

tome en consideración su importantísima reivindicación teórica a favor de un discurso y de una comunicación libres de represión. Su teoría se considera casi exclusivamente un fenómeno somero. Estar por una mayor crítica social supone perseverar en un concepto de modernidad que reaccione contra el eclecticismo de una postmodernidad que se mira el ombligo.

Yo no quería ponerme tan programático, pero quizá sea bueno hacerlo. Esto implica, dicho de una manera enfática, creer en las posibilidades de resistencia del teatro; no ponerse únicamente al servicio de unas corrientes determinadas, por muy de moda que estén, sino intentar que el teatro incorpore ciertos valores, que en teatro son siempre valores del lenguaje, a los valores

de las imágenes, de los sentimientos y también de la razón, e imponerlos al postmodernismo en boga. La noción de Teatro Municipal lleva asociada consigo la noción de repertorio como multiplicidad; no pluralidad en un sentido de supermercado, sino diversidad de ángulos de visión que, no obstante, coinciden en un centro y con ello muestran la postura del teatro.

Un teatro municipal casi ideal

Por Henning Rischbieter

¿No fueron más? -De las 96 escenificaciones en las siete temporadas teatrales de Bochum entre 1979 y 1986 asistí sólo a 24. En consecuencia, no realizaré otro balance estético subjetivo de Bochum. Antes bien, intentaré plasmar, con ayuda también del áspero material estadístico, cómo puede ser hoy un teatro municipal alemán.

El libro de despedida, con 648 páginas y, calculo, un millar de fotografías, se presenta deliberadamente árido ya en su título *EL ELENCO DE BOCHUM. Un teatro municipal alemán 1979-1986*. El título principal formula la reivindicación histórico-teatral: contacta con el elenco berlinés de Brecht de 1949-56, e incluye el programa ideal: éramos, queríamos ser un elenco, un vinculación cooperativa de muchos. El subtítulo revoca aparentemente esa reivindicación y el programa: *Un teatro municipal alemán* determina el marco institucional; teatro municipal suena a modestia; un teatro municipal entre otros muchos.

La rigurosidad didáctica de Saladin Schmitt

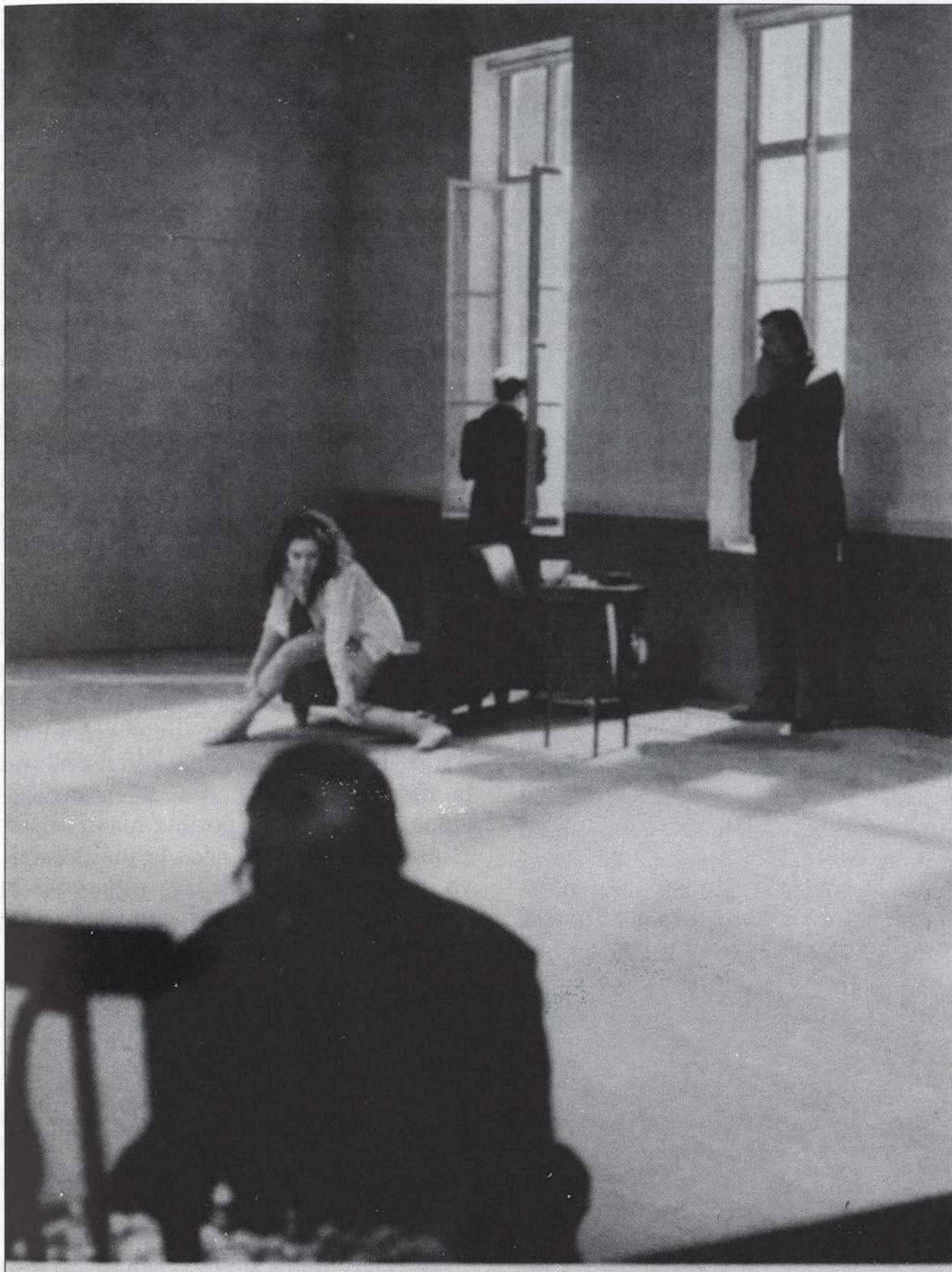
Pero el Schauspielhaus de Bochum no fue un teatro municipal alemán *cualquiera*. Tardíamente, en 1919, la ciudad industrial de la Cuenca del Ruhr se permitió un elenco propio, y sólo uno para el teatro. El que exigió e impuso esta discrepancia con los usuales establecimientos

multisectoriales (ópera, opereta, ballet, teatro), Saladin Schmitt, que en aquel entonces contaba 30 años de edad, dirigió el Schauspielhaus de Bochum durante treinta años, de 1919 a 1949, a lo largo de los altibajos histórico-políticos. El familiar y alumno de Stefan George concebía el teatro municipal como instituto mediador de Instrucción y Arte. En 1925 escribía: «La mayoría de los escenarios no son Instituciones libres, abandonadas al arbitrio de una sola persona, sino centros apoyados por una autoridad determinada y que, por mucha que sea la libertad de que goce su dirección, han de expresar de alguna manera la voluntad general de un municipio. Esto puede conseguirse primordialmente si la dirección de un teatro concibe su cargo en primer término como oficial: esto es, cuando se considera mediadora oficial del patrimonio cultural dramático de todos los pueblos y épocas, aspirando a ofrecer al público estas obras en su imponente totalidad y distribuyéndolas en un número determinado de temporadas. O sea que si se decide consecuentemente el cultivo propio de Schiller y Goethe, de Hebbel y Kleist, ha de sopesarse cuidadosamente entre cuántos años debe distribuirse la obra de cada uno y cómo representar unas tras otras las obras más famosas, sea individualmente o en series.»

La mediación Arte & Instrucción de Saladin Schmitt culminó en las «Semanas», semejantes a festivales: en 1927 todos los dramas reales de Shakespeare; en 1937 seis obras de Shakespeare, entre ellas los cuatro temas romanos; en 1928

seis obras de Goethe; en 1934 la «obra dramática completa de Schiller» («su obra es una protesta contra el individualismo ajeno al pueblo... en justicia puede ser considerado profeta y precursor de los objetivos que motivaron las importantes modificaciones de nuestros días» -dijo entonces Schmitt, no afiliado al Partido Nacional-socialista); en 1936 la obra completa de Kleist; en 1937 una Semana Hebbel; en 1941 una Semana Grabbe. Schmitt personalmente escenificó la mayoría de los clásicos: estilizados, rítmicamente, con una coreografía severa y rigurosa, con arreglos decorativos en los escenarios escalonados simétricamente, acentuados heráldicamente, sombríos-impresionantes de Johannes Schröder. Ocasionalmente emanaba incienso del escenario, y Emil Peeters suministró entre 1919 y 1949 detallados entreactos musicales. Pero sólo un 30% aproximadamente del programa estaba dedicado a los clásicos, y de las dos docenas de escenificaciones por temporada, casi la mitad eran de carácter recreativo. Schmitt se mostró bastante reservado frente a las obras contemporáneas de mayores pretensiones - tanto antes como después de 1933.

Schmitt dirigió también entre 1921 y 1934 el teatro municipal de Duisburg, donde sólo se producían óperas. Bochum le suministraba representaciones teatrales, y a cambio Duisburg ofrecía a Bochum hasta 80 representaciones operísticas. El intercambio persistió incluso después de que Schmitt dejase la dirección conjunta de ambos teatros; tras la Segun-



«Die Zeit und das Zimmer», de Botho Strauss. Dirección: Luc Bondy. Schaubühne de Berlín. (1989) (Foto: Rutz Waltz).

da Guerra Mundial (hasta 1979, fecha en que Peymann se hizo cargo de la dirección), las representaciones operísticas invitadas procedieron en su mayoría de Gelsenkirchen, colindante con Bochum.

El rápido y llamativo Hans Schalla

A los treinta años de dirección artística de Saladin Schmitt sucedieron los 23 años de Hans Schalla (1949-1972). Cito aquí lo que en marzo de 1966 escribí en *Theater Heute* sobre Bochum y Schalla:

«Bochum se destaca desde hace décadas entre los escenarios de la Cuenca del Ruhr, la bienhechora consecuencia de la estable dirección y de la limitación al teatro. Es curioso que en la ciudad obrera jamás se haya intentado realizar teatro po-

pular contemporáneo. Aquí, el teatro ha significado siempre contramundo, rigurosa preferencia por una estética más allá de la realidad. Ha imbuido respeto por el «Arte» a su público (que no sólo acude de Bochum, sino también de las múltiples ciudades de la región), un público burgués de cabo a rabo (del dos al tres por ciento de los abonados son obreros). El «estilo» de Bochum: no es el mismo a lo largo de casi cinco décadas. Albert Schulze Vellinghausen, crecido en Bochum, ha contrastado conspicuamente el teatro de Saladin Schmitt con el de Schalla: califica al primero de «teatro conservador, impregnado de un poderoso énfasis clásico, que con frecuencia agobió una obra poética antes con ornamentos que tratar de dilucidarla de nuevo intelectualmente...», y caracteriza al segundo, al de Schalla, de la siguiente manera: «Es posible que a ve-

ces nos haya enojado un poco esta reducción con frecuencia caprichosa y aparentemente sin imaginación -de una obra a una porción de representación mímica. Ocasionalmente nos ha protegido - *contra* el autor, pero en beneficio suyo- de un infinito lastre retórico». En ello se basaban los lances de Schalla -en el valor de poner al descubierto lo corpóreo en contra de la ampulosidad «ideológica» de un poeta. Hans Schalla es un director temperamental y rápido, que no sólo comparte con sus compañeros generacionales Stroux, Sellner, Schuh, la inquieta vitalidad que impele de un lado a otro, sino también sus modelos: Jessner, Fehling, Gründgens. Estos surgieron de las transformaciones políticas como «gato escaldado», se enfrentaron con estilo propio a una realidad que se había hecho quebradiza y cuestionable».

Las siguientes cifras de espectadores demuestran los altibajos durante Schmitt y Schalla: aumento a 233.500 desde el principio en 1919 a 1923 (corría el dinero en abundancia), el último año de inflación; reducción a 139.599 espectadores con la crisis económica mundial de 1933, aumento hasta 1939/40, la primer temporada de guerra; en salas teatrales provisionales (el teatro, con 900 plazas, fue pasto de las llamas en 1944), nada menos que 132.000 en 1947/48 (volvía a circular el dinero en abundancia en la última temporada antes de la reforma monetaria en el verano de 1948), bajón a 95.000 al principio de la dirección artística de Schalla, y entonces, como en otros lugares, el boom del «milagro económico» y (muy pronto) reconstrucción y nueva construcción parcial de los teatros: 255.000 espectadores en 1953/54 y 285.000 en 1957/58 -récord absoluto en Bochum. Schalla mantiene las cifras hasta 1966/67 (267.000), pero entonces descienden, a pesar de habersele añadido al Schauspielhaus el Kammerspiele (teatro de cámara, con 101 plazas e inaugurada en 1966), a 172.000 en la última temporada de Schalla. Este retroceso del 35,6% es considerablemente superior al descenso de espectadores en todos los teatros públicos entre 1966 y 1972 -alrededor del 15%. La variante de Schalla del teatro de Arte Ilustración -ágil, pronto, llamativo- se había desgastado.

Zadek: «teatro popular» y sistema de abono colectivo

Schalla fue relevado por Peter Zadek, quien declaró que estaba dispuesto a hacer teatro popular en la Cuenca. Le puso la abreviatura de Teatro BO, ofreció cine BO en el sótano, añadió a los billetes de



«Fedra», de Jean Racine. Dirección: Alexander Lang. Kammerspiele de Munich. (1987) (Foto: Oda Sternberg).

teatro de los abonados boletos para los encuentros futbolísticos del equipo de VfL Bochum, y escenificó como inauguración la adaptación para el teatro -escrita conjuntamente con Tankred Dorst- de la novela de Hans Fallada *¿Y ahora, qué?*. Zadek no pudo repetir el éxito (50.140 espectadores en 57 representaciones con lleno total en la temporada de 1972/73). Y aunque el Schauspielhaus de Bochum registró en las primeras temporadas de Zadek 23.000 espectadores más que en la última temporada de Schalla (195.000 frente a 172.000), al final de la dirección artística de Zadek, en la temporada 1976/77, sólo acudieron 131.500 espectadores.

Zadek se había cansado de Bochum y del Schauspielhaus: su trabajo de más mérito, las tres escenificaciones anarco-poéticas de Shakespeare, fueron estrenadas fuera del Schauspielhaus: *Lear*, en 1974 en el cine Unión de Bochum, *Otelo* en 1976 en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, y *Hamlet* en 1977 en la mina de Bochum-Hamme. La dirección Bogdan/Paulin, durante dos temporadas, no consiguió más que mantener la (reducida) cifra de espectadores. Pero Zadek había legado, como parte integrante del concepto del teatro popular, una modificación radical del sistema de abono: el electivo. El abonado no se comprometía a

asistir a diez u once representaciones en días y asientos determinados, sino sólo a adquirir diez billetes de un teatro durante la temporada -era libre de elegir la representación y la fecha, incluso podía obtener varios billetes para una representación. De esta manera, se había prometido Zadek, se produciría más curiosidad entre el público y más movimiento en el repertorio; las escenificaciones menos atractivas se representarían poco, las exitosas, más frecuentemente.

Desde Peymann: Más público y, ante todo, más joven

Cuando Beil, Jensen, Kirchner y Peymann se hicieron cargo de la dirección del teatro de Bochum, no estaban seguros -según propia confesión- si sería posible conservar el abono electivo, si no entrañaba excesivos riesgos. Aguantaron e incluso lo aprovecharon como «chance». Así se explican las grandes diferencias en la afluencia de público a las escenificaciones, sólo así fue posible mantener en el repertorio durante años lo más atractivo, organizar un verdadero repertorio. Y las cifras de espectadores aumentaron. Ya en la primera temporada (1979/80) se registraron 12.500 espectadores más, a pesar de que el Schauspielhaus, debido a la renovación de la técnica escénica, pudo abrir sólo el 11 de enero de 1980. 44.000 espectadores más en 1980/81, a continuación dos temporadas con cifras levemente inferiores y en las tres últimas nuevo aumento, superando el límite de los 200.000 y alcanzando los 215.000 en 1985/86. (Se repitió lo que el equipo de Peymann había conseguido en Stuttgart: la cifra de espectadores aumentó allí de 144.000 en 1973/74, antes de la dirección escénica de Peymann, a 237.000 en 1977/78.

El sistema alemán de Staats y Stadttheater (teatros nacionales y municipales) se basaba y sigue basándose en los espectadores (pre)ilustrados, el entendido e interesado en la literatura (véase el programa de Saladin Schmitt). La consecuencia: entre los espectadores se hallan abundantemente representados los universitarios, y aún más los bachilleres. Los egresados de las escuelas de enseñanza primaria, obreros y aprendices están poco representados. En los años setenta y ochenta, con la reforma de la enseñanza, se duplicó el número de alumnos de segunda enseñanza (del 14,7 al 23,7%) y se triplicó el de los estudiantes universitarios (del 4,3 al 14,2%) en la cifra total de escolares y estudiantes. O sea que aumentó la reserva tra-

dicional de espectadores -pero no la visita al teatro ni la cifra de los que asisten a los teatros públicos con billetes de escolares y estudiantes (1951/52: 11,7%; 1960/61: 9%; 1970/71: 9,3%; 1980/81: 10,3%; 1984/85: 12,5%). El teatro de Bochum se desvía categóricamente de estas cifras: antes de Peymann (1978/79), un 9,5% de los billetes en Bochum eran los rebajados para estudiantes y escolares; pero en 1982/83 se alcanzó una cuota del 32,6%. Como lógicamente hay que suponer a escolares y estudiantes entre los abonados electores y adquirentes de billetes normales, puede concluirse una cuota del 40% de estudiantes y escolares entre el público de Bochum. Este teatro ha sabido conquistarse a la juventud (al menos a la de las escuelas y la universidad de Bochum -¿o están representados en relación con su número también los aprendices, los futuros obreros, en el teatro de Bochum?). El aumento de la cifra de espectadores de 144.500 a 215.000 (70.500) se debe en gran parte al incremento del número de espectadores jóvenes (en torno a los 48.000).

Núcleo del repertorio I: los clásicos alemanes

Una de las ventajas del teatro municipal alemán es que, a través de elevadas subvenciones, «cometidos» culturales, sistemas de abono, se fomenta y se está en disposición de representar la literatura dramática europeo-americana del pasado y del presente (desde Esquilo a Achternbusch) en un repertorio equilibrado. El elenco de Bochum ha aprovechado esta ventaja, pero, a diferencia de otros teatros, ha colocado acentos, establecido continuidad, perfilado un «rostro» de vigorosos rasgos.

La cuota de escenificaciones «clásicas» (en el más amplio sentido de la palabra: de los dramas de la Antigüedad al Realismo de finales del siglo XIX), fue en las siete temporadas de Peymann en Bochum inferior a la media germano occidental (alrededor del 20%), oscilando en torno al 14%. Shakespeare, el clásico más representado en los escenarios alemanes, estuvo presente en Bochum (si se prescinde de la escenificación que se trajo de Stuttgart de *Medida por medida*, de B. K. Traegehn) sólo una vez, con la escenificación de Peymann de *Un cuento de invierno*. Pero se realizaron tres escenificaciones de Goethe, entre ellas la de *Tasso* de Peymann y su *Ifigenia*, mantenida en el repertorio durante las siete temporadas y que se trajo de Stuttgart. Dos veces Kleist -las obras más raramente representadas:

La batalla de Hermann y *Robert Guiskard*. Büchner también dos veces: *María-Woyzeck* y *Leonce y Lena*. Sólo una obra de Schiller, *Los ladrones*, y sólo una de Molière, *El enfermo imaginario*. La más exitosa: la extraordinariamente cómica escenificación de Peymann del *Nathan* de Lessing: 50.000 espectadores.

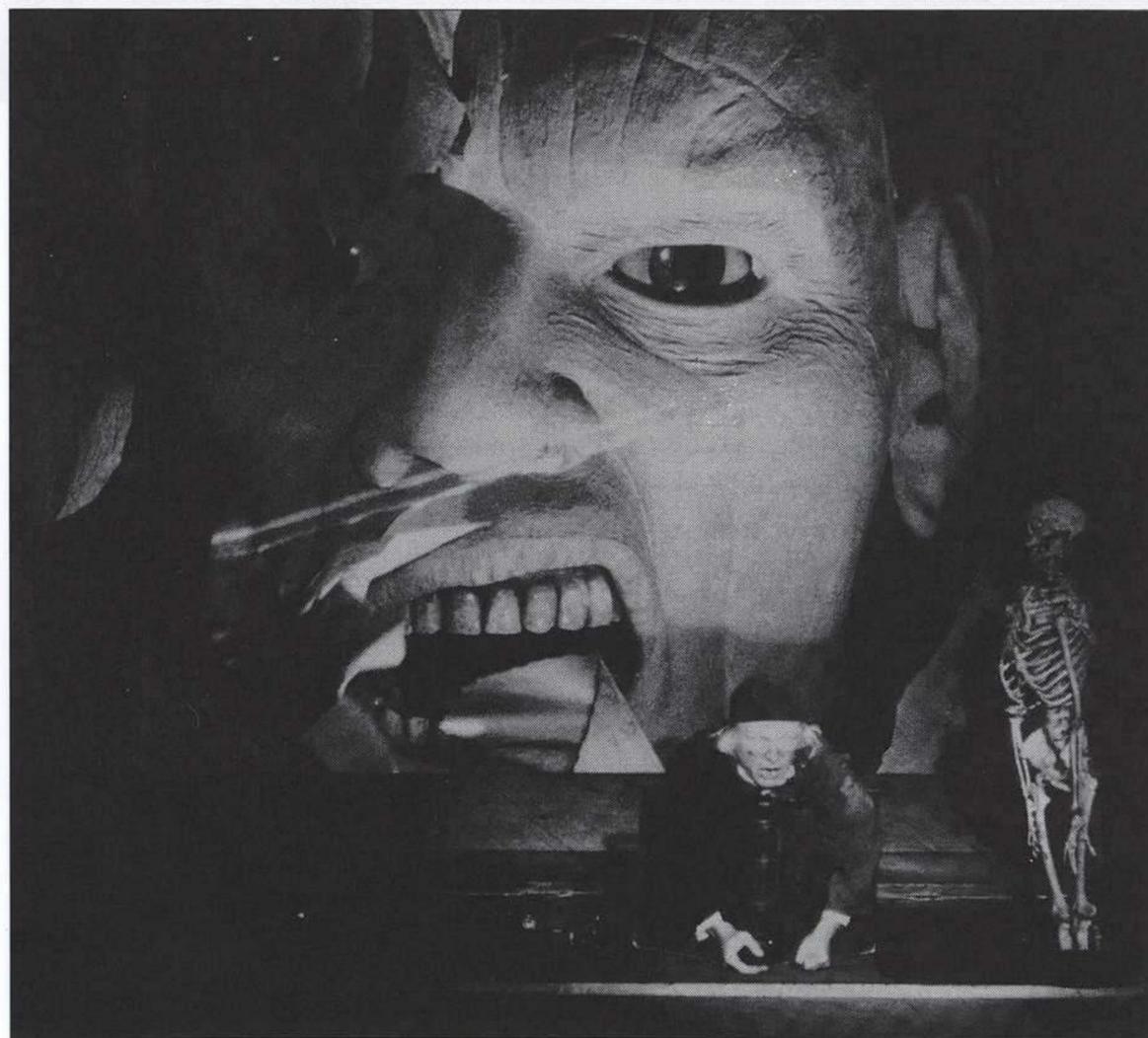
Un teatro municipal alemán: clásicos alemanes como núcleo del repertorio, mantenidos en cartel durante años con ayuda de los abonos electivos; representaciones de gran valor recreativo y, simultáneamente, representaciones cuestionadoras: examinaban los mensajes de tolerancia y humanidad de Lessing y Goethe desde el punto de vista de las experiencias actuales. Contraponían estos mensajes a las extremas y radicales exploraciones del individuo y la sociedad de Kleist y Büchner.

Poco realismo burgués, mucho Brecht

El dramatismo del realismo burgués, el de Ibsen a Horváth, esto es el dramatismo de los tiempos en los que surgió el teatro municipal (por cierto que no representó un papel dominante en el instituto cultural y el concepto cultural de Saladin Schmitt ni en el de Hans Schalla, porque ambos separaban el arte y la realidad), estuvo subre-

presentando en Bochum (con una cuota del 6,3% de escenificaciones frente a una media de alrededor del 15% del teatro alemán). En las siete temporadas del repertorio de Bochum sólo se incluyen dos obras centrales del Realismo: *Los tejedores*, imágenes de compasión y ambientales de Hauptmann de la sociedad de clases en la era industrial temprana, y *El jardín de los cerezos* de Chejov; esta confrontación de la ligereza-ocaso aristocrática con el auge-triunfo plebeyo, fue tratada desde la distancia, agudizada a farsa, por los escenificadores Karge y Langhoff. Un distanciamiento de los realizadores teatrales de Bochum (frente a su prepasado burgués), que pudo apreciarse asimismo en el hecho de que Adolf Dresen hizo hundirse al final a la sociedad de saraos del *Murciélago* en el orco, en el foso de la orquesta, y con cuánta exactitud-frialdad pone en marcha Alfred Kirchner la motórica-sainetera de *Weekend en el paraíso*, burlándose de esta manera de funcionarios ministeriales en la época de Weimar. Lo que no se representó en las siete temporadas: Ibsen, Strindberg, Schnitzler, Wedekind, Sternheim, Gorki, ni mucho menos los de los años veinte, Bruckner, Wolf, Zuckmayer y tantos otros.

Pero Brecht fue representado. Con su primera, pubertaria obra *Baal*, de 1919; con el gran intento de 1930/31 de perfilar el mecanismo del ciclo de crisis capitalis-



«Fausto I», de Goethe. Dirección: Dieter Dorn. Kammerspiele de Munich (1987) (Foto: Oda Sternberg).

ta en *Santa Juana de los Mataderos*; la obra de «songs» de 1927 *Mahagonny* (prohibida tras cinco representaciones por los herederos de Brecht, no: esta vez los de Weill); con el ejercicio de la conciencia de clases de la *Madre*, de 1931/32; con el temprano cuento extravagante *Boda de pequeños burgueses*; con dos veladas líricas y de «songs» y, finalmente, con dos de las obras escritas en el exilio: *Madre Coraje*, trasladada por Alfred Kirchner a una guerra actual en la que pierde sus hijos, y *Herr Puntilla y su sirviente Matti*, plasmada de agudos contrastes de clases. Es decir que están representadas tres fases de la obra completa de Brecht: la temprana anarquista, con *Baal* y *Boda de pequeños burgueses*, la fase didáctica marxista antes de la emigración, con *Mahagonny*, *Santa Juana de los Mataderos* y *La madre*, y la época del exilio con *Madre Coraje* y *Puntilla*. Nueve escenificaciones de Brecht, un 9,6% de todas las producciones de Bochum, con un 13,3% de todos los espectadores (en comparación al 3%, aproximadamente, de la cuota de Brecht en todas las escenificaciones alemanas).

Solamente las obras de Brecht representaron en el elenco de Bochum el dramatismo de los años 30 y 40, el «modernismo clásico», expresándolo aproximadamente. No se representaron obras de O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Albee, Giraudoux, Sartre, Camus, Anouilh, Pirandello o García Lorca. En Bochum no se observó la tendencia, registrada en otros lugares, a representar de nuevo sus obras.

Núcleo del repertorio II: Nuevas obras alemanas

En lugar de ello se dio preferencia a lo actual en diversos aspectos: Ad 1: nuevas obras alemanas, 32 en total, 24 de ellas (!) estrenos. Ad 2: «confección casera», obras, revistas, piezas al estilo del cabaret, recitales: 19 escenificaciones en total, todas ellas estrenos. Ad 3: obras actuales de otros idiomas, 13 escenificaciones. Ad 4: teatro infantil y juvenil, 4 escenificaciones, de ellas, tres con payasos. En total, 68 escenificaciones (contra 28, en total, de clásicos, realistas y Brecht). La distribución de espectadores es diferente: menos de la mitad (47%) asistió a obras antiguas, más de la mitad (53%) a las modernas.

En lo que concierne a las nuevas obras alemanas, Bochum no fue entre 1979 y 1986 un teatro municipal alemán del montón. En la media de todos los teatros hay menos de un estreno por temporada, en la

media de las siete temporadas de Bochum fueron 43:7=6,14. Calculado de otra manera: de 96 escenificaciones en total, 43 estrenos, lo que viene a ser el 44,8%. Bochum fue el teatro alemán de los estrenos.

Y esto, a su vez, consecuente y acentuadamente. Siete obras de Thomas Bernhard, seis de Heiner Müller, cuatro de Herbert Achternbusch (al que la dramaturgia de Bochum, todavía en Stuttgart, interesó por el teatro), dos de Brasch, Kroetz, Reinshagen y Tabori. Y en las «de confección casera», tres obras del actor y escenógrafo Peter Sattmann, tres revistas del dramaturgo Jensen y otras tres obras del director y actor Manfred Karge. En vista de semejante plétora se antoja ociosa la cuestión de qué no fue representado de las nuevas obras alemanas. Lo cierto es que también se dieron acentos negativos: sólo una escenificación de Botho Strauss en la primera temporada (1979/80), la de *Grande y pequeño*, dirigida por Niels-Peter Rudolph. Fue un fracaso (sólo un 4.400 visitantes y un 57% del aprovechamiento de las plazas). Aquí se interrumpió una continuidad (¿fue interrumpida conscientemente?), porque Peymann escenificó en 1972 en Hamburgo el estreno de la primera obra de Strauss *Die Hypochonder* (*Los hipochondriacos*); la segunda *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle* (*Rostros conocidos, sentimientos confusos*) y tercera *Trilogie des Wiedersehens* (*Trilogía del reencontro*) fueron escenificadas en Stuttgart por Niels-Peter Rudolph en los tiempos de Peymann. Peymann escenificó, asimismo en 1970 en Hamburgo, el estreno de la primera obra de Thomas Bernhard *Ein Fest für Boris* (*Una fiesta para Boris*). Siguió otros cuatro estrenos, escenificaciones de Peymann, de obras de Bernhard en Viena y Stuttgart y, de nuevo en Bochum, otras cuatro. (A ellas se añadieron en Bochum las escenificaciones de Peymann traídas de Stuttgart de *Vor dem Ruhestand* (*Antes de la jubilación*), la escenificación de *Über allen Gipfeln ist Ruh* (*Sobre las cimas reina la paz*) y la *Dramolette*, de Kirchner, en la que compartieron la dirección Peymann y Jensen). Estas siete escenificaciones de Thomas Bernhard (de las que dos fueron estrenadas en los Festivales de Salzburgo y una en los de Ludwigsburg) fueron presenciadas en Bochum por 84.500 espectadores (un 8% de la cifra total), representando un 7,3% de las escenificaciones. Bernhard es la piedra angular del programa de Bochum en lo que a nuevas obras se refiere. Las seis escenificaciones (6,3% de la cifra total) de obras de Heiner Müller

son presenciadas por sólo 18.000 espectadores (1,7% de la cifra total); las restantes 19 escenificaciones de nuevas obras alemanas registraron en conjunto unos pocos espectadores más que las nueve de Bernhard, esto es 94.500.

La asesoría artística produce por iniciativa propia

Entre las 19 obras, revistas, recitales «de confección casera» se destaca una producción: la revista-cabaret sobre la historia de la postguerra alemana *Nuestra República*. Fue representada 95 veces a lo largo de seis temporadas y registró la mayor cifra de espectadores de todas las escenificaciones: 60.500. Iniciada quince días antes de las elecciones al Bundestag de 1980 (y concebida también como contribución a la campaña electoral), la revista (calificada con el subtítulo de *Opereta alemana*) mostraba en escenas, sketches, canciones, parodias, evocaciones y citas las personas y situaciones de la historia alemana de la postguerra, finalizando en el estreno con una «reflexión fúnebre sobre la desgarrada situación alemana» (Günther Rühle) de los años setenta. (Posteriormente y en consonancia con el paso del tiempo, se escribieron nuevos finales).

Parte del programa dramático de Bochum era la intención de ocuparse de temas y formas locales y regionales. Jürgen Lodemann escribió para Bochum los chismes futbolísticos y de desempleados *Ahnsberch*: el actor y autor Willi Thomczyk trabajó mucho tiempo en el minidrama de mineros *Übertage Untertage* (*Sobre tierra, bajo tierra*) y tradujo el rudo slang londinense a la jerga de la Cuenca del Ruhr *El enemigo de clase*; el dramaturgo Jensen y el músico Hans-Georg Koch escribieron y escenificaron la agresiva revista de política local de Bochum *Unsere kleine Stadt* (*Nuestra pequeña ciudad*); Manfred Karge escribió y escenificó *Die Eroberung des Südpols* (*La conquista del Polo Sur*), donde cuatro jóvenes desempleados de Herne hacen referencias a la falta de perspectivas de su situación social. Entintaje de la Cuenca del Ruhr también en otras veladas, como por ejemplo en las escenas y canciones en que se celebra a Tana Schanzara, durante décadas miembro del elenco de Bochum.

Si se pasa revista a la breve lista de escenificaciones de obras contemporáneas de otras lenguas, se constata también aquí la continuidad: dos veces el inglés Nigel Williams, con la ruda y exitosa obra *El*



«Platonov», de Chejov. Dirección: Jürgen Flimm. Teatro Thalia de Hamburgo (1989) (Foto: Hermann J. Baus).

enemigo de clase (35.000 espectadores) y *Stramme Jungs* (*Jóvenes apuestos*) sobre policías homosexuales (reacción de Bochum al caso Wörner), dos veces Darío Fo con el explosivo-cómico Gert Voss en *Hohn der Angst* (*Burla al miedo*) y la pareja Rosalinde Renn y Bernd Birkhahn en *Relación abierta* (99,4% de aprovechamiento de las plazas, récord de Bochum). Dos veces dos relaciones de parejas en obras del sueco Lars Noren: *Dámonen* (*Demonios*) y *Nachtwache* (*El velorio*), de la orientación básica socio-política de la labor teatral de Bochum, quizás la excursión más lejana hacia un atormentado privatismo de bulevar. ¿Qué falta de las obras contemporáneas de otras lenguas? Nada de Europa oriental, ninguna obra francesa o norteamericana, ninguna de Pinter, de Beckett sólo *Días felices*, como motivo interpretativo para Anneliese Römer. Pero las trece escenificaciones en total de este grupo consiguieron 159.000 espectadores -contra «sólo» 197.000 en

las 32 escenificaciones de obras alemanas contemporáneas.

Dramaturgia de Bochum -no significaba sólo la elevada cuota de nuevas obras, estrenos, «confecciones caseras»- significa también representaciones de otras 31 obras nuevas en el «teatro de atril», significa 35 veces «teatro didáctico», esto es, discusiones, coloquios, representaciones biográficas. Significaba exposiciones, entre ellas especialmente afectuosa (pero no exenta de crítica) *Saladin Schmitt, el fundador teatral* de 1983. Significaba una continuación de los libros-programas, como ya se publicaron en Stuttgart: en las obras clásicas, con la descripción a grandes rasgos de la escenificación, con material, diarios de ensayos. Caso extremo: un libro-programa sobre Heiner Müller de más seiscientas páginas. Dramaturgia de Bochum significaba también: la presencia dispuesta al diálogo de los dramaturgos en los intermedios y tras las representaciones.

¿Un teatro caro?

Los ingresos en Bochum entre 1980 y 1984 de la venta de billetes y libros-programas, representaciones invitadas y grabaciones televisivas aumentaron (en 1,3 millones DM) en mayor medida que las subvenciones (500.000 DEM). Bochum se diferencia también ventajosamente de la tendencia general: entre 1980 y 1984 aumentaron las subvenciones para todos los teatros públicos de 1.370 millones DM en 1980 a 1.600 millones en 1984 (en torno a los 227,1 millones DM), y las entradas de 262,2 millones a 319,1 millones (en 56,9 millones).

¿Y la economía? ¿Cuánto costó la, hasta entonces, insuperada realización del teatro municipal alemán ideal? Las cuentas lo demuestran: en los cinco ejercicios económicos entre 1980 y 1984, el Schauspielhaus no fue mucho más caro para los que la subvencionaron (la ciudad

de Bochum en casi un 95% y sólo algo más del 5% el Estado de Renania del Norte-Westfalia); aunque Peymann exigía una y otra vez más dinero (sobre todo, para la descarga de la supercrítica técnica), se le concedió algo más sólo en 1985, cuando se le había ofrecido la dirección del Burgtheater de Viena. Convertir el Schauspielhaus en Staatstheater, vinculándolo a los Festivales del Ruhr, esa sempiterna propuesta de Peymann, su condición para quedarse, al parecer nunca fue discutida seriamente por los políticos.

¿Un elenco estable, pero estancándose?

El elenco de Bochum, en su esencia,

sigue estando integrado tras las siete temporadas por la mayoría de los actores que en 1979 se trasladaron de Stuttgart a la Cuenca del Ruhr. Son las dos actrices maduras Anneliese Römer (que en Bochum representó más de una docena de papeles, entre ellas la Daja en *Nathan*, la Ranewiskaja en *El jardín de los Cerezos*, la Winnie en *Días felices* de Beckett) y Eleonore Zetzsche (Vera en *Vor dem Ruhestand* (*Antes de la jubilación*), de Thomas Bernhard, la abuela en *Woyzeck* y diez más como mínimo). De las cuatro protagonistas más jóvenes que se trasladaron de Stuttgart a Bochum, Theresa Affolter representó en Bochum sólo *Santa Juana de los Mataderos* de Brecht, marchándose después. Barbara Nüsse interpretó la princesa en *Tasso* y la Lotte de

Lenep en *Gros und Klein*, (*Grande y pequeño*) de Strauss, trasladándose entonces con Rudolph a Hamburgo. Kirsten Dene, la multifacética, interpretó en Bochum la mayoría de las representaciones y papeles (una docena y media), entre ellos Ifigenia, Leonore Sanvitale en *Tasso*, Thusnelda en *La batalla de Hermann*, la Madre Coraje de Brecht y la Medea de Heiner Müller; cantó en el *Murciélago* y en *Viaje de invierno* de Schubert, interpretó media docena de papeles en obras de Thomas Bernhard, entre ellas dos hijas desgarradoramente humilladas. Lore Brunner, la Käthchen de Kleist en Stuttgart, no interpretó en Bochum ningún papel de Thomas Bernhard; se unió a los directores, procedentes de Berlín Este, Matthias Langhoff y Manfred Karge, par-



«El tiempo y el cuarto», de Botho Strauss. Dirección: Luc Bondy. Schaubühne de Berlín. (1989) (Foto: Rutz Waltz).

ticipó en (y con Karge) *María-Woyzeck* de Büchner y en la *Madre* de Brecht; Karge escribió para ella y escenificó con ella el monólogo de la vida *Jacke wie Hose (Da lo mismo)* y el musical *Claire* (Waldoff). Nueva en el elenco de Bochum, la joven Julia von Sell, que interpretó la Recha en *Nathan*, la María en *Clavigo*, la Lena en la Comedia de Büchner y diez papeles más como mínimo.

Entre los 15 actores que llegaron a Bochum de Stuttgart se encontraban los dos intérpretes masculinos «de peso» Traugott Buhre (*Nathan*, *Puntila* y cuatro papeles de Bernhard, últimamente *El escenificador*) y Gerd Kunath (Mauler en *Santa Juana de los Mataderos*, fraile en *Nathan*, rey en *Leonce y Lena* y últimamente Alan en *Nachtwache (El velorio)* de Norén). De los jóvenes, Peter Brombacher, Manfred Zapatka y Peter Sattmann sólo actuaron en un principio y, por ello, pocos interpretaron papeles en Bochum. Martin Schwab se quedó hasta 1984, interpretando entre otros al autor del atentado a Hitler *Elser* y el cocinero de *Madre Coraje* marchando después a Francfort. En el núcleo del elenco de Bochum, al igual que en el de Stuttgart, actuaron Branko Samarovski (*Tasso* de Goethe y *Argan* de Molière, *Lopachin* en *El jardín de los Cerezos* y *Matti* en *Puntila* y una docena de papeles más) y Gerd Voss (*Saladin* en *Nathan*, *Hermann* de Kleist y el malvado anciano *First* en *El jardín de los cerezos*, el cómico espantoso en *Burla del miedo* de Darío Fo) -junto a ellos, el suizo de rasgos propios Urs Hefti (*Clavigo*, *Ventidius* en la *Batalla de Hermann*, *Autolycus* en *Cuento de invierno* y una docena de papeles más). Ya en Stuttgart formaban parte del elenco: Hansjürgen Gerth, Helmut Krae-

mer, Bert Oberdorfer, Voker Spahr. En Bochum se unieron (hijos): Ulrich Pleitgen (el duque en *Tasso*, *Varus* en la *Batalla de Hermann*, predicador en la *Coraje*, capitán en *María-Woyzeck* y seis papeles más como mínimo), Gottfried Lackmann (el doctor en *María-Woyzeck*, la muerte en *Madre Coraje* y cuatro figuras más claramente perfiladas), Bernd Birkhahn, Hans Dieter Knebel, Michael Rastl.

No es terreno de cultivo para actores y directores jóvenes

Un joven grupo de actores contribuyeron a representaciones tales como *El enemigo de clase* y *Baal*: Christian Berkel, Ulrich Gebauer, Otto Kukla, Mathias Redlhammer, Rupert J. Seidi, Ulrich Wesselmann, Franz-Xaver Zach. Hoy tendrán la misma edad que tenía Therese Affolter, Branko Samarovski, Gert Voss y Manfred Zapatka cuando Peymann representó con ellos en Stuttgart en 1975 *Los ladrones*. Alfred Kirchner escenificó en Bochum en 1984 *Los ladrones* con este grupo de jóvenes actores, con Thomas Schendel (viejo moro), Mathias Redlhammer (Karl, Christian Berkel (Franz), Ulrich Wesselmann (Amalia/Kosinky), Otto Kukla (Spiegelberg), Rupert Seidl (Hermann y Franz-Xaver Zach (sacerdote). En aquel entonces, en Stuttgart fue un paso para la formación de un núcleo en el conjunto. Esta vez, en Bochum, fue la representación de un elenco extrajoven dentro del propio elenco. Algo que no fue el teatro municipal de Bochum entre 1979 y 1986: un terreno de cultivo para actores jóvenes, a fin de conducirlos a posiciones centrales, protagonistas. Esto dejó de serlo ya Stuttgart.

Tampoco directores jóvenes pudieron

imponerse en Bochum. Günther Möllmann, en Stuttgart todavía asistente de dirección, escenificó con el elenco de Bochum cuatro veces, entre ellas la exitosa obra *El enemigo de clase*. Pero los directores característicos fueron en Stuttgart y siguieron siéndolo en Bochum, Claus Peymann (trece escenificaciones, de ellas seis de clásicos y cinco obras de Thomas Bernhard) y Alfred Kirchner (catorce escenificaciones, de ellas tres de obras de Brecht y sólo dos clásicos). Decisivo para la amplitud estética del elenco de Bochum: el trabajo continuo con los directores de la RDA Manfred Karge y Matthias Langhoff. Escenificaron conjuntamente siete obras, de ellas dos de Heiner Müller; Karge contribuyó además con siete escenificaciones, entre ellas tres de textos propios.

De Bochum a Viena...

Y ahora prosiguen su camino a Viena, el Burgtheater, los tres asesores artísticos Hermann Beil, Uwe Jens Jensen y Vera Sturm, los tres directores Claus Peymann, Alfred Kirchner y Manfred Karge (Niels-Peter Rudolph es de la partida como en Stuttgart). Les acompañan las actrices Lore Brunner, Kirsten Dene, Anneliese Römer y Julia von Sell, los actores Traugott Buhre, Bernd Birkhahn, Hans-Dieter Knebel, Gerd Kunath, Karl Menrad, Bert Oberdorfer, Johann Adam Oest, Matthias Redlhammer, Ulrich Wesselmann, Fitz Schediwy y Gert Voss. Y como el elenco del Bochum consiguió crear un verdadero repertorio, puede seguir representando en Viena siete escenificaciones de Bochum, entre ellas *Nathan*, *La batalla de Hermann* y *La madre*. Un teatro municipal alemán casi ideal -¿lo será también en el Burgtheater?

La cartelera de Bochum

	Escenificaciones	% todas escen.	Espectadores	%
A Clásicos	13	13,5	282.200	26,8
B 1870-1930	6	6,3	73.600	7,0
C Brecht	9	9,6	139.800	13,3
A-C	28	29,4	495.600	47,1
DI Obras contemp. alemanas	19	19,6	94.500	9,0
DII. Thomas Bernhard	7	7,3	84.500	8,0
DIII Heiner Müller	6	6,3	18.100	1,7
D I-DIII	32	33,2	197.100	18,7
E Obras contemp. otras lenguas	13	13,5	159.500	15,1
F «De confección casera»	19	19,7	162.600	15,4
G Teatro inf. y juv.	4	4,2	39.400	3,7
D-G	68	70,6	558.600	52,9
A-C	28	29,4	495.600	47,1
	96	100	1.054.200	100