatro de cámara”, hasta los gigantes espacios del *Circus Schumann* (Frankfurt) o el *Olympia Hall* (Londres), el director elegía el lugar que mejor se adaptaba a su lectura personal de las obras de Sófocles, Shakespeare, Ibsen, Brecht o Karl Vollmöller.

El movimiento expresionista alemán también alcanzó al teatro a través de figuras como Rudolf Blümner (1873-1945) y Lothar Schreyer (1886-1966). El primero trabajó como actor en el *Deutsches Theater* de Berlín<sup>12</sup> entre 1906-1912. Asimismo, en la década de 1910, organizó una serie de veladas de recitación poética como parte del círculo *Der Sturm*, “La tempestad”. En muchos aspectos, la *Wortkunst*, “Arte de la palabra”, propuesta por Blümner anticipó la experimentación sobre el registro vocal de actores-directores como Antonin Artaud o Carmelo Bene (Fazio, 2003). Por su parte, Schreyer, quien ya había trabajado como director asistente del *Deutsches Schauspielhaus* de Hamburgo, estuvo a cargo, entre 1918 y 1921, del *Sturmbühne* en Berlín, un teatro expresionista del círculo al que pertenecía Blümner, en el que estrenó obras como *Kreuzigung*, “Crucifixión”, y *Kindssterben*, “Muerte de un niño”, de marcado carácter místico.

La dimensión política comenzó a tener un peso relevante en la dirección teatral alemana con un director de teatro y cine, Leopold Jessner (1878-1945), quien desarrolló su carrera en Hamburgo y, luego, en Berlín. En sus realizaciones escénicas -además del énfasis en la *Sprachregie*, “Puesta en escena de la lengua”, menos radical que la propuesta de Blümner, pero sin caer en el simple naturalismo- buscaba que los espectadores reflexionaran sobre la dinámica del poder, como ocurrió en las puestas en escena de *Wilhelm Tell* de Schiller (1919) o *Richard III* de Shakespeare (1920). Otro director comprometido políticamente fue Erwin Piscator (1893-1966). Para él, «el teatro debía ser un

---

<sup>12</sup> Construido en 1850 por el rey Friedrich Wilhelm IV de Prusia, consta de dos escenarios contiguos en un único edificio. Reinhardt fue director de esta institución entre 1905 y 1933.

instrumento de propaganda, para dar a las clases subalternas los instrumentos de comprensión de su propia condición y ayudarlas a proyectarse hacia la propia redención» (Mango, 2017, p. 246, traducción propia). Sin embargo, esto no significaba sacrificar el cuidado de los aspectos formales. Piscator fue uno de los pioneros en concebir la escena segmentada en varios planos que accionan simultáneamente, además de incorporar la naciente tecnología del cinematógrafo para su teatro documental. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, emigró a EE. UU. y, al término del conflicto, retornó a Alemania Occidental. Mientras Piscator escogió el Oeste, Brecht prefirió el Este. Así, este último dramaturgo fundó en la zona soviética de la capital -junto a su esposa la actriz Helene Weigel- el famoso Berliner Ensemble, que puso en escena, bajo la dirección de Wolfgang Langhoff (1901-1966), la versión berlinesa de *Mutter Courage und ihre Kinder*, “Madre Coraje y sus hijos” (1949). Asimismo, Langhoff fue director de Deutsches Theater desde 1945 hasta 1963.

Durante la inmediata posguerra (e incluso ya durante el gobierno nazi), los riesgos que había asumido la dirección teatral alemana fueron paulatinamente abandonados. Como explica Fischer-Lichte, la experimentación a nivel espacial desapareció y «el teatro a la italiana con proscenio volvió a ocupar su lugar como modelo dominante» (2017, p. 225). Es solo a partir de los años sesenta que la situación comenzó a cambiar<sup>13</sup>. Mientras, a nivel dramático, Peter Weiss apareció como una síntesis de las principales tendencias de la época, el distanciamiento brechtiano en *Marat/Sade* (1964) y el teatro documental en *Die Ermittlung*, “La indagación” (1965); el director Peter Stein (n. 1937), expulsado de los teatros de Alemania Occidental por su postura política, se embarcó en un experimento de cooperativismo teatral en un barrio obrero de Berlín creando el Schaubühne am

---

<sup>13</sup> Hemos decidido dejar al margen de este recuento experiencias relacionadas a otras manifestaciones espectaculares como las del artista visual y performer Joseph Beuys (1921-1986), o las de los coreógrafos Pina Bausch (1940-2009) o Felix Ruckert (n. 1959).

<sup>14</sup> El teatro estaba cogestionado por los miembros de la compañía en la que todos participan en la toma de decisiones tanto artísticas como técnico-administrativas. Asimismo, recibía un pequeño subsidio por parte del Estado.

Halleschen Ufer<sup>14</sup>. El impacto del convulso contexto internacional (Mayo del 68, Guerra de Vietnam) lo llevaron a proponer una adaptación del material dramático para otorgarle una nueva y contemporánea significación a las obras de Esquilo, Shakespeare y Goethe. Del mismo modo, siguiendo los parámetros de la escuela germánica (es decir, apoyado por un *dramaturg*: Botho Strauss), puso en escena la *Trilogie des Widersehens*, “Trilogía del reencuentro” (1978), una fotografía ácida de la sociedad alemana de la posguerra. En 1981, el teatro se trasladó a un antiguo cine ubicado en una zona céntrica de la capital pasando a llamarse Schaubühne am Lehniner Platz<sup>15</sup>. De la misma generación es Einar Schleeff (1944-2001), célebre por espectáculos como *Die Mütter*, “Las madres” (1986), planteado como un gran enfrentamiento rítmico entre actores y espectadores divididos por una enorme pasarela.

Un director todavía en actividad es Frank Castorf (n. 1951). Producto del estreno de una obra crítica sobre la historia de la República Democrática Alemana, fue exiliado a Anklam (pequeño pueblo al noreste de Berlín) en 1981. Tras la unificación, recibió el encargo de dirigir el Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (inaugurado en 1914 con Reinhardt como primer director), que corría peligro de ser cerrado por falta de fondos. Tras más de veinte años de labor, lo convirtió en uno de los espacios más interesantes de la escena berlinesa. Su estilo de dirección se caracteriza por la ausencia de una narrativa lineal, el uso de recursos audiovisuales y la construcción de entornos que permiten una simultaneidad de acciones/visiones al estilo de Piscator. Más reciente es el caso de Christoph Schlingensief (1960-2010), quien se caracterizó por su estilo provocador. Por ejemplo, en *Chance 2000* (1998), estrenado en el Volksbühne, combinó la espectacularidad del circo con las dinámicas de las campañas electorales, a través de una serie aza-

---

<sup>15</sup> Se trata de un edificio de los años veinte, diseñado por el arquitecto Erich Mendelsohn en el estilo racionalista de la Bauhaus. Fue equipado con los últimos adelantos tecnológicos y su espacio escénico se puede articular en tres escenarios diferentes. Para Fischer-Lichte, esta sala muestra la influencia del *giro performativo* que se había producido en los años setenta y que motivó de nuevo el abandono de los tradicionales teatros *a la italiana*.

rosa de escenas que confundían -e irritaban- al espectador. Finalmente, no podemos dejar de mencionar al colectivo de directores Rimini Protokoll -todos de la misma generación de Ostermeier-, formado por Helgard Haug (n. 1969), Daniel Wetzel (n. 1969) y Stefan Kaegi (n. 1972) en el año 2002, el cual ha puesto en escena obras que cuestionan el rol de la tecnología en la vida cotidiana como la comunicación mediada por dispositivos en *Call Cuta* (2005) o el desarrollo de la inteligencia artificial en *Uncanny Valley* o “Zona perturbadora” (2018).

## **4. El caso Ostermeier**

### **4.1. El director como productor integral**

La carrera meteórica de Ostermeier comenzó cuando todavía era estudiante de dirección en Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, una de las instituciones de enseñanza más importantes de la Alemania oriental. En 1996, Michael Eberth, director de Deutsches Theater de Berlín le encargó la conducción de un pequeño espacio (una cabina de leño adyacente al edificio del teatro) después de haber visto sus primeras producciones universitarias. De esta manera, nace Baracke. El espacio se inauguró con *Fat Men in Skirts*, “Hombres gordos con faldas”, del estadounidense Nicky Silver. Entre el otoño de 1996 y el verano de 1999, ocho producciones se estrenaron en Baracke, siete dirigidas por Ostermeier con ayuda del dramaturgo Jens Hillje y el escenógrafo Jan Pappelbaum; entre ellas, la icónica *Shopping and Fucking*, “Compra y copula”, de Mark Ravenhill. De esta manera, el espacio se convirtió en un nuevo polo de atracción para la bohemia joven de la capital. Eventualmente, al equipo de la Baracke, con Ostermeier a la cabeza, se le ofreció la dirección del más grande y prestigioso Schaubühne, famoso desde los años ochenta gracias a Stein. Desde ahí, ha puesto en escena casi medio centenar de obras de autores como Shakespeare, Georg Büchner, Ibsen, Strindberg, Chejov, Frank Wedekind, Ödön von Horváth, O’Neill, Williams, Marieluise Fleisser, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Sarah Kane, Jon Fosse, Marius von Mayenburg o Yasmina Reza.

Sin embargo, el trabajo de Ostermeier ha abarcado también otros ámbitos del quehacer teatral, desde la dirección de actores (importante en la tradición alemana como lo demuestran los antecedentes de Lang, Lessing, Goethe y Blümner), como en el desarrollo de las aptitudes técnicas del *performer*: en particular, el ritmo (fundamental, por ejemplo, en Schleef), para la construcción de escenas inspiradas en el “montaje de atracciones”<sup>16</sup> propuesto por el cineasta Sergei Eisenstein. Asimismo, su encuentro con las ideas de Stanislavsky, Meyerhold y Artaud, en sus años de estudiante, lo llevaron a pensar su trabajo en Baracke como un «laboratorio para el estudio metódico de la actuación» (Boenisch, 2016, p. 9, traducción propia), según el modelo del Teatro de Arte de Moscú, pero también del Deutsches Nationaltheater de Hamburgo, dirigido por Lessing.

Un segundo aspecto de su preocupación integral por la producción de los espectáculos está relacionado con la gestión artística de un espacio. En el caso específico del Schaubühne, los actores trabajan con bailarines y cantantes de otras agrupaciones que son invitados al proceso creativo de las puestas en escena. Asimismo, Ostermeier constantemente llama a directores de renombre internacional para que dirijan en su teatro. Katie Michell, Castellucci, Alvis Hermanis, Ivo von Hove, Michael Thalheimer, Nicolas Stemann o Simon McBurney han trabajado con el ensamble del Schaubühne y, desde hace varios años, es apoyado por un grupo afianzado de *dramaturgen*, como Falk Richter, Patrick Wengenroth y, especialmente, Mayenburg. Por último, no se puede desconocer su labor como pedagogo. No solo respecto a los actores y directores a los cuales acompaña y forma, sino también al público. En ese sentido, los puntos centrales de su poética, que explicaremos a continuación, siguen la tradición del teatro político del Este de su país (Jessner, Brecht, Castorf); es decir, la creación de espectáculos accesibles para el espectador de clase me-

---

<sup>15</sup> Eisenstein publicó su ensayo del mismo título en 1923 y puso en práctica sus ideas en el filme *Stachka* [Huelga]. La premisa es bastante sencilla: el montaje cinematográfico no es solo una simple herramienta para componer películas sino un instrumento para manipular las emociones y el pensamiento del espectador. Así, la yuxtaposición de dos o más imágenes puede permitir la construcción de un significado profundo cuya interpretación depende de una operación intelectual del receptor.

dia o pequeñoburgués, con la intención de que este pueda reconocer su propia condición alienada en las sociedades occidentales del capitalismo tardío.

## 4.2. La poética del “pequeño hermano”

Una paradoja de la recepción de su trabajo es que, a pesar de que puestas en escena como *Hedda Gabler* (2005), *Die Ehe der Maria Braun* o “El matrimonio de Maria Braun” (2007), *Hamlet* (2008), *En folkefiende* o “Un enemigo del pueblo” (2012), y *Richard III* (2015) han recibido una gran aceptación por parte del público en Alemania y en otros países de Europa; sin embargo, la crítica académica no ha sido igual de acogedora. Tal vez, la principal razón sea que, a diferencia de otros representantes del *Regietheater*<sup>17</sup> alemán, Ostermeier no se ha recluso en una complaciente autorreferencialidad posmoderna. Él mismo se describe como «el pequeño hermano de los deconstruccionistas», porque concibe el teatro como un «foro para la autorreflexión crítica» (Boenisch, 2017, p. 2, traducción propia).

Existen dos textos fundamentales para entender la poética de Ostermeier. El primero es “El teatro en la época de su aceleración” (*Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*, 1999), presentada como una lectura pública en Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart, poco antes de que asumiera el cargo de director de Schaubühne. El segundo, *Der Auftrag* o “La Misión” (escrito junto con la coreógrafa Sasha Waltz), apareció en enero del año siguiente dentro del programa de la temporada teatral 2000 de la institución que había pasado a dirigir<sup>18</sup>. En ellos, el director presenta un

---

<sup>17</sup> El término ‘teatro de director’ fue acuñado a partir de las puestas en escena minimalistas (y deudoras de los postulados de Appia) que Wieland Wagner (1917-1966) hizo de las obras de su abuelo en el Festival de Bayreuth en los años cincuenta. Se trata de la práctica, por parte del director, de modificar la intención “original” del dramaturgo o del montaje (muchas veces historicista) sancionado por la “tradición”. Por lo general, la intención es hacer un paralelo con una situación problemática de la actualidad.

<sup>18</sup> Ambos fueron escritos en un momento clave de la dramaturgia alemana, cuando dos de sus más insignes representantes acababan de morir (Heiner Müller y Werner Schwab), y otros dos cambiaban sus posturas políticas o se retiraban (Strauss y Peter Handke). Para Ostermeier, solo quedaba como referente la figura excepcional de Castorf.

concepto clave de su pensamiento artístico: *neuen Realismus*. Este “nuevo realismo” es, al mismo tiempo, una apuesta estética y política sobre el teatro. Desde el punto de vista estético, se trata de mostrar la convencionalidad de todo ‘realismo’, a través de una operación antimimética de la escena que se opone a la imagen del mundo hegemónica -que invisibiliza las relaciones de poder y dominación que sojuzgan a individuos y sociedades-, sin abandonar la vocación por contar una historia, por narrar y, por lo tanto, sin cancelar el sentido de la existencia humana. A la vez, nuevo realismo significa la construcción de una tradición dramática alemana, conformada por autores que han mostrado descarnadamente los problemas y las contradicciones de sus propias épocas: Büchner, Ernst Toller, Brecht, Horváth, Fleisser, Strauss, Martin Sperr, Fassbinder o Kroetz. Estos dramaturgos -y tantos otros- han intentado dar voz a subjetividades marginales y marginadas de la historia oficial: pobres, dementes, delincuentes, prostitutas, expatriados, etc. Ese es el material textual que Ostermeier prefiere. Es también lo que busca -y encuentra- cuando se acerca a obras escritas en otras lenguas como las de Shakespeare o Ibsen, o a los *losers* de la dramaturgia estadounidense del siglo pasado:

Realismo es más que una simple imitación del mundo tal y como aparece ante nuestros ojos. Es una visión del mundo con una actitud que demanda cambios, nacidos del dolor y de las heridas que desencadenan la escritura, porque dichas heridas exigen venganza por la ceguera y la estupidez del mundo. La intención del realismo es retratar el mundo tal y como es, y no como aparenta ser. Se trata de comprender las distintas realidades y reconfigurarlas, dándoles una forma (Ostermeier, 2016, pp. 16-17, traducción propia).

Pero este énfasis en el “contenido” de las obras no significa un descuido de los aspectos técnicos de la actuación. El fenómeno de la “aceleración del teatro”, es decir, una nueva manera de concebir la dramaturgia influenciada por el cine y la vida frenética del consumismo capitalista, en la cual no es necesaria la construcción de psicologías detalladas para los personajes sino de “estructuras del sentimiento” (como las llama Boenisch citando a

Raymond Williams<sup>19</sup>), requiere un nuevo tipo de *performer*: «capaz de alinear, en su accionar escénico seguro y técnico, la disgregación de las emociones fragmentadas, y de reproducirlas, siempre distanciado y calmo, pero sin desvincularse del acontecimiento teatral» (Ostermeier, 2016, p. 18, traducción propia). Solo así se puede satisfacer la demanda de una “coreografía”<sup>20</sup> que cambie súbitamente la velocidad de sus movimientos con el fin de expresar estados afectivos colectivos, más que individuales. A nivel temático, es justamente el cuerpo como un territorio en disputa -que es constantemente abusado, negado o expropiado- la preocupación principal de Ostermeier. No obstante, su intención no es caer en una vacua radicalización del desnudo y la sexualidad como diagnóstica que ocurrió en las experiencias teatrales de los años noventa.

Por otro lado, nuevo realismo significa una manera de crear con una explícita vocación política. Caídos los ideales de “comunidad” y “solidaridad” con el Muro de Berlín, los ecos de la función reflexivo-moral del teatro propugnados por el proyecto ilustrado (Lessing) resuenan aún en la propuesta de Ostermeier. «El teatro político de 1968 está muerto», sentencia el director alemán. La responsable de ello fue la autocomplacencia de la generación que vivió en el efímero paraíso de los Estados de bienestar de las democracias occidentales, entre 1970 y 1990; que en gran parte fueron desarticulados con el triunfo del neoliberalismo económico.

Esta crisis refleja la crisis más amplia de nuestra sociedad. El rico electorado de los conquistadores occidentales del comunismo ya no

---

<sup>19</sup> El investigador teatral Enrico Pitozzi (2016) hace una distinción entre *montaje* de dirección y *composición* coreográfica. Mientras la primera consiste en la producción de un “evento” a partir de la sucesión de “instantes” (*cortes*) con un efecto “localizado”; la segunda opera como una serie de *transiciones* sobre una única “situación” que es “duradera” y “difusa”. Una trabaja sobre el eje sintagmático (progresivo) del lenguaje escénico, la otra sobre el eje paradigmático (acumulativo).

<sup>20</sup> El investigador teatral Enrico Pitozzi (2016) hace una distinción entre *montaje* de dirección y *composición* coreográfica. Mientras la primera consiste en la producción de un “evento” a partir de la sucesión de “instantes” (*cortes*) con un efecto “localizado”; la segunda opera como una serie de *transiciones* sobre una única “situación” que es “duradera” y “difusa”. Una trabaja sobre el eje sintagmático (progresivo) del lenguaje escénico, la otra sobre el eje paradigmático (acumulativo).

se propone la tarea de reconocer y analizar la miseria y la subordinación de muchos dentro de esta sociedad, para luego abordar y cambiar dicha situación. Es la crisis de una política que simplemente maneja los asuntos del día a día, a menos que esté librando una guerra en alguna parte (Ostermeier, 2016, pp. 15, traducción propia)<sup>21</sup>.

Sin embargo, la mirada crítica sobre la sociedad, característica de la dramaturgia alemana, no desapareció, sino que se refugió en otro medio: el cine. El modo en el que Ostermeier reinterpreta los conflictos dramáticos de las obras de los clásicos parece tener una relación mayor con la dirección cinematográfica de Michael Haneke (n. 1942), Fassbinder (1945-1982), Christian Petzold (n. 1965) o Hans-Christian Schmid (n. 1965) que con la escena contemporánea europea. Asimismo, Ostermeier sabe que es gracias a este tipo de cine -y, con el auge de las plataformas de streaming, de televisión- que el espectador es más competente y exigente al momento de acercarse a su teatro.

### **4.3. Hacia una dirección inductiva**

El despertar reciente de cierta crítica académica por el trabajo de Ostermeier<sup>22</sup> no ha impedido que su estilo de dirección sea malinterpretado debido a apresuradas generalizaciones. En particular, en lo que respecta al debate sobre el estado actual del *Regietheater* en Alemania y en otros países de Europa. Así, por ejemplo, De Marinis sostiene que Ostermeier sería el representante de una *super-dirección* (con Castellucci, Fabre y otros), es decir, «de la reaparición [...] de la figura del director demiurgo, o déspota [...] responsable único y absoluto de la creación escénica» (2016, p. 73, traducción propia), en la línea de los grandes maestros del s. XX. Sin embargo, nada podría estar más lejos de

---

<sup>21</sup> Dos décadas después, las palabras de Ostermeier suenan más actuales que nunca.

<sup>22</sup> Cfr. *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo* (Bulzoni, 2012) de la investigadora italiana Annalisa Sacchi (tiene un capítulo dedicado al director alemán) y *The Theatre of Thomas Ostermeier* (Routledge, 2016), coeditado por el investigador alemán Peter M. Boenisch junto con Ostermeier.

los propios planteamientos del director alemán. Para Ostermeier, a lo que se refiere el crítico italiano es a un «método deductivo de dirección», en el cual se produce la imposición *a priori* de una visión y unos conceptos sobre el material escogido. A este método de trabajo, Ostermeier contrapone una «*Regie inductiva*», que no sacrifica la función emancipadora que debe tener el teatro según Brecht y Piscator, pero que mantiene la premisa de Reinhardt de que cada obra demanda una aproximación específica desde la dirección teatral. Como advierte Sacchi (2012), de lo que se trata en realidad es de un «proceso de minorización» de la figura del director, del cual el mismo Ostermeier es consciente cuando afirma lo siguiente:

la primera tarea del director es ser capaz de describir y comunicar con el actor. Discutes un diálogo, estás de acuerdo sobre una situación en la obra y luego depende del actor [...] Cuando ocurre algo en las pruebas en donde yo no he tenido ningún control, entonces ese algo ha sido liberado por el actor, y yo dejo la sala de ensayos feliz. No obtengo esa misma sensación cuando me digo: 'bien, el concepto que había pensado previamente funciona' (Ostermeier, citado por Boenisch, 2016, p. 3, traducción propia).

Un proceso de “minorización” similar al que, paradójicamente, De Marinis sitúa en el extremo opuesto de su taxonomía sobre la dirección teatral contemporánea: la *post-dirección*. En ella, «el acento está casi siempre puesto sobre un director que hace de la apertura, de las colaboraciones, de las mediaciones, las características mayores de su rol en un proceso creativo de responsabilidad colectiva» (2016, p. 72, traducción propia). La equivocación parte, suponemos, de la confusión entre compromiso político y autoritarismo estético como ocurría en la época del “realismo socialista” de Stalin, completamente diverso del “nuevo realismo” propuesto por Ostermeier.

## 5. Conclusiones

Como se ha podido cotejar, a partir del confronto entre la tradición de la dirección teatral alemana y el caso concreto de Ostermeier, tres son las premi-

sas ideológico-estéticas reivindicadas de la primera por el director alemán en su trabajo:

1. Atención a la actuación: Ostermeier concibe su labor como responsable artístico de un espacio (en Baracke y, luego, en el Schaubühne) como la constitución de una escuela de actuación al estilo de Stanislavski (aunque su propuesta poética está alejada del naturalismo y centrada, en cambio, en la utilización del ritmo). Ha sido posible rastrear los orígenes de este tipo de inquietudes en antecedentes como Lang, Lessing, Goethe o Blümner, quienes mostraron un interés particular por regular la práctica del actor, material principal de la realización escénica.

2. Método inductivo de trabajo: A diferencia de los *super-directores*, quienes imponen una visión estética sobre el material dramático para formar una especie de estilo inconfundible de dirección, Ostermeier se interesa más en la aproximación particular a cada pieza dramática, con el objetivo de encontrar la forma más apta para poner cada texto en escena, a partir de un trabajo de colaboración y diálogo entre el director y los actores. Desde este punto de vista, el gran referente es Reinhardt.

3. Compromiso político: El *nuevo realismo* propuesto por Ostermeier no es solo una categoría estética, sino también política, en el sentido de que: *i*) busca construir una tradición dramática conformada por la obra de autores que han escrito sobre la problemática social de sus respectivas épocas y *ii*) supone una concepción del teatro cuya finalidad es la emancipación de las clases medias o pequeño burguesas a través de la reflexión crítica. Aquí, los antecedentes más evidentes son Jessner, Brecht, Piscator, Stein y Castorf.

Es evidente que la síntesis de estos tres elementos estructurales de las puestas en escena de Ostermeier solo han podido ser enucleados gracias al recorrido previo realizado a través de los puntos nodales de la dirección teatral en Alemania. Desde la perspectiva de la investigación teatral en el Perú, un trabajo similar podría arrojar constantes que permitan encuadrar más adecuadamente la producción de las y los directores peruanos de la contemporaneidad.

## Referencias bibliográficas

- Arenas, C. (2019). Estructura de teatralidad y discursos dramáticos en *El sistema solar* de Mariana de Althaus. En *Estudio Teatro*. 2(3), pp. 64-70.
- Benjamin, W. (2006). El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras* (Lib. I, Vol. 1, pp. 217-459). Abada Editores.
- Boenisch, P. (2016). Playing with the R(ealism) effect. En P. M. Boenisch y T. Ostermeier (Ed.), *The Theatre of Thomas Ostermeier* (pp. 1-12). Routledge.
- De Marinis, M. (2016). Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore. En C. Longhi (Ed.), *Culture Teatrali. La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, 26, pp. 66-78.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- López, P. (2020). *Repetición y olvido en el Perú: Un análisis del performance político Sin título, Técnica mixta del grupo cultural Yuyachkani*. [Tesis de maestría inédita]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Innamorati, I. (2017). Le forme dello spazio teatrale e dello spazio scenico. En L. Allegri (Ed.), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi* (pp. 373-408). Carocci editore.
- Keska, M. & Martín López, D. (2009). El concepto de vanguardia y neovanguardia en el cine y en el arte contemporáneo. En C. Giménez Navarro & C. Lomba Serrano (Coord.), *El arte del siglo XX* (pp. 425-434). Instituto "Fernando El Católico", Universidad de Zaragoza.
- Fazio, M. (2003). *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1884-1933)*. Bulzoni
- Mango, L. (2017). Il teatro del XX e XXI secolo. En L. Allegri (Ed.), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi* (pp. 237-287). Carocci editore.
- Ostermeier, T. (2016). Ostermeier writings [I]. Towards a new realism. En P. M. Boenisch y T. Ostermeier (Ed.), *The Theatre of Thomas Ostermeier* (pp. 13-25). Routledge.
- Pitozzi, E. (2016). Comporre secondo la logica del corpo: un affresco della scena coreografica italiana. En C. Longhi (Ed.), *Culture Teatrali. La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, 26, pp. 94-107.
- Randi, E. (2017). L'attore fra teoria e prassi. En L. Allegri (Ed.), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi* (pp. 409-438). Carocci editore.
- Sacchi, A. (2012). *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*. Bulzoni.