

# LA RENOVACIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN ALEMANIA: GOYA Y DON QUIJOTE BAILAN LA ESCENA POLÍTICA DEL SIGLO XX

---

Óscar Cornago

«Ballet kannt kämpfen»

Johann Kresnik

Esta declaración —«El ballet puede luchar»—, enunciada por Johann Kresnik a comienzos de los años setenta y repetida en numerosas ocasiones por él mismo, parece adquirir una nueva actualidad en una época de descrédito de las ideologías. El desarrollo de una estética comprometida con una política de izquierdas y eficaz en su proceso de comunicación artística se ha ido convirtiendo en un difícil reto a medida que transcurría el siglo xx y las poéticas basadas en la mimesis realista denunciaban sus límites al tiempo que los grandes discursos ideológicos, sociales y éticos parecían hacer aguas. Este movimiento de crisis ideológica y artística, que conoció sus primeros síntomas graves en las vanguardias históricas, se aceleró de forma irreversible durante los años sesenta, para sufrir el golpe más patente, a modo ya de constatación histórica puntual, con la caída del bloque comunista. Los escenarios más progresistas de la antigua República Democrática Alemana, como en el resto del panorama artístico del mundo comunista, no solo habían tenido que afrontar un mayor o menor grado de oposición política, dependiendo de los casos, sino sobre todo la continua y cada vez más difícil tarea de hallar una estrategia artística que permitiese la expresión de una sensibilidad individual y social profundamente transformada en las últimas décadas sin traicionar por ello una ideología históricamente cuestionada. La actividad cultural del Berlín del Este, por su peculiar situación histórica a caballo entre los dos sistemas, es quizá uno de los escenarios artísticos idóneos para el análisis de las respuestas ante las apresuradas transformaciones de las que recientemente se han celebrado su décimo aniversario. Un mítico «muro de Berlín» derrumbado de la noche a la mañana y una reacción pública nacional e internacional que decidió vestir su lógico desconcerto con un festivo desbordamiento popular de alegría y «paz hermanos» —como si de una vuelta a los años sesenta se tratara, pero esta vez con orquestación política oficial y todo— viene a agravar esta labor de por sí ya complicada que se le presentaba a estos escenarios.



*Yoshiko Waki a Don Quixote.  
Posada en escena i coreografia de Johann Kresnik.  
(Bern Uhlig)*

En este contexto el teatro de la Volksbühne en la Plaza Rosa Luxemburgo, situado en el centro histórico de Berlín, perteneciente a lo que antes era el Este, y a pocos metros de la famosa Alexander Platz, decidió acometer la difícil empresa de llevar adelante una política cultural de izquierdas capaz de responder a la confusa situación social y estética actual. Con resultados muy diversos y a menudo controvertidos, directores como Frank Carstorf o Sebastian Hartmann han conseguido, sin embargo, desarrollar una estética de experimentación, búsqueda de otros lenguajes y planteamientos de nuevos interrogantes que puedan iluminar posibles caminos tanto éticos como estéticos. En este sentido, y sin entrar en una valoración de los resultados —que quizá no sea ahora la tarea más urgente—, el sólido edificio de la sede central de la Volksbühne, presidido por un luminoso rótulo blanco —«OST»— destacando en medio de la austera estética que lo define y con una bandera roja con un signo de admiración como insignia, se ha revelado como un espacio capaz de articular un no siempre fácil diálogo entre las corrientes últimas que recorren la sociedad actual y los autores, obras y mitos que han escrito la historia de Occidente hasta los últimos años. De esta suerte, en las últimas temporadas pasaron por el espacio más experimental de la Volksbühne en Prater (Kastanienallee), convertido en el New Globe, el ciclo shakesperiano de las guerras de las Rosas en ocho partes (*Die Rosenkriege 1-8*), expresión posmoderna de una sociedad en descomposición —el mundo medieval inglés—, o ya por su escenario habitual versiones de *Calígula*, de Albert Camus, *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, *Demonios*, de Fiodor M. Dostoyevski, *Las manos sucias*, de Jean-Paul Sartre, *Sonata de espectros*, de August Strindberg, *Fantasma*, de Henrik Ibsen, por citar solo algunos ejemplos del repertorio internacional contemporáneo.<sup>1</sup>

Dentro de este panorama hay que entender la llegada de Johann Kresnik a la Volksbühne con *Ulrike Meinhof*;<sup>2</sup> reflexión sobre la radicalización del movimiento político de izquierda a finales de los años sesenta en los grupos terroristas y su transposición al momento actual. El espectáculo fue estrenado en 1991, coincidiendo no por casualidad con la celebración oficial de la reunificación alemana. Kresnik conoció una calurosa bienvenida en la nueva capital, atrayendo la atención del medio cultural berlinés, que le concedió el Premio de la Crítica, afortunada estrella que no le iba a acompañar siempre. El director de origen austríaco, sin embargo, lejos de desembarcar en la Plaza de Rosa Luxemburgo para enfrentarse de nuevas a esta difícil coyuntura cultural, llegaba con una consolidada poética escénica que le iba a permitir llevar adelante el reto que la Volksbühne había de afrontar durante la década de los noventa. Para ello, su despegue en los primeros años setenta, en una coyuntura igualmente difícil de cara a la necesidad de desarrollar un lenguaje comprometido con la realidad política y social del momento, le seguiría siendo de fundamental ayuda.

Kresnik comenzó su formación profesional como bailarín en Heidelberg durante los años sesenta; de ahí pasó a Bremen, donde conoció un estimulante ambiente escénico —verdadero período dorado del teatro alemán— que aglutinó a nombres como Peter Stein, Peter Zadek, Wilfried Minks, Klaus Michael Grüber o Rainer Werner Fassbinder; quienes dieron lugar a lo que durante los años setenta se conoció como el «Bremer Stil». De modo paralelo a lo que estaba sucediendo en otros ámbitos artísticos, Kresnik llevó a cabo la transformación de los códigos de la danza clásica de manera que estos fuesen capaces de albergar una temática contemporánea desde una posición ideológica y formalmente comprometida; hacer del tea-

tro de danza un medio artístico eficaz en su diálogo crítico con la sociedad contemporánea. La poética escénica de Kresnik va a crecer, pues, como reacción a las formas del ballet clásico, más o menos renovado por las vanguardias escénicas, en el que se formó. A los ojos del joven bailarín, el lenguaje del ballet, girando en torno a sus pasos académicos y una temática fijada por una férrea tradición de corte elitista, parecía incapaz de aprehender la contradictoria realidad política y social del momento. De esta suerte, se le puede alinear junto a otros reformadores, como Pina Bausch, Gerhard Bohner o Reinhild Hoffmann, que durante estos años van a sentar las bases para la transformación de un lenguaje escénico que partiendo del movimiento corporal fuese adecuado para la reflexión en torno a la condición individual y social del hombre contemporáneo.

Distanciándose, pues, del ambiente que rodeaba el mundo de la danza alemán de los años sesenta, Kresnik se siente atraído por la flexibilidad de la gramática mucho más libre de la escena teatral, envidiando las posibilidades de la palabra, de la que carecía el ballet, para el tratamiento de temas actuales. De forma inversa a lo que estaba ocurriendo en las vanguardias históricas del teatro, que descubrieron en la danza la quintaesencia de la poesía escénica, el ballet veía en el teatro la posibilidad de desarrollar una poética ideológicamente comprometida. Sin dejar de mantener, no obstante, un interesante diálogo con el ballet clásico como punto de referencia, Kresnik acuña el término de *teatro coreográfico* para sus obras. El ballet deja de ser un lenguaje previamente fijado con el fin de ilustrar de forma más o menos creadora una composición musical, para emanciparse a través de la experimentación de todas las posibilidades expresivas que ofrecía, no solo el cuerpo como forma pura aislada, sino este en su proceso de acción con otros cuerpos y materiales, así como la libre utilización de géneros artísticos como la revista, el cine documental o el *collage*, ya practicados por las corrientes de revolución política del arte durante los años veinte. Kresnik imprimía en la danza contemporánea un movimiento de acercamiento radical a la historia y la sociedad contemporánea, de politización consciente del ballet, lo que lleva a Schlicher a presentarle como el Piscador del teatro de danza —«espejo consciente del tiempo»—,<sup>3</sup> lo que, empleando las palabras del mismo director, se traducía en «arrojar el propio cuerpo a la lucha»<sup>4</sup> o según explicaba Harald Bentelstahl, uno de sus bailarines: «Hans fue verdaderamente el primero que hizo teatro de danza en este sentido, es decir, que ha tratado temas actuales. Por primera vez, se consagra el ballet de forma determinante al tratamiento de contenidos».<sup>5</sup>

Una rápida panorámica de su producción resulta suficiente para esbozar los puntos centrales de una estética cuya unidad de objetivos le ha conferido una sólida coherencia. Su primer estreno, en 1967, ya en Bremen, *O sela pei*, basado en poesías de esquizofrénicos extraídas de los estudios de Leo Navratil, *Schizophrenie und Kunst* (*Esquizophrenia y arte*) y *Schizophrenie und Sprache* (*Esquizophrenia y lenguaje*), es significativo del interés por los espacios más oscuros de la existencia que va a marcar toda su producción. *Bilder des Ruhmes* (*Imágenes de la gloria*), de 1976, en torno a la figura de Gilles de Rais y sobre materiales de Fernando Arrabal, venía a confirmar dicha tendencia. Sin embargo, lejos de tratarse de una atracción por aspectos psicoanalíticos del individuo, esta línea no se iba a desarrollar en solitario, sino estrechamente imbricada con una profunda reflexión acerca de la sociedad y su actitud frente al individuo, subrayando desde sus inicios una crítica feroz al sistema capitalista y la sociedad de consumo. A comienzos de los años ochenta, descubre el género biográfico como uno de los

procedimientos idóneos para la investigación escénica acerca de las complejas y diversas relaciones entre una sociedad monopolizadora que amenaza con acabar con el individuo, escogiendo para sus espectáculos destacados ejemplos de personalidades que han brillado por su capacidad crítica y creadora al mismo tiempo, pagando por ello el precio que la sociedad impone. De esta suerte, nombres como Frida Kahlo, Rosa Luxemburgo, Friedrich Nietzsche, Pier Paolo Pasolini, a quien le dedica una trilogía, o la misma Ulrike Meinhof, le ofrecen la oportunidad de expresar poéticamente desde una perspectiva tanto social como individual sus constantes obsesiones: la pasión extrema por la vida y la crueldad inherente a ésta en todos los niveles. Sus obras en torno a ciertos mitos dramáticos como Edipo, Macbeth, Othelo o Woyzeck no dejan de ahondar en esta pasión destructora que es el hombre en tanto que individuo y grupo, así como en la necesidad de este último de reafirmar su identidad colectiva a través de las «cabezas de turco», mártires de una sociedad en los que ésta descubre un modelo en el que reconocerse como grupo y una frontera que no debe ser transgredida, so pena de ser castigado.

Ahora bien, el valor de la obra de Kresnik no descansa en el tratamiento de estos temas universales, sino en el proceso de renovación que ha tenido que sufrir el lenguaje del ballet clásico para poder expresarlos de forma radical y de un modo estéticamente eficaz para su comunicación artística con un público actual mayoritario. Un análisis más detenido de sus dos últimas producciones, *Goya —Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (*Goya —El sueño de la razón produce monstruos*)<sup>6</sup> y *Don Quixote*,<sup>7</sup> perfectos exponentes de sendas líneas temáticas: biografía de personajes históricos y mitos culturales relevantes por su actitud de rechazo y crítica frente al grupo social, pueden servir para ilustrar las estrategias formales desarrolladas para la formulación de un tipo diferente de lenguaje escénico, cuya adscripción a un género definido, como el teatro de danza o el teatro dramático, resultaría una vez más en la historia contemporánea del arte una labor tan ardua como inútil.

Goya comienza con el ruido del motor de un sierra eléctrica en un espacio diáfano limitado por las cortinas negras y las taquillas de los actores que no disimulan el ambiente habitual del teatro como sala de ensayos. Sobre el escenario, en el lado izquierdo se encuentran los diferentes instrumentos, címbalo y elementos de percusión, que se utilizarán para la creación de música y efectos sonoros en directo, y sobre el resto de la superficie están distribuidos una serie de enormes troncos de madera con una gran hacha clavada en cada uno de ellos. Finalmente se apaga el sonido del motor que recibía al público, la sala se oscurece y cuando se vuelve a iluminar se descubre un intérprete de pie sobre cada tronco empuñando un hacha que se comienzan a hacer chocar contra éste, progresivamente con más violencia a medida que transcurre la escena. En este ámbito oscuro, misterioso y desasosegante, surge un siniestro personaje femenino oculto tras una capa roja que va acercándose a cada leñador. Esta ordenada escena comienza a degenerar en un creciente ambiente de violencia contenida que estalla con los enfrentamientos cuerpo a cuerpo entre dos de los intérpretes, ya sea la pelea desatada entre dos de los leñadores en primer término del escenario para acabar exhaustos y medio desnudos, o el juego más ritualizado, pero también más perverso, entre la seductora y demoníaca figura de rojo y un leñador, individualizado como uno de los intérpretes centrales de la figura de Goya, Osvaldo Ventriglia, que acompasadamente deja reposar su cabeza sobre algunos troncos, para retirarla un instante antes de que caiga el hacha.



*D'esquerra a dreta: Krzysztof Raczkowski,  
Yoshiko Waki i Simona Furlani a Don Quixote.  
Posada en escena i coreografia de Johann Kresnik.  
(Bern Uhlig)*

Como es habitual en la poética de Kresnik, la obra evoluciona en una yuxtaposición de escenas de creciente intensidad, entre las que se insertan otras de carácter más relajado y frecuentemente cómico, veta de humor e ironía que caracteriza su producción introduciendo un elemento de contrapunto al tono de violencia física, crueldad y desesperación dominante. La oscuridad y los ruidos metálicos producidos en directo caracterizan la sensorialidad de la obra. Escenas como el emplumamiento de dos de las intérpretes del personaje de la Duquesa de Alba, Liliana Saldaña y Simona Furlani, impregnadas con una sustancia negra que imita la brea y cubiertas de plumas blancas, que además terminará en un brutal enfrentamiento físico, las frecuentes torturas infringidas al personaje de Goya, a menudo a través de la fricción de objetos metálicos, como la hoja del hacha recorriendo una superficie de clavos, sobre la que el mismo personaje es obligado a andar; o el lanzamiento de enormes piedras sobre dos planchas metálicas entre las que Goya se protege tapándose los oídos en actitud extrema de sufri-

miento, ofrecen una idea de las estrategias desarrolladas para la expresión de un universo interior atormentado que no deja de remitir a un medio social opresor. A través de la figura de Goya, Kresnik se acerca una vez más a esas zonas «oscuras» de la personalidad humana, la presencia en el hombre de un elemento infantil, restos de una niñez que nunca le termina de abandonar, o su vocación redentora por encima de las lacras que encadenan al ser social, huellas de un olvidado componente sagrado del hombre. Sentencias de Goya que hacen alusión a estos aspectos ilustran en el programa de mano cada una de las veinte escenas en que se divide el espectáculo, como por ejemplo: «Hay que situar las cosas sagradas en la cabeza, entonces se convierten en activas» o «Los restos del alma infantil en el hombre adulto son su mejor y su peor parte».<sup>8</sup> Fragmentos de poemas de Lorca extraídos de *Poeta en Nueva York* o *Romancero gitano*, y declamados en castellano y alemán, y como contrapunto versos tomados de los poemas de Pasolini *Guinea* y *Las cenizas de Gramsci* continúan desarrollando esta doble dirección que recorre toda la producción de Kresnik, apuntando la necesidad de conjugar el recorrido por los espacios más incógnitos del alma con la realidad social en la que vive como motor de vida y origen del arte, tal y como se recoge en otra de las sentencias del pintor aragonés: «La fantasía, aunada con la razón, es la madre del arte y la fuente de su milagro».<sup>9</sup> En el cuadernillo que acompaña al programa de mano, Christoph Klimke, dramaturgo del espectáculo, alude al texto lorquiano «Teoría y juego del duende», donde el poeta granadino explica ese componente de la obra artística que resulta inalcanzable para el entendimiento, pero al que el arte no puede renunciar, ilustrándolo con la propia producción goyesca.

En *Don Quijote*, si bien se mantiene la reflexión sobre las profundidades insondables del ser humano, se acentúan los aspectos sociales hasta hacerse explícito un discurso político contemporáneo que ocupa el primer plano del espectáculo. El público es recibido por un grupo de mujeres y hombres de la limpieza de exagerada caracterización distribuidos por todo el patio de butacas. Poco a poco estos se van dirigiendo hacia el escenario, donde continúan limpiando, y entre las cosas que van quitando del medio aparecen un montón de libros iguales que son arrojados a los pies del público. De entre ellos, la encargada del grupo salva uno que lee en alta voz de forma distraída: «Un fantasma recorre Europa...» Mientras que resuenan de fondo algunos pasajes más o menos inteligibles de las obras completas de Marx y Engels en la edición de la RDA, leídos con el tono distanciado y sorprendido de una mujer de la limpieza que tan pronto se dirige a sus compañeras, como al público entre el que se interna o a sí misma, aparece un Don Quijote como príncipe de ballet venido a menos, en blusa blanca y mallas negras, alienado y maltrecho, traído en una carretilla por Sancho —de nuevo Osvaldo Ventriglia—, que pronto identifica su Dulcinea en una llorosa bailarina con deteriorado miriñaque que en primer término de la escena pica cebollas en una enorme cacerola. Los intentos por reconstruir con ella los pasos de ballet clásico resultan infructuosos. La belleza apenas adivinada de aquel mundo es brutalmente desplazada por una expresión física y violenta de la cruel relación entre Don Quijote y el resto de los personajes, que se van transformando en monstruosos figurines de enormes sujetadores y bragas manchadas por la menstruación. Sin embargo, Don Quijote no deja de intentar una y otra vez la perdida armonía de aquellos pasos, bailar hasta autodestruirse, probar siempre de nuevo, sin aprender la lección, con la ilusión inconsciente de un niño. El Caballero de la Triste Figura ya no recorre Castilla, sino el



*Osvaldo Ventriglia i Pavei Straka a  
Goya – Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer.  
Coreografía de Johann Kresnik.  
Música de Serge Weber.  
(Gerhard Amos)*



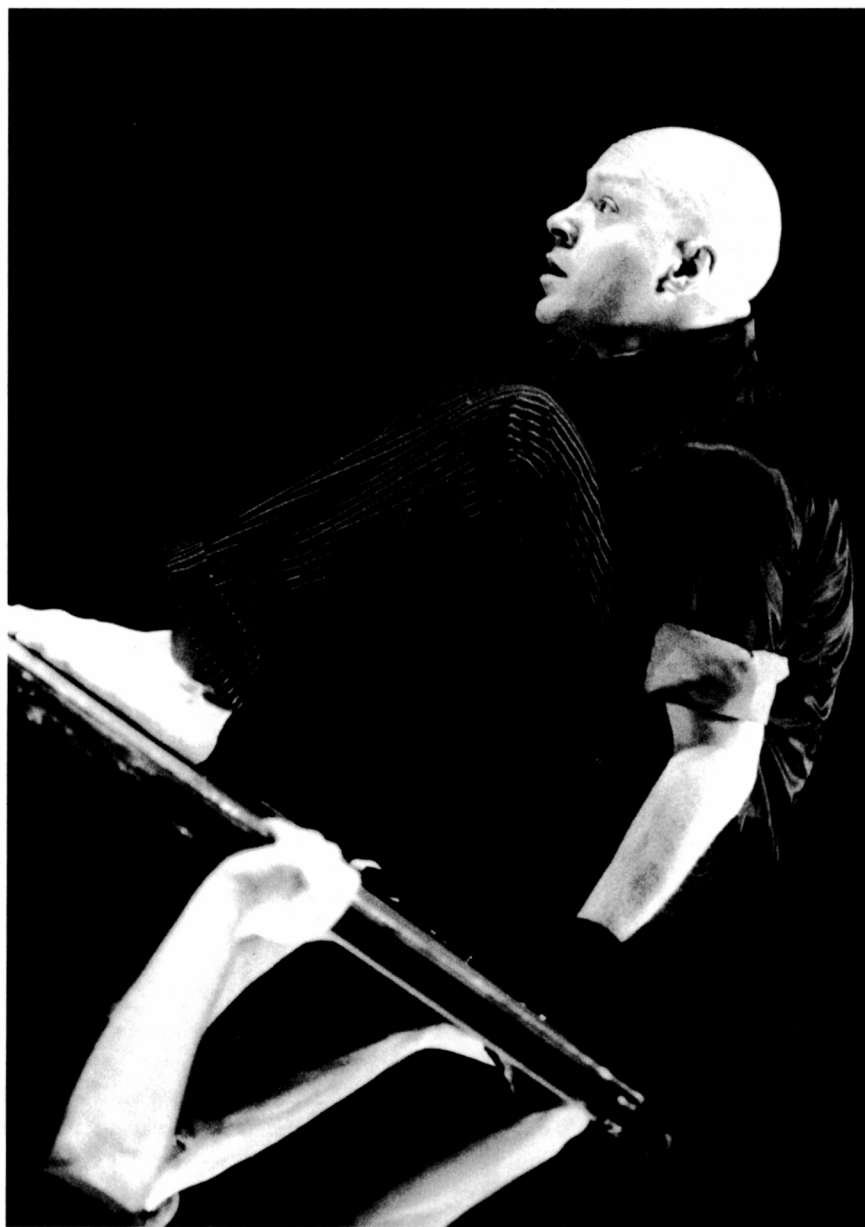
mapa de la Alemania del siglo xx en una destartalada moto con sidecar, teniendo de fondo las efigies e incluso las voces de los líderes de esta centuria, Lenin, Hitler, Stalin, Mao, Castro, Ulbricht, Honnecker o el Papa Juan XXIII, a los que se suma el rostro de Jesucristo y el del mismo Pato Donald. Dulcinea discute en italiano con la Virgen María sobre la virtud, a lo que ésta contesta en japonés, Hitler baila con su propio retrato, Don Quijote habla en ruso con Moscú y los líderes se van suicidando de uno en uno. Después de ser llevado en procesión como un *Ecce homo* al ritmo del himno nacional español —imagen también utilizada en *Goya*—, Don Quijote es encadenado a una estrella rusa que gira mientras grupos terroristas le arrojan bombas, pintándole con spray la «A» de anarquista, para acabar moribundo, recogido una vez más por su fiel Sancho, que le lava, como si de un niño se tratara, después de que el Papa se hubiese cagado encima de él, para terminar volando sobre un enorme Clavileño rojo de madera que surca las alturas impulsado por un pedo mientras que el Caballero —irónico *alter ego* del propio Kresnik— borda un calcetín rojo.

El espectáculo se caracteriza por un fuerte tono grotesco y descarnado, pero también alegre y lírico. Si al primer aspecto contribuyen los exagerados figurines, así como la utilización constante de fluidos y alimentos que salen y entran del cuerpo, el segundo se ve reforzado por la expresión poética de tono infantil de Don Quijote, excelentemente interpretada por la espigada figura de expresión enajenada y mirada perdida que Krzysztof Raczkowski logra mantener durante todo el espectáculo, o las divertidas citas de la cultura de los sesenta, con la interpretación en directo de las míticas canciones protesta de entonces por todo el elenco ataviado a la sazón entonando a ritmo *pop* el *Alles was uns fehlt ist Solidarität* («Todo los que nos falta es solidaridad»), de Rio Reiser, sin faltar los acordes de la Internacional. El diálogo con unas formas y unos discursos que han dejado de funcionar —una de las constantes en la obra de Kresnik— se sitúa, pues, en primer plano. Las referencias al clásico Ballet *Spartakus*, algunas de cuyas imágenes se proyectan en una enorme pantalla, alternadas con otras de corridas de toros, mientras los líderes se suicidan en cadena, las citas musicales de *El anillo de los Nibelungos*, de Wagner, del *Requiem* de Mozart o de las notas de Minkus para la versión clásica del *Don Quichote* del Ballet Bolschoi, destruidas por Serge Weber, los grotescos intentos por reconstruir una vez más la imposible armonía del ballet clásico, el tono circunspecto cuando no irónico con el que Karin Neuhäuser declama los pasajes marxistas o el cómico distanciamiento con las formas de la cultura de izquierda de los años sesenta, apuntan a los restos que el naufragio de la Modernidad traía a las playas de la costa del nuevo siglo.

De esta suerte, la poética escénica de Kresnik renuncia a la armónica perfección del lenguaje clásico del ballet, y paralelamente también a la acabada plenitud de los grandes discursos que han articulado la historia de la Modernidad en la civilización Occidental. El acento ya no se pone en el resultado artístico final, sino en el proceso a través del cual se llega a ese resultado. Ya no se trata de la elaboración de una serie de imágenes estáticas yuxtapuestas, ni de la perfección en la ejecución de unos movimientos que acompañan una partitura musical, sino del proceso mediante el cual son realizados, mostrando las dudas, correcciones y preguntas a las que este proceso ha dado lugar, más que las respuestas definitivas que todavía a menudo sigue reivindicando el medio cultural. Como explican sus colaboradores, Kresnik ya no parte de una forma previa que haya que ejecutar, ni siquiera de una determinada composición musical que debe servir como sugerencia para su ilustración, sino de un tema o una

idea que debe encontrar una expresión escénica espontánea que contenga todavía una carga de vida y emoción. Partiendo de una total libertad para la utilización de unos y otros recursos, exige, pues, el desarrollo de la propia imaginación creadora de los bailarines, a partir de la cual le propongan por medio de improvisaciones soluciones para la expresión de uno u otro tema. Como explica Harald Bentelstahl, este método de trabajo, si bien en la actualidad muy difundido, no lo era tanto en los años sesenta: «La fantasía del bailarín estaba entonces por desarrollarse. Una forma tal de trabajo, basada fuertemente en la improvisación, no la conocía entonces ningún bailarín. Yo he tenido que aprender a ofrecer mucho».<sup>10</sup> Esto explica, por ejemplo, la utilización de diferentes intérpretes para un mismo personaje, al cual cada uno le aporta, no solo un cuerpo diferente, sino un modo de actuar y un perfil nuevos. «Tú estás en el escenario, no yo», le dice el director a sus actores/bailarines, para elegir después entre todo el material que han sido capaz de ofrecer;<sup>11</sup> intentando siempre escapar a las trampas del puro deleite estético de las formas fijadas, como explica Jean Chaizie: «renuncia al efecto estético de cualquier tipo de lenguaje formal»<sup>12</sup> o en palabras de nuevo de Bentelstahl: «Hans tiene un increíble rechazo hacia cualquier idea previamente fijada y cualquier plan escénico; ahí echa de menos la emoción, la vida, la espontaneidad».<sup>13</sup>

Desarrollando coherentemente este programa estético, las formas renovadas del teatro de danza moderno vienen a confluír en un punto común con otras expresiones artísticas contemporáneas. La importancia que adquiere la actividad artística como *work in progress* y su condición, ahora ya estructural, de «obra abierta» a diferentes interpretaciones no excluyentes ni exclusivas pone de relevancia el aspecto performativo del arte frente a su dimensión representacional. Las obras de Kresnik parecen responder a una imperante necesidad de acción, de llevar a cabo «algo», destacando no el resultado de esa acción, sino precisamente la realización de ese «algo». Este proceso, trasladado al lenguaje de la escena, exige su expresión a través de unos mecanismos en los que se subraya su específica e irreductible materialidad artística. De esta forma, el lenguaje escénico de Kresnik sorprende por su concreta y física materialidad. Cuerpos, objetos y sonidos se revisten de una condición sensorial que les confiere una inmediata carga de realidad, subrayada a lo largo del proceso de funcionamiento que los pone en acción. En ocasiones, los cuerpos y los objetos se articulan a modo de extraña maquinaria formando una especie de artefacto cuyo objetivo primero es simplemente funcionar en su irreductible materialidad. Impelido por la concreta sensorialidad casi amenazante de este lenguaje, el espectador pronto renuncia a la fatídica pregunta «qué significa esto», para dejarse invadir por la violenta fisicidad de todo lo que ocurre en la escena, como explica Lehmann (30): «Como significantes, los cuchillos no sustituyen la amenaza, son ellos la amenaza. Su cruda presencia debilita su función representacional».<sup>14</sup> Solo después de la impresión sensorial, vendrá el proceso de reflexión de la obra en relación con la realidad a la que alude, pero no ya a través de su imitación mimética, sino de sus materiales y formas de funcionamiento, de sus modos de construcción. La pregunta anterior queda, por tanto, sustituida por otro interrogante específicamente artístico y formulado ya por la propia dinámica de la obra que mantiene al espectador pendiente del desarrollo del espectáculo: «qué van a hacer». Kresnik necesita expresarse a través de las acciones. Sus personajes están abocados a la performatividad, impelidos a la realización de ese «algo» que va a llenar la escena, para ello necesitan a menudo trabajar con algo en las manos, hacer algo, golpear, rasgar, romper, clavar, esti-



*Osvaldo Ventriglia a*  
Goya – Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer.  
*Coreografía de Johann Kresnik.*  
*Música de Serge Weber.*  
(Gerhard Amos)

rar; hundir..., acciones tras las que se oculta un imperativo de acción transgresora, así explica el mismo director su preferencia por ciertos instrumentos, como el hacha: «Un hacha es algo bello en la mano. Tiene una hoja y una punta, tiene un peso y una empuñadura, puedes golpear o clavar. Está mucho más cargado de sentido que un martillo, un martillo es chato. Yo prefiero un hacha».<sup>15</sup> Asimismo, las diferentes acciones que se van sucediendo dentro de una estructura de yuxtaposición quedan como impresiones sensoriales cuya articulación al hilo de un discurso común es ya tarea transferida al espectador; quien adquiere de este modo una condición activa creadora extraña a una sociedad que le ha acostumbrado a aceptar un papel pasivo como consumidor de todo aquello que se le ofrece como producto convenientemente acabado para su ingestión. Sin un hilo lógico argumental, los diferentes cuadros van construyendo, sin embargo, una tensión combinatoria, comentándose, oponiéndose, profundizando unos en otros. Esta suerte de *collage* obliga igualmente al espectador a mantenerse activo, en la espera de la próxima acción, de la próxima impresión sensorial —performativa, con la que irá construyendo una obra estética solo existente en la propia cabeza del espectador; último espacio, también performativo, en el que se deben integrar, articular y relacionar las diferentes escenas, ya con una finalidad reflexiva.

Si la recepción de *Goya*, obra en la que se alcanzaba una síntesis estética más armónica, fue mayoritariamente positiva, y Klaus Völker, calificando a Kresnik como el Thomas Bernhard del teatro de danza, destaca este espectáculo como lo mejor de su producción desde hace tiempo (Ackermann: 120), la respuesta ante *Don Quixote*, carente de esa coherencia discursiva, ha sido más controvertida, teñida de un signo general negativo, y quizá por eso también más ilustrativa de la relación entre la estética de Kresnik en su expresión más radical y el horizonte de expectativas sociales, eje imprescindible para terminar de entender la poética de este autor, que alcanza en *Don Quixote* —según la valoración de Jochen Schmidt (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.1.2000)— una de sus expresiones más viscerales: «Pocas veces el coreógrafo ha puesto en escena sus fobias de forma tan abierta y extraña como ahora».<sup>16</sup> La crítica alemana no le ha dejado de perdonar el aspecto «abierto», sucesión inarmónica de elementos heterodoxos y en cierto modo carentes de síntesis unitaria final que recorre su poética, a pesar de la tremenda coherencia que oculta dicha estrategia estética desarrollada a lo largo de varias décadas y en paralelo a la evolución contemporánea de otras expresiones artísticas de vanguardia. Así, Esther Slevogt (*Die Tageszeitung*, 5.2.2000) acusa la ausencia de una respuesta o un balance final que ofrezca algo definitivo en medio de tanta ambivalencia, búsquedas y caos, refiriéndose a una «Dialektik à la Kresnik». En términos más duros, Frank Dietschreit (*Märkische Allgemeine Postdam*, 29.1.2000) califica su lenguaje visual como burdo y obsceno y su realización de la danza de una grotesca carencia de finalidad;<sup>17</sup> mientras que Michaela Schlagenwerth (*Berliner Zeitung*, 29/30.1.2000), después de apuntar el escaso éxito de la andadura de Kresnik en Berlín, señala la abierta expresión de la desorientación en la puesta en escena, «sin saber ya cómo redondear un todo que pudiera dar una forma»,<sup>18</sup> reconociendo, sin embargo, bajo la disparidad secuencial que parece desarticular el espectáculo, el emotivo latido que le da vida. Coincidiendo con la apreciación de los escasos resultados estéticos, Hartmut Regitz (*Sächsische Zeitung*, 31.1.2000) destaca a pesar de todo la valentía del director: «Kresnik no lleva la antorcha, sino que prefiere jugar con el fuego»,<sup>19</sup> valorativa apreciación en la que ahonda Palph Hammerthaler (*Süddeutsche Zeitung*, 29.1.2000): «Mientras

que cientos de creadores teatrales reflexionan sobre su relación con la sociedad para incubar un par de tesis descoloridas, Kresnik ha llevado a la escena ya tres veces estas tesis y a menudo todavía cantando la Internacional». <sup>20</sup>

Kresnik renuncia, por tanto, a ofrecer una respuesta que —efectivamente, como apunta la crítica— seguramente no tiene, tanto a nivel social e individual como estético, pero ello, lejos de sumirle en un pasivo estado de inactividad, le sumerge en un urgente proceso de producción que si no conduce a una respuesta o balance final, sí esconde una estrategia tanto ideológica como artística, un modo de funcionamiento o una maquinaria estética/ética con la que enfrentarse a un mundo en tiempos de cambios. A una sociedad en crisis le corresponde un sistema artístico articulado sobre una sucesión de crisis o caos, carente de un sistema racional e ideológico exclusivo, así como de un lenguaje formal único, hecho que la crítica no ha dejado de acusarle. En este contexto, Kresnik recupera la concepción bajtiniana de lo grotesco, no solo como medio de desenmascaramiento, mostrando la faz más monstruosa tanto de la sociedad como del individuo, sino de lo grotesco como principio cósmico —y no por ello en ocasiones menos doloroso— de unión de elementos heterodoxos y hasta contrarios que el orden lógico del racionalismo occidental ha mantenido estrictamente separados en beneficio de una visión armónica, predecible y única de la realidad, y por tanto más fácilmente controlable. La belleza y la fealdad, el principio de la vida y de la muerte, el acto de la creación y de la destrucción se revelan como aspectos vecinos, polos opuestos que se tocan y se necesitan, pues sin uno no se llega a entender el otro. Este sistema abierto le niega al espectador la tranquilidad de una solución final, de una respuesta estética y ética con la que volver reconfortados a sus casas, antes bien le obliga a aceptar la ineficacia de todas las respuestas y al mismo tiempo su compatibilidad, incluso de las contrarias. El público se adentra en un proceso artístico guiado por la improbabilidad y la incertidumbre en el que lo único que puede esperar es lo inesperado, lo que vuelve a romper sus expectativas formales e ideológicas, lo que vuelve a desbaratar el sistema, a sumirlo en una nueva crisis. Ahora bien, una vez aceptado el principio de la discontinuidad, del desorden y la improbabilidad que las ciencias naturales han recuperado como único modo posible de explicar la realidad, frente a los conceptos clásicos de Ley universal, relación causal, previsibilidad de los fenómenos y continuidad, se le ofrece al espectador la libertad de elegir, de elaborar una u otra salida, de articular una u otra lectura, sin imponerle ninguna, pero sin descartar tampoco alguna, libertad dentro de un abanico no cerrado de probabilidades, libertad dentro del desorden, la incertidumbre y la disponibilidad no siempre previsible inherente a la vida. Esta es la «obra abierta» de Kresnik que ya a comienzos de los años sesenta describiera Eco (60) en los siguientes términos:

Un arte que dé al espectador la persuasión de un universo en el cual él no es súcubo, sino responsable —porque ningún orden adquirido puede garantizarle la solución definitiva, sino que él debe proceder con soluciones hipotéticas y revisables, en una continua negación de lo ya adquirido y en una institución de nuevas proposiciones—, tiene un valor positivo que supera el campo de la experiencia estética pura.

El funcionamiento de la maquinaria artística de Kresnik, el resultado primero de ese imperativo de performatividad ética y estética, constituye la garantía última de que la utopía, implícita en la condición humana, sigue existiendo mientras haya vida, mientras algo siga ocurriendo,



*Krzysztof Raczkowski i Liliana Saldana a  
Goya – Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer.  
Coreografía de Johann Kresnik.  
Música de Serge Weber.  
(Gerhard Amos)*

aunque sea contradictorio y escape al entendimiento, mientras la maquinaria escénica/social continúe en movimiento, a pesar de avanzar en sentidos opuestos. Esta defensa última y extrema de la utopía, personificada a lo largo de varias décadas en sus numerosas figuras teatrales, cobra en la escena sus expresiones más diversas y a menudo contradictorias, adoptando tan pronto la repugnante apariencia de lo grotesco para hundirse en las oscuras y heladas aguas de la crueldad sin límites del hombre y su sociedad, como elevándose en brazos de la lírica conquistando la belleza de la poesía también afín a la naturaleza humana. Entre estos dos polos se agita la obra de Kresnik, entre la crueldad individual y social, y la poesía, polos que a veces confluyen en un punto común, en una defensa unánime del movimiento de la vida, de la supervivencia de la utopía. Lo poético ya no radica en la belleza de unos rasgos de acuerdo a un canon o en la perfección del resultado de una ejecución artística, sino en una actitud de resistencia y lucha, de volver a levantarse para hacer «algo», de búsqueda continua, aunque frustrada (a pesar de la desolación, la confusión y el desorden del que ya no se puede prescindir), de actividad urgente y desesperada que mantenga viva la ilusión por la vida en sus manifestaciones más radicales, viva la creencia todavía en la utopía social. Esa es la poesía performativa de Kresnik, la política del acto.

## NOTAS

1. Para una información más detallada de esta programación, véase su página web: [www.volksbuehne-berlin.de](http://www.volksbuehne-berlin.de).
2. Ulrike Meinhof, junto con Andreas Baader, fueron los dirigentes del grupo terrorista Rote-Armee-Fraktion (RAF).
3. «ganz bewusst Spiegel der Zeit» (Schlicher: 75).
4. «den eigenen Körper in den Kampf werfen» (cit. en *ibidem*: 78).
5. «Hans war eigentlich der erste, der in diesem Sinne Tanztheater gemacht hat, also aktuelles Themen aufgegriffen hat. Zum ersten Mal setzte sich Ballet ganz entschieden mit Inhalten auseinander» (AA.VV., s/p).
6. Puesta en escena y coreografía de Johann Kresnik, escenografía de Johann Kresnik y Til Kuhnert, figurines de Ellen Hofmann, libreto de Christoph Klimke, dramaturgia de Christoph Klimke y Bettina Masuch, música de Serge Weber y luces de Reinhard Traub. La interpretación del personaje de Goya estuvo a cargo de Osvaldo Ventriglia, Christian Camus, Pavel Straka, Marcelo Omine y Krzysztof Raczkowski; de Alba: Monica Kodato, Simona Furlani, Liliana Saldaña; y del demonio: Susana Ibáñez. La interpretación musical fue llevada a cabo por el cimbalista Claudio Frasseto. El estreno tuvo lugar en la Volksbühne el 21 de enero de 1999 y la duración es de 1 h. y 40 min. aprox., sin intermedio.
7. Puesta en escena y coreografía de Johann Kresnik, escenografía, iluminación y figurines de Hans-Joachim Schlieker, dramaturgia y libreto de Christoph Klimke, música de Serge Weber, e interpretación a cargo de Christian Camus, Daniel Chait, Jean Chaize, Christina Comtesse, Ricardo Díaz, Claudio Frasseto, Simona Furlani, Anke Glasow, Andrea Hovenbitzer, Kristine Keil, Karin Neuhäuser, Marcelo Omine, Krzysztof Raczkowski, Liliana Saldaña, Pavel Straka, Osvaldo Ventriglia y Yoshiko Waki. El estreno tuvo

lugar en la Volksbühne el 27 de enero del 2000 y la duración es de 1 h. y 45 min. aprox., sin intermedio. El sistema de repertorio de los principales teatros alemanes permite la continua reposición de obras de temporadas pasadas. Esto hace posible que todavía se puedan ver estas y algunas otras producciones de Kresnik desde su llegada a la Volksbühne.

8. «Man muss die Heiligen auf den Kopf stellen, dann werden sie aktiv», «Die Reste der kindlichen Seele im erwachsenen Menschen sind sein Bestes und sein Schlimmstes».
9. «Die Phantasie, vereint mit der Vernunft, ist die Mutter der Künste und Quelle ihrer Wunder».
10. «Der Phantasie der Tänzer war damals noch sehr unterentwickelt. Solch eine Form von Arbeit, die stark auf Improvisation beruhte, kannte damals noch kein Tänzer. Ich habe gelernt sehr viel anzubieten» (cit. en Ackermann: 107).
11. Como refiere Liliana Saldaña: «Du bist auf der Bühne, nicht ich. [...] muss man selbst sehr viel anbieten, sehr viel improvisieren, und Kresnik wählt dann aus, was seine Vorstellungen von der Rolle am nächsten kommt» (cit. en Ackermann: 109).
12. «Verzicht auf die ästhetische Wirkung irgendeiner formalen Sprache» (cit. en Ackermann: 113).
13. «Hans hat eine umheimliche Abneigung gegen jede vorherige Festlegung und gegen jeden Planen von Szenen. Da fehlt ihm dann die Emotion, das Leben, die Spontaneität» (cit. en Ackermann: 109).
14. «die Messer substituieren nicht als Zeichen die Bedrohung, sie sind die Bedrohung. Ihre krude Präsenz schwächt ihre Repräsentationsfunktion ab».
15. «Ein Beil ist etwas Schönes in der Hand. Das hat eine Schärfe und Spitzen, es hat ein Gewicht und einen Griff, du kannst hinhauen oder stechen. Es ist viel sinnvoller als ein Hammer; ein Hammer ist stumpf. Ich hab' gern ein Beil» (cit. en Ackermann: 78).
16. «So locker und komisch wie jetzt im *Don Quixote* hat der Choreograf seine Phobien noch selten im Szene gesetzt».
17. «Kresniks Bildersprache ist derb und zotig, seine tänzerischen Mittel von grosteker Ziellosgigkeit».
18. «Ohne mehr recht zu wissen, wie er sie zu einem Ganzen fügen, ihnen eine Form geben könnte».
19. «Kresnik fackelt nicht lang, sondern spielt lieber mit dem Feuer».
20. «Während hundert Theatermacher über ihr Verhältnis zur Gesellschaft nachdenken und dann ein paar schlappe These ausbrüten, hat Kresnik diese Thesen schon dreimal durchgespielt und dazu ebenso oft die Internationale gesungen».

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Johann Kresnik. Coreographisches Theater*. Heidelberg: Theater der Stadt, 1985.

ACKERMANN, Uta (ed.) *Johann Kresnik und sein choreographisches Theater*. Berlín: Henschel, 1999.

ECO, Umberto (1962). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992.



LEHMANN, Ulrike (ed.) *Johann Kresnik. Choreographische Skizzen und Zeichnungen 1973-1998*. Heidelberg: Kunstverein, 2000.

SCHLICHER, Susanne. *Tanztheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*. Hamburg: Rowohlt, 1987.