

***Ibsen pop*: nuevo realismo, mezcla estética y cultura pop en la representación contemporánea de Henrik Ibsen**

Isabel Guerrero
Alba Saura Clares
Universidad de Murcia
isabel.guerrero@um.es
alba.saura@um.es

Palabras clave:

Henrik Ibsen. Cultura pop. Adaptación. Puesta en escena.

Resumen:

Este estudio articula el concepto de *Ibsen pop* mediante el análisis de seis puestas en escena contemporáneas de la obra de Henrik Ibsen. Dichas propuestas comparten el uso de un nuevo realismo –que reinventa las obras para el espectador actual–, la convergencia de diversas estéticas teatrales y las referencias a elementos de la cultura pop actual. Las puestas en escena referidas son: *Nora* (T. Ostermeier, 2002), *Hedda Gabler* (T. Ostermeier, 2007), *El pato salvaje* (S. Stone, 2011), *Un enemigo del pueblo* (T. Ostermeier, 2012), *Casa de muñecas* (X. Flores, 2013), y *Peer Gynt* (I. Brook, 2014).

***Ibsen pop*: new realism, aesthetic mishmash and pop culture on the contemporary representation of Henrik Ibsen**

Key Words:

Henrik Ibsen. Pop culture. Adaptation. Performance

Abstract:

This study articulates the concept *Ibsen pop* through the analysis of six contemporary productions of Henrik Ibsen's plays. The productions have in common their new conception of realism (closer to twentieth-first-century audiences), the blend of different theatrical styles and the constant references to pop culture. The productions analysed are: *Nora* (T. Ostermeier, 2002), *Hedda Gabler* (T. Ostermeier, 2007), *The Wild Duck* (Simon Stone, 2011), *An Enemy of the People* (T. Ostermeier, 2012), *A Doll's House* (X. Flores, 2013), and *Peer Gynt* (I. Brook, 2014).

1.- Ibsen, nuestro contemporáneo¹

Finalizando el siglo XIX, las agotadas formas del drama romántico desaparecían de los escenarios, propiciando la conformación del nuevo teatro moderno. El mismo se fundamenta y origina en las propuestas dramáticas de Henrik Ibsen (1828-1906), lo que ha llevado a su catalogación como padre del drama moderno². Como afirma Jorge Dubatti, «Más allá de los dramas concretos, Ibsen consolidó las grandes estructuras del teatro moderno [...] No se limitó a ser un creador de dramas, un autor teatral; también fue un instaurador de discursividad» [2006: 6].

Así, acercándonos a Ibsen nos situamos en el epicentro de la modernidad teatral y en una de las figuras esenciales para el desarrollo dramático posterior. Su influencia se percibe a lo largo del siglo XX y, lejos de perderse, se revitaliza en nuestros días, como observaremos en este estudio. Ibsen se presenta ante nosotros en los escenarios del siglo XXI, apropiándonos del sintagma planteado por Jan Kott en sus estudios sobre Shakespeare, como «nuestro contemporáneo». Como reflexiona Martin Esslin en la introducción a la edición polaca de 1964, recogida en las posteriores reediciones del volumen de Kott:

[...] la gran obra de arte autónoma es independiente de cualquier tiempo y, por tanto, revela nuevas facetas y nuevos significados en cada época concreta. Esta obra nos permite contemplar la contemporaneidad desde lo atemporal, nos ayuda a mantener las obras inmortales como espejos de

¹ Con el título de este epígrafe relacionamos nuestro trabajo con el volumen de estudios sobre la figura de William Shakespeare editado por Jan Kott 2007 bajo el título *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Nos acogemos a esta equiparación de la propuesta de Kott con la recepción contemporánea de Ibsen de trabajos como el de Jacob Gallagher-Ross 2007, «Ibsen our contemporary: contemporary directors on the playwright's centenary» y Richard Hornby 2014, «Ibsen Our Contemporary», donde se evidencia la presencia actual de Ibsen sobre los escenarios y se trabajan diversos aspectos de la misma.

²Una amplísima bibliografía descansa tras la figura de Henrik Ibsen. Como primer acercamiento al contexto previo a la concepción del drama moderno y al propio dramaturgo noruego, remitimos a Oliva, 2002: 309-341. Para una profundización mayor, destacamos el estudio de Moi 2006, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater Philosophy*. El año de edición de este volumen, 2006, fue el centenario del fallecimiento del escritor noruego, por lo que destacan otros estudios dedicados a su producción y recepción, como Dubatti 2006 o Fischer-Lichte 2011.



nuestro propio tiempo, probablemente la función más noble de la crítica, la mejor justificada de su trabajo [Esslin, 2007: 25].

Esta consideración resulta también aplicable a las obras de Ibsen. Por ello, como asegura Jacob Gallagher-Ross: «we must think about the ways in which, more than a hundred years on, Ibsen's body of work still haunts us, both inside and outside the theater» [2007: 87].

En relación con estas premisas, percibimos que la obra de Ibsen posibilita la lectura de la contemporaneidad, revelándonos nuevas posibilidades y significados a través del prisma de nuestra época actual. Por ello, aseguraba Jorge Luis Borges que «Henrik Ibsen es de mañana y de hoy. Sin su gran sombra el teatro que le sigue es inconcebible» [1985: 10]. Tal y como buscamos constatar en esta investigación, la estela ibseniana se extiende hasta nuestros días, ya no sólo en el asentamiento de las estructuras del drama moderno que Ibsen formuló, sino como dramaturgo revisitado y recurrente en las carteleras europeas.

En palabras de Erika Fischer-Lichte,

It is not by chance that the great demand for Ibsen's plays coincided with processes of modernization taking place in these cultures – processes to which the plays contributed and in which they played an important role. The same phenomenon can be observed today. Ibsen's plays address problems modern or modernizing societies all over the world were and still are facing. [Fischer-Lichte, 2011: 1]

Ciertamente, los interrogantes abiertos por Henrik Ibsen para su sociedad continúan candentes en nuestros días, sin hallar una respuesta fácil y ecuánime. De ahí que sigan despertando interés tanto para las nuevas producciones como para el público asistente. El objeto de nuestro estudio reside en observar la renovación y vigencia de Ibsen en los escenarios actuales. Con tal interés, nos proponemos articular la categoría de *Ibsen pop*, que sirve para englobar una serie de puestas en escena con características comunes, tanto estéticas como temáticas, que tienen como



objeto hacer de Ibsen nuestro contemporáneo en las primeras décadas del siglo XXI.

El término *Ibsen pop* hace referencia a la actualización contemporánea de la obra del dramaturgo noruego. En primer lugar, se establece una estética enlazada con un nuevo realismo que busca acercar a nuestra época tanto el contexto como las problemáticas de los personajes. Por otro lado, desde la segunda mitad del siglo XX, la cultura pop se ha caracterizado por la mezcla de estilos, estando el pastiche y la intertextualidad en el centro de la misma. De este modo, nuestro *Ibsen pop* viene determinado por una mezcla estética, la cual fusiona con ese nuevo realismo fórmulas que abarcan del simbolismo al hiperrealismo, construyendo en escena un universo marcado por la diversidad. Por último, la elección del término *Ibsen pop* está especialmente motivada por la presencia preponderante de elementos pertenecientes a la cultura popular actual, que contribuyen a la articulación de este nuevo realismo y que, además, condicionan la recepción de las obras por parte del espectador. Este trabajo se articula en diferentes secciones que analizan la categoría de *Ibsen pop* a través de las características aquí esgrimidas: la concepción de un nuevo realismo, la mezcla de estilos y las constantes referencias a la cultura pop.

En total, hemos conformado un corpus compuesto por seis propuestas, número que nos permite profundizar en las características de las producciones, así como delimitar un espectro lo suficientemente amplio para analizar los diferentes matices sobre las características de este *Ibsen pop*. Destacan en nuestro corpus las producciones realizadas por la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín, bajo la dirección de Thomas Ostermeier, como principales representantes de esta nueva tendencia; junto a ellas, hemos buscado esta presencia ibseniana en otros contextos a través de diferentes directores de escena: *Nora* (2002, versión de *Casa de muñecas* de la Schaubühne, Berlín; Thomas Ostermeier); *Hedda Gabler* (2007, Schaubühne, Berlín; Thomas Ostermeier); *El pato salvaje* (2011, Belvoir



Street Theatre, Sydney; Simon Stone); *Un enemigo del pueblo* (2012, Schaubühne, Berlín; Thomas Ostermeier); *Casa de muñecas* (2013, Bramant Teatre, Valencia; Ximo Flores); y *Peer Gynt* (2014, Théâtre National de Nice, Niza; Irina Brook). Se trata de seis producciones que se extienden a lo largo del siglo XXI (de 2002 a 2015) y que permiten delimitar las diversas fórmulas en las que percibimos la representación de lo pop, así como observar una ascendencia en la presencia de esta estética en las representaciones ibsenianas.

2.- Ibsen y el nuevo realismo

La primera característica que percibimos en la representación contemporánea de los dramas de Ibsen es la tendencia a la reescritura y adaptación de los textos con el objeto de acercar los problemas en ellos presentados al espectador de hoy. Con tal fin, numerosas son las puestas en escena que actualizan las obras de Ibsen, la mayoría de las veces alterando el contexto original y acercándolo a la época actual. Esta ‘puesta al día’ de los textos ha devenido en lo que puede considerarse como un nuevo realismo ibseniano: la obra se adapta a la realidad del siglo XXI mediante la modernización de elementos como el contexto, el espacio escénico o las problemáticas de los personajes.

Todas las producciones que conforman nuestro corpus hallan motivaciones similares para la representación de las obras de Ibsen. No solo las situaciones que plantean son fácilmente extrapolables a nuestra contemporaneidad, sino que el motor de acción, enfrentando a la sociedad y al individuo, sigue vigente en nuestro siglo XXI. Para Thomas Ostermeier quien, como adelantábamos, cuenta con una amplia experiencia en la representación del dramaturgo noruego, el dinero y la hipocresía son dos de las claves que fundamentan el interés en los textos ibsenianos, en su analogía con la actualidad. En palabras del director alemán,



I was struck by the fact that the characters are under huge economic pressure and that Ibsen always uses this economic pressure as the motor of the play. And for me this is the link to today's time which makes this writer so contemporary [Ostermeier, 2010: 69].

Desde su concepción, las propuestas de Ibsen encuentran su correspondencia con los mismos cambios socioeconómicos sufridos por la sociedad contemporánea. De ahí que los planteamientos ibsenianos recobren su sentido en la actualidad, especialmente para un tiempo «where jobs and money are everything is a society where religion, nation, and family have lost their power» [Ostermeier, 2010: 69]. La sociedad planteada por Ibsen se reformula según nuestras coordenadas actuales, con una burguesía que «is built on lies and hypocrisy, or, to say it in German, on a 'Lebenslüge' (life lie). And when these characters are confronted with the ghost from the past, there is anxiety» [Ostermeier, 2010: 73].

Sin embargo, para este director una obra de Ibsen no puede representarse en nuestros días como se hizo entre la década de los años cincuenta y noventa, ya que los profundos cambios producidos en el individuo y su entorno inciden en su representación:

So, in contrast to the cliché of characters in Ibsen's plays and the interpretation of them in German theatres let's say from the late 50s until the beginning of the 90s, the characters have sacrificed their souls, their emotions, their passions, their love or their ability to love to their financial desire. They are living in a rationalized, secularized cold world where some of them still try to maintain other values but then suffer total shipwrecks in this world like Ilvsted, like Nora, like Mr. Alving [Ostermeier, 2010: 70].

Como afirman los directores artísticos de la Schaubühne en el manifiesto *Der Auftrag (La misión)* [Schaubühne, 2000], el nuevo realismo se categoriza como una novedosa expresión estética nacida de una inquietud crítica hacia nuestra sociedad: un nuevo realismo para un nuevo público. Así, como recoge Peter Boenisch, bajo la firma de Sasha Waltz, Jochen Sandig, Jens Hillge y el citado Ostermeier, se postula que:



We need a new realism, because realism counters a ‘false consciousness’, which these days is much more a lack of any consciousness. Realism is not the simple depiction of the world as it looks. It is a view on the world with an attitude that demands change [Boenisch, 2010: 345].

Este nuevo realismo permite reformular los interrogantes planteados por Ibsen, recuperando su vigencia en la actualidad, posibilitando el juicio crítico del espectador y despertando, a través de la experiencia teatral, la conciencia del público para el análisis de su tiempo. Se trata de temas de suma vigencia que sitúan ante nosotros dilemas morales y éticos (*Un enemigo del pueblo*; *El pato salvaje*), sobre la situación de la mujer (*Casa de muñecas*), la reflexión existencial, la desidia vital (*Hedda Gabler*), las inquietudes personales (*Peer Gynt*), entre otros. En todas las obras a las que aquí nos referimos, ese nuevo realismo comienza en el propio cronotopos elegido (variable según cada versión) y se desarrolla a través de diferentes elementos.

En nuestro corpus, *Nora* es el texto que irrumpe en esta nueva tendencia³. La adaptación que hiciera Thomas Ostermeier del clásico *Casa de muñecas* en 2002 para la Schaubühne resulta una de las propuestas más radicales, cargada por ello de entusiastas y detractores. La acción de esta *Nora* se sitúa en el Berlín de inicios del siglo XXI, acentuada en el joven matrimonio de *yuppies* burgueses Nora y Torvald. La versión permite reflexionar sobre la sociedad y el machismo, así como abre el debate a otras problemáticas. En una interesante propuesta escenográfica, que inicia el productivo binomio de Ostermeier con el escenógrafo Jan Pappelbaum, se configura una estructura giratoria que posibilita observar diferentes espacios de un lujoso apartamento, con elementos que aportan claves acerca del alto poder económico de esta pareja, coronado todo por una amplia pecera iluminada al fondo.

³Como señala Fischer-Lichte, aunque el título original de la propuesta de Ibsen es *Casa de muñecas*, algunos se refieren a ella como *Nora*; véase Fischer-Lichte 2002: 246. También Marvin Carlson 2004 apunta que hoy en día el título de la obra suele traducirse como *Nora*.



En esta *Casa de muñecas*, el vestuario (diseñado por Almut Eppinger) está actualizado en una clase media-alta del siglo XXI, a lo que se unen otros elementos como la sirvienta convertida en una *au-pair* africana; el continuo uso de la tecnología –móviles y portátiles– que acrecienta la grieta de incomunicación entre el matrimonio; o la enfermedad del Dr. Rank, ahora transformada en Sida.

La dramaturgia corre a cargo de Beate Heine y Maja Zada, bajo la traducción de Hinrich Schmidt-Henkel, donde los diálogos se adaptan dialectalmente al alemán coloquial actual. A su vez, en relación a la versión, surge uno de los elementos más polémicos de esta propuesta: el afamado portazo de Nora se convierte en una serie de disparos contra su marido (tras las referencias continuas a un posible suicidio de la protagonista), con la consiguiente huida de la *au-pair* con los niños. El final nos muestra a Nora, tras la puerta, desplomándose abatida ante su devenir. Ibsen abría una puerta a Nora, para Ostermeier la protagonista parece no encontrar salida.

Pistola en mano y con sus diferentes intentos de suicidio, esta Nora, como afirmaba Marcos Ordóñez tras la representación de la obra en el Teatro Lliure de Barcelona, es «más Hedda Gabler que nunca» [Ordoñez, 2005]. Sea quizás por esta unión como pocos años después, en 2007, llega Ostermeier a esta otra gran protagonista ibseniana.

La *Hedda Gabler* de la Schaubühne compartirá numerosos elementos con la anteriormente presentada: adaptación de los diálogos para su contemporaneización (con traducción de nuevo de Hinrich Schmidt-Henkel y dramaturgia de Marius von Mayenburg); escenografía de Pappelbaum con un amplio sofá presidiendo la escena; la presencia de la tecnología o un vestuario moderno⁴.

El binomio protagonista lo conforman la actriz Katharina Schüttler (Hedda) y Lars Eidinger (Jorgen Tesman, que encarnaba el Dr. Rank en

⁴ También la *Hedda Gabler* dirigida por David Selvas en 2012 para el Teatre Lliure de Barcelona presentó una adaptación contemporánea, en un vestuario actualizado, el cambio de ordenadores portátiles y tecnología por las habituales cartas manuscritas y una escenografía actual.



Nora). Destaca la juventud de esta pareja, atrapada en unos convencionalismos sociales que, como en Ibsen, conducen a un matrimonio sin amor, a una vida de apariencias, a la infelicidad, al aburrimiento y la desidia, al suicidio de Hedda. Como explica Peter Boenisch: «For this Hedda there was no more hysterical desperation and no more emotional explosion as with Nora» [2010: 349].

En el caso de ambas protagonistas, encontramos una nueva forma de interpretar también propia de la concepción contemporánea de Ostermeier. Frente a una tradicional interpretación de Ibsen cercana a las ideas freudianas que el director de la Schaubühne describe como «with a lot of pauses, emotional seizures and passionate looks out of Windows» y cataloga de aburridas [Ostermeier, 2010: 68], Ostermeier opta por la acción frenética, por las pasiones al límite, por desnudar a sus personajes principales ante nosotros en toda su complejidad psicológica y emocional, en una puesta en escena donde destaca la fisicidad. A modo de colofón, es esa fisicidad y crispación exaltada la que se muestra en el grito y la exasperada interpretación de Katharina Schüttler en su frenética y desahogada destrucción de un portátil a martillazos, abatida y fuera de sí.

Esta línea creativa continúa en una producción posterior de Ostermeier, *Un enemigo del pueblo* (2012), la tercera obra de este director incluida en nuestro corpus. De nuevo, la acción se desarrolla en nuestros días. El protagonista de Ibsen, el médico Thomas Stockman, se convierte en un joven treintañero que en sus ratos libres toca en una banda con su mujer y otros amigos. El argumento de Ibsen se complica en la adaptación y, al dilema moral de Stockman se añaden otras problemáticas, como el conflicto intergeneracional que se observa en su relación con su hermano mayor (Peter, alcalde de la ciudad, de unos 60 años) o la nueva identidad de la pareja como padres primerizos.

Pero esta tendencia al nuevo realismo no es sólo una constante en las obras de Ostermeier, sino que se percibe en producciones muy variadas de Ibsen en los escenarios contemporáneos. En *El pato salvaje* (2011), una



propuesta de la compañía australiana Belvoir Street Theatre dirigida por Simon Stone, también sitúa la acción en un contexto lejano a la Noruega de la obra original. Pese a que no se hacen referencias explícitas a un lugar geográfico, el acento de los actores permite percibir que nos encontramos en algún lugar de Australia en la época actual.

La única puesta en escena de nuestro corpus que invita al espectador a regresar a la noruega natal de Henrik Ibsen es *Peer Gynt*. No obstante, este regreso es solo espacial y no temporal, al incorporarse a la acción claras referencias a la cultura popular de los siglos XX y XXI, con un protagonista convertido en estrella del rock, como analizaremos en profundidad en la sección cuarta de este estudio.

Por otro lado, en 2013 la compañía valenciana Bramant Teatre, bajo la dirección de Ximo Flores, estrenaba un *Casa de muñecas*, siguiendo esta estela en lo concerniente a la contextualización temática y estética. A modo de ejemplo, la escenografía de amplios ventanales, también con una pecera a la derecha, como veíamos en la propuesta de Ostermeier, nos acerca al presente con las llamadas por Skype de Nora a sus hijos, visualizadas en una gran pantalla.

En otro ámbito, nos encontramos en esta puesta en escena numerosas referencias eróticas y sexuales que contextualizan la obra en un siglo XXI acostumbrado a dichas inclusiones en series televisivas y producciones cinematográficas. Así, se explicita en este *Casa de muñeca* cómo Nora, símbolo de la cosificación sexual de la mujer, busca conseguir sus pretensiones a través de relaciones sexuales. No sólo con su marido, para quien Nora se configura como un juguete sexual, sino también para Knostarg, el prestamista. En la última escena, el temor de Nora por la lectura de la carta por parte de Torvald la llevará a entregarse a su marido en la *chaise longue* del centro de escena; como si de una muñeca se tratara, contrasta para el espectador su expresión muda e hierática con el placer de Torvald, masturbándose ante ella.



En esta puesta en escena de Flores, Nora parece encontrar un camino truncado para la de Ostermeier. Liberada de sus vestidos de muñeca, en vaqueros y camiseta blanca sin sujetador, se marcha entre el público, sin portazo, pero resuelta y dejando a su marido desesperado.

Este aumento del erotismo y la sexualidad se percibe también en otras de las propuestas aquí analizadas. Así ocurre en la *Nora* de Ostermeier y en su relación con el Dr. Rank, bisexual que padece Sida. Destacable es la afamada escena del beso entre ambos, con una Nora desesperada frente al abatimiento del Dr. Rank, borracho. Ese beso exasperado se tornará grotesco, ante la imagen del doctor vomitando sobre la pecera del fondo de la escena⁵.

Debemos considerar, en última instancia, que este nuevo realismo no sólo incide en los elementos de contextualización de la obra para la puesta en escena actual. Más allá de este hecho, esta estética busca un planteamiento contemporáneo de las obras de Ibsen para impactar en el espectador y generar nuevas interpretaciones que hagan brotar las inquietudes que lograron en su estreno los textos ibsenianos. Así, las dos propuestas de *Casa de muñecas* recogidas en nuestro corpus rompen con el final tradicional de Ibsen. La de Bramant Teatre, más cercana al dramaturgo noruego, libera a Nora por el patio de butacas, sin la violencia del portazo, pero intensificando su determinación en su camino entre los espectadores hasta salir de la sala. Se rompe la barrera con el escenario y la decisión de Nora se torna más cercana en su paso entre el público. Por su parte, más radical se conformó la elección de Ostermeier y su disparo contra el marido. El espectador, sorprendido, vuelve a participar en una discusión social sobre lo acertado de la decisión y lo correcto del acto. Además, se provoca un final abierto con las consiguientes reflexiones para el público: ¿Qué ocurrirá con Nora? ¿Irá a la cárcel o quedará impune? ¿Es la violencia la vía

⁵ La versión de David Selvas (2012) también variaba el personaje de Julia, la tía de Hedda Gabler, por la pareja lesbiana de su tía moribunda.



oportuna para la liberación de la mujer? ¿Queda justificado el acto por la represión y humillación sufrida como mujer?

Como reconoce el propio Ostermeier, este final generó diversas controversias:

Certaines féministes nous ont alors dit: il était temps, au bout de 120 ans, qu'il y ait enfin des coups de feu, et pas seulement une porte qui claque – c'était aussi mon sentiment. D'autres ont été critiques: il s'agissait d'une interprétation typiquement masculine, antiféministe à souhait! Toujours est-il que partout dans le monde où nous avons joué la pièce, ce coup de feu a immédiatement déclenché des discussions [Jörder, 2015: 79].

Por ello, el nuevo realismo está incidiendo de manera directa en la recepción tanto por el contexto contemporáneo como en la creación de nuevos significados. De la misma forma, el vestuario de la Nora de Bramant o de Hedda Gabler para la Schaubühne, entre otros, sitúa a los personajes en un nivel económico elevado que el público conoce. Cuando Hedda Gabler golpea a martillazos su ordenador portátil en la propuesta de la Schaubühne, se genera un nuevo símbolo para el espectador contemporáneo que incide más allá del propio hecho del destrozo. Como reflexiona el director alemán:

When we adapted the play to a contemporary setting, we simply thought about what's possible today and what's not. So [...] we think about destroying the text in the laptop with a hammer. The audience cringes when that scene comes, because everybody knows that the laptop costs a lot. Everybody still remembers being a student and desperately wanting to afford a laptop, and you have to wait a while to have enough money. So it's like an icon of modern life. [Gallagher-Ross, 2007: 88]

Por lo tanto, para Ostermeier el realismo consiste en hacer que el público sea capaz de reconocer en escena la realidad en la que vive y que esa expresión pueda suscitar una situación de cambio. Esto se observa desde el propio vídeo promocional de *Un enemigo del pueblo*, que incita al espectador a ser partícipe de la acción con las siguientes ideas: ahora hay



guerra en la ciudad; estás avisado; ¿y qué tiene que ver eso conmigo?; no seas muy agresivo, por favor...⁶

Como señala Peter Boenisch en relación al director alemán, y extensible al resto de propuestas:

[...] [Ostermeier] has a distinctive neo-realist approach to directing, fueled by an explicitly political attitude. Abhorring the term “political theatre” to describe his work, he nevertheless aims to make his theatre alive by capturing some of the more inconvenient truths of real life and society in present-day Germany [Boenisch, 2010: 340].

En definitiva, este nuevo realismo se asienta en un mayor acercamiento con el espectador, posibilitando que pueda reconocer en escena la realidad en la que vive y sus códigos de valores, así como busca suscitar su inquietud y promover un cambio social, como fuera el interés de Ibsen en su tiempo.

3.- Mezcolanza estética: del simbolismo al hiperrealismo

Si bien el nuevo realismo se concibe como un aspecto determinante dentro de la representación contemporánea del dramaturgo noruego, otra particularidad de las propuestas englobadas en la categoría *Ibsen pop* es la fusión con otras estéticas. Se trata de un hecho que nos distancia de la representación puramente realista de Ibsen y que nos introduce en las estéticas del siglo XXI y la posmodernidad.

En su artículo «‘Unser Ibsen’: Ibsen on the Contemporary German Stage», Marvin Carlson [2004] contrapone la tradición anglosajona y la alemana en lo que a la puesta en escena de las obras de Ibsen se refiere. Mientras que la primera suele abogar por un realismo psicológico, que bebe directamente de Stanislavsky, en los escenarios alemanes el realismo suele aparecer en combinación con otras estéticas.

⁶ El vídeo promocional puede encontrarse en Schaubüne 2012. Las frases literales que aparecen son: «Jetzt gibt’s krieg in der Stadt»; «Du bist Gewarnt»; «Und was hat das mit mir zu tun?»; «nich so heftig, bitte».



Las producciones dirigidas por Ostermeier incluidas en este estudio confirman la idea de Carlson acerca de las representaciones alemanas, entre las que destacaremos *Un enemigo del pueblo* por el uso de dicha mezcla de estilos. Sin embargo, *El pato salvaje* de Belvoir Street Theatre rompe con el argumento de Carlson ya que, pese a pertenecer a la tradición anglosajona al tratarse de una compañía australiana, la puesta en escena recurre a esta mezcla. Carlson señala que la historia de la puesta en escena de las obras de Ibsen en los escenarios alemanes, especialmente desde la década de los ochenta, ha estado marcada por «complex mixtures of realism and abstraction» [Carlson, 2004: 57], gracias a directores como Frank Castorf, Peter Zadek o Peter Stein. Desde nuestra percepción, esta mezcla de abstracción y realismo se extiende, en los últimos años, a representaciones de Ibsen fuera de las fronteras alemanas; estas estéticas se imbrican con el nuevo realismo en una renovada concepción del dramaturgo noruego, tal y como observamos en propuestas como *El pato salvaje*.

Los propios textos de Ibsen no son puramente realistas, sino que incorporan elementos naturalistas, simbolistas e, incluso, fantásticos, siendo por ello propicios a la mezcla de estilos de la que nos habla Carlson. Las obras más populares, como apunta Richard Hornby [2014: 244], han sido aquellas cuyo argumento es fácilmente identificable con el drama social, como demuestran las numerosas adaptaciones de *Casa de muñecas* o *Un enemigo del pueblo*. No obstante, esta lectura ha ido en detrimento de otras valoraciones estéticas de la obra del dramaturgo. En palabras de Hornby: «Ibsen was primarily an artist, a poet of the theatre, not a pamphleteer, and his disruptive style is closer to that of postmodern playwrights like Beckett, Ionesco, and Stoppard than to nineteenth century “thesis” playwrights» [2014: 248]. Las puestas en escena que aquí analizamos hacen gala de una mezcolanza estética, trascendiendo la lectura de las obras como mero drama social.

La producción australiana de *El pato salvaje* sobrepasa en ocasiones los límites del nuevo realismo del que hablábamos en la sección anterior,



adquiriendo un estilo hiperrealista muy familiar para el espectador del siglo XXI, ya que es el mismo que aparece frecuentemente en las pantallas de televisión en *realities* como *Gran Hermano*. Este hiperrealismo se deja vislumbrar en elementos que abarcan desde la interpretación actoral a la escenografía⁷; siguiendo la concepción del término de Baudrillard [1994], no sólo se difuminan aquí las fronteras entre realidad y simulación, sino que además la simulación aparece como más real que la propia realidad⁸.

En opinión de Elisha Conway, el hiperrealismo teatral funciona de forma análoga a la pintura hiperrealista: «Just as hyperrealism in painting remains recognizable as not actually being a photograph, hyperrealist theatre is not read as actually being television» [2013: 338]. El hiperrealismo de la producción radica precisamente en el uso de elementos que reproducen la imitación de la realidad propia del lenguaje televisivo. Ayudada de micrófonos, la interpretación actoral se configura de una forma naturalista que resulta casi ajena a la escena por asociarse más con medios audiovisuales. Siguiendo la idea de Conway, el espectador reconoce la semejanza con la televisión pero, al mismo tiempo, identifica el espectáculo como teatral.

En *El pato salvaje*, la propia estructura narrativa de la puesta en escena, que utiliza la luz para fragmentar la historia, también recuerda al montaje de uno de estos programas de telerrealidad que, pese a que dicen mostrar la verdad, suelen estar sometidos a un exhaustivo proceso de montaje en el que se selecciona qué y qué no mostrar. Así, durante el primer acto se nos presenta una realidad fragmentada, en la que se suceden escenas breves separadas por oscuros, mientras que el segundo acto se desarrolla sin interrupciones, en lo que podría considerarse un ‘plano secuencia’ teatral.

⁷ La estética hiperrealista se percibe como una línea imponente en ciertas producciones del siglo XXI. Destacamos propuestas como *Casa de muñecas* (2013), por la directora Carrie Cracknel, en The Duke of York’s theater o *El maestro constructor*, dirigido por Matthew March en The Old Vic de Londres en 2016.

⁸ En su artículo «Staging hyperrealism: Tracing the influence of the televisual in Thomas Ostermeier’s *Woyzeck*», Elisha Conway aplica el término de hiperrealismo, entendido según la concepción de Jean Baudrillard y Umberto Eco, a la producción de *Woyzeck* de Thomas Ostermeier (2004).



Entre el segundo y el tercer acto se produce una elipsis que excluye toda referencia al suicidio de Hedvig, quien se creía culpable de la desgracia familiar. El sonido de un disparo mientras Gina y Hjalmar están a punto de reconciliarse al final del segundo acto es la única pista que se da al espectador de la muerte de la pequeña. A todo esto hay que sumarle un elemento naturalista que subraya aún más el hiperrealismo de la producción: un pato real aparece en escena, poniendo cuerpo al símbolo ya planteado en el *El pato salvaje* –ese pato que tras haber vivido en cautividad ya no puede volver al mundo natural– al que alude el título de la obra.

A la base realista de *Un enemigo del pueblo*, marcada por la interpretación actoral, se suman elementos de varios estilos. La propia interpretación, en especial del doctor Stockman, adquiere en ocasiones tintes expresionistas con el objeto de transformar en gesto los sentimientos más violentos de los personajes. El pato que aparecía en *El pato salvaje* tiene su correspondencia aquí en un perro real, el perro de Morten Kul, padrastro de la señora Stockman. Aunque su presencia puede considerarse casi anecdótica, el animal se introduce como un elemento naturalista que sirve para relajar la tensión del público gracias a su espontaneidad. La presencia de animales reales funciona en ambos casos como elemento cómico, sirviendo para relajar la tensión del drama.

Si señalábamos anteriormente en Ostermeier una búsqueda del reconocimiento para suscitar un cambio en el espectador, este hecho se observa especialmente en el acto cuarto de *Un enemigo del pueblo*. En él, los comentarios de Thomas acerca de la sociedad en la que vive y la injusticia del sistema democrático reciben los abucheos de todo el pueblo. La dramaturgia de la Schaubühne (que actualiza el discurso de Thomas para hablar de problemas sociales) es habitualmente acogida con aplausos por el público, que se identifica aquí con el papel del pueblo. Al poco de comenzar el discurso, la producción experimenta un cambio estilístico radical, invitando al espectador a abandonar su rol pasivo. La luz de sala ilumina al público y Thomas se dirige a ellos para preguntarles su opinión sobre lo que



está pasando en el pueblo, o, por ir más lejos, ¿qué piensan de este problema en relación con sus propios problemas como ciudadanos europeos? De este modo, el público identifica los problemas que aparecen en la escena con los de su propia realidad de forma directa, invitándosele a tomar partido y a participar de forma activa.

Este momento puede identificarse con la fórmula teatral que Agustina Aragón [2014] denomina como «teatro relacional», a la que la autora se refiere como un nuevo paradigma teatral en el que la obra produce «relaciones y comportamientos subjetivos y/o políticos» [Aragón, 2014: 195] y que transforma al espectador en coautor del espectáculo⁹. El comienzo del discurso de Thomas Stockman sirve como pretexto para abrir este diálogo al público. Actores y espectadores interaccionan, reflexionando juntos tanto sobre lo que acontece en escena como sobre cualquier otra problemática que los espectadores quieran sacar a la luz. Este momento de teatro relacional, que es imprevisible y que varía de representación en representación, toca su fin cuando el actor que interpreta a Stockman continúa con el discurso que había interrumpido.

Tanto el *El pato salvaje* como *Un enemigo del pueblo* se sitúan en espacios escénicos que son –o devienen con el transcurso de la obra– teatrales o simbólicos. La acción en *El pato salvaje* sucede entre cuatro paredes de cristal a modo de pecera, dentro de la cual aparecen los personajes. Aparte de representar la opresión que estos experimentan, la caja cobra un especial significado simbólico cuando la iluminación hace que se reflejen en ella las caras de los espectadores. Dicha presencia establece un paralelismo más entre la producción y el medio televisivo, acentuando nuestro papel como espectadores-voyeurs. Como tales, observamos la desgracia de la familia Ekdal desde una distancia prudencial, sin que esta nos salpique, pero sin perdernos detalle.

⁹ No obstante, como la propia autora indica, la denominación de esta categoría de «teatro relacional» ha de hacerse de modo provisional al existir dos carencias: no hay prácticas escénicas que se autodenominen como relacionales y, pese a tratarse de una técnica en alza, no hay aún suficientes estudios teóricos sobre la misma, véase Aragón, 2014: 196.



El espacio escénico también adquiere un valor simbólico en *Un enemigo del pueblo*, continuando así con una tradición estética que entremezcla elementos realistas, teatrales y simbólicos en la puesta de escena de Ibsen, tendencia que Ostermeier ya había utilizado en anteriores producciones como, por ejemplo, en *Nora* [Carlson, 2004: 59-62]. La obra comienza en el salón de los Stockman, representado con unos paneles negros, con mobiliario que recuerda a los productos de Ikea y que podría encontrarse en la casa de cualquier pareja joven, así como algunos muebles dibujados en tiza en las paredes para completar la decoración. La escenografía, que se reconvierte en los distintos lugares donde transcurre la acción (por ejemplo, en la casa de los Stockman, la redacción del periódico o la plaza del pueblo), sirve asimismo de reflejo del desgaste que sufre Thomas. Al finalizar su discurso en la plaza, el pueblo (encarnado ahora por el resto de actores y no por el público) lo ataca verbal y físicamente, lanzándole bolas de pintura. En su intento por sacar a relucir la verdad –que las aguas del balneario eran malignas–, Thomas acaba demacrado y solo, habiendo fracasado por entero en su propósito. Ya en el quinto acto nos encontramos a un Thomas destrozado tanto interior como exteriormente. La pintura que lo cubre a él y a las paredes de su casa se convierte en el símbolo de la desgracia de su familia¹⁰.

En última instancia, el simbolismo no solo queda representado en la escenografía, sino también en los propios personajes de producciones como *El pato salvaje*. Tal es el caso de Gina, que aparece tumbada en el suelo durante la mayor parte del segundo acto sin que su presencia sea percibida por los demás personajes, haciendo que su dolor, y la idea de si era necesario o no descubrir la verdad después de tantos años, estén siempre presentes. En este acto, los personajes entran en escena, interactúan con

¹⁰ Otro ejemplo significativo de puesta en escena donde el espacio escénico cobra un carácter simbólico similar es el de la producción *Un enemigo del pueblo*, dirigida por Miguel del Arco en 2015, donde Thomas aparece en un lodazal en la última parte de la obra, simbolizando la podredumbre de toda la sociedad que desea ocultar los peligros del balneario. Todos quedan manchados por el lodo, todos se ensucian en la victoria del beneficio personal frente al deber social.



otros y desaparecen moviéndose lentamente, marcando así las transiciones y llegando a confundir un poco al espectador hasta que este entra en el juego teatral que se le propone.

Así, percibimos como las representaciones contemporáneas de Ibsen se alejan de un realismo puro y no temen fusionarse con otras estéticas (hiperrealismo, simbolismo, expresionismo, ruptura de la barrera actor/espectador...) y con elementos de suma teatralidad que enriquecen la experiencia artística del espectador.

4.- Cultura pop

A las actualizaciones anteriormente delimitadas en las diferentes puestas en escena de Ibsen se adhiere una de las claves dentro de nuestra categorización: la aparición de numerosas referencias a la cultura pop. La presencia de la cultura pop en las representaciones de Ibsen no es un fenómeno aislado, sino que dichas referencias son comunes en la puesta en escena de muchos dramaturgos clásicos¹¹.

Como ha señalado John Storey [2001: 1-14], el concepto de cultura pop o cultura popular ha sido definido de formas muy diversas a lo largo de los siglos XX y XXI. De todas las definiciones posibles –que abarcan desde su diferenciación con la alta cultura o la cultura tradicional–, tomamos aquí la identificación de cultura pop con la cultura de masas, al inscribirse las referencias que aparecen en las puestas en escena de este estudio dentro de este sistema de producción. La cultura pop se imbrica en las prácticas diarias de sus consumidores, llegando a generar un sentimiento de identificación con los mismos. De este modo, la presencia de la cultura pop en las puestas en escena de Ibsen permite acercar las obras a un nuevo

¹¹ Sin ir más lejos, las referencias a la cultura pop en la representación de las obras de William Shakespeare, cuya actualización comparábamos al inicio con la de Ibsen, tiene tal relevancia que se han llevado a cabo estudios centrados en la misma. Véase, por ejemplo, Lanier 2002 o Purcell 2009.



espectador, presumiblemente más joven, y genera nuevas intertextualidades y símbolos que revitalizan los planteamientos de los textos.

Así ocurre con Nora en las dos versiones aquí tratadas, tanto la de la Schaubühne como Bramant Teatre. En el texto de Ibsen, su protagonista viste un traje de marinera napolitana y ha preparado el baile de La Tarantella (que no se observa a vista de público) para contentar a los invitados en una fiesta de disfraces. En las producciones de nuestro corpus, encontramos una reinvención del disfraz que genera una resemantización sobre este atuendo. En la propuesta de Ostermeier será el de la heroína de videojuegos Lara Croft, cargada de erotismo, pero también vengativa y autosuficiente. Su baile frenético a ritmo de hard-rock proveniente de la videoconsola, que ahora sí tiene lugar frente al público, mucho distará de la tradicional danza. En el caso de la propuesta de Bramant Teatre, nos encontramos a una Nora disfrazada de Beatrix Kiddo, la protagonista de *Kill Bill*, película de Quentin Tarantino, con su afamado traje amarillo; se trata de un personaje destacable también por su erotismo y carácter vengativo. Ambos personajes, Lara Croft y Beatrix Kiddo, generan nuevos intertextos y significados para un espectador contemporáneo, estableciendo paralelismos entre ellas –mujeres de acción– y la protagonista ibseniana, quien finalmente tomará las riendas de su vida¹².

Además de estas significativas caracterizaciones, hallamos otras referencias que profundizan en la contextualización de la escena, como el juego de los hijos de Nora en la producción de la Schaubühne con pistolas láser de *Star Wars*. De la misma forma, en la descrita escenografía de *Un enemigo del pueblo*, en una de las paredes negras del primer acto podemos leer con tiza el nombre de videojuegos como *Call of Duty*.

¹² En *Nora 1959*, producción de La Zona Kubik de 2015, se reinventa también *Casa de muñecas* gracias a la inclusión de referencias a la cultura popular. En esta puesta en escena, la radio de la España de los años 50, con su música y radionovelas, juegan un papel fundamental. No obstante, la producción no se vale de la cultura popular para acercar la obra al espectador actual, como las analizadas en nuestro corpus, sino que, en este caso, sirve para contextualizar la acción en los años 50.



A ello se unen las destacadas referencias musicales. En el caso de *Nora*, sobresale la relatada secuencia final, con una protagonista abatida ante la puerta, tras el asesinato de su marido, mientras sube el volumen de la canción «I don't love you any more» de Real Friends.

También *Un enemigo del pueblo* presenta numerosos ejemplos de esta tendencia en relación a la música pop. El grupo de amigos formado por el Dr. Stockmann, Hovstad, Alaksen y Katherina se reúnen para ensayar con su grupo. Las tendencias pop e indie protagonizarán diversas escenas, al ritmo de «Crazy» de Gnarl's Barkley, «The Pact (I'll be Your Fever)» de The Villagers o David Bowie, entre otros. Los personajes tocarán instrumentos en directo o se jugará, como en la escena que tiene lugar en las oficinas del periódico que abre el segundo acto, con un personaje escuchando música con sus cascos, focalizando al espectador en el mismo.

Peer Gynt, con la dirección de Irina Brook para el Théâtre National de Nice (2014), será el ejemplo más significativo en lo referente a alusiones a la cultura pop. El personaje de Ibsen se convierte aquí en un cantante de éxito tras haberse marchado de su pequeña ciudad noruega, transformándose en un alter ego de Iggy Pop. La influencia del cantante, quien ha participado también en la producción, se deja notar no solo en la presencia de su música, que se interpreta en directo, sino también en el aspecto físico del actor en el papel protagonista. La puesta en escena de Brook narra el ascenso y caída de ese Peer Gynt ahora estrella del rock, quien al final de su vida aprende que la fama y el dinero no dan la felicidad.

Ante la imposibilidad de conseguir una traducción con el mismo efecto poético que el original, el texto de Ibsen sirve de inspiración para una serie de poemas que Sam Shepard escribe para ser interpretados por este nuevo Peer. Irina Brook construye un universo de locura y festividad en el que los troles de Ibsen se transforman en criaturas salidas de un cabaret extravagante, mientras los actores-músicos llenan el ambiente de notas que



acompañan la práctica totalidad de las escenas¹³. La atmósfera festiva hace que la producción recuerde al musical hollywoodiense *Moulin Rouge*. Si algo define esta puesta en escena es, sin duda, la colaboración de los artistas que participan en la misma: Shepard, Iggy Pop y los actores-músicos saben conjugar todas las piezas para revestir *Peer Gynt* de un tono de actualidad.

Así, la nueva estética de *Ibsen pop* focaliza su interés en la identificación del público con los personajes de Ibsen en nuestro tiempo, gracias a la contextualización, el intertexto y el nuevo diálogo con elementos pertenecientes a la cultura pop. Como recoge Peter Boenisch, en palabras de Robin Detje satirizando la propuesta de *Hedda Gabler* de Ostermeier:

Hedda Gabler in an Adidas tracksuit is like us, the artists, and we artists are like her, our generation, whose music we play to make the point and to celebrate Communion. We all belong together, and we are good, and we will medicate Ibsen until there is nothing foreign about him, and he belongs entirely to us and dances to the music on our own iPods [Boenisch, 2006: 53-4].

El teatro de Ibsen confrontaba al público burgués de finales del siglo XIX con problemas en los que podían verse identificados. Tanto es así que, en la década de 1880, *Casa de muñecas* se convertiría en una sensación en las conversaciones de salón de la burguesía, llevando a algunos miembros de la alta sociedad a incluir en sus invitaciones a reuniones o fiestas la petición de no hablar de dicha obra [Fischer-Litche, 2002: 247].

El revuelo causado por *Casa de muñecas* a finales del siglo XIX se incrementaba por la coincidencia de clase entre los personajes y el público —ambos pertenecientes a la burguesía, lo cual acercaba los problemas planteados en las obras a los espectadores—. De la misma forma, esta Hedda en chándal de Adidas de la que nos habla Detje, el matrimonio Stockmann

¹³ El ambiente festivo y el protagonismo adquirido por lo musical en la propuesta de Irina Brook nos recuerda al montaje de *Peer Gynt* dirigido por Robert Wilson en 2005 para el Det Norske Teatret de Oslo; en él, música y danza se enlazaban en la puesta en escena.



tocando en casa con sus amigos, o incluso este Peer Gynt transformado en estrella del rock, se presentan como personajes cercanos al espectador actual. Hacer que Ibsen baile al son de la música en nuestros iPods conlleva una popularización de los personajes, quienes pasan de burgueses del siglo XIX a clase media-alta del XXI.

A través de la aparición de elementos de la cultura popular, espectador y texto se sitúan de nuevo ante un mismo código, compartiendo un lenguaje y contexto cultural común y logrando acrecentar el efecto de mimesis aristotélico. Henrik Ibsen compartía con los espectadores contemporáneos a él unas mismas coordenadas espaciotemporales. De la misma forma, los directores de escena actuales buscan hacer partícipes de esa experiencia a su público, generando la cercanía necesaria en la identificación con el conflicto planteado.

5.- Conclusión

Las producciones analizadas comparten la visión de Ibsen como nuestro contemporáneo, encontrando motivaciones similares para llevar a escena sus obras y acercarlas a nuestro tiempo. Estas puestas en escena confirman la vigencia de los problemas planteados en los textos de Ibsen pero, a su vez, suponen una reinención, superponiendo otras problemáticas de actualidad a las planteadas por el dramaturgo.

La categoría *Ibsen pop*, bajo la que englobamos las puestas en escena de nuestro corpus, apunta precisamente a esta renovación. El análisis de esta categoría a través de sus tres características principales (el nuevo realismo, la mezcla de estilos y las referencias a la cultura pop) nos permite comprender el funcionamiento de dicha transformación.

En primer lugar, la concepción de un nuevo realismo supone una actualización tanto estética como temática de las puestas en escena. La misma afecta a aspectos tan diversos como el vestuario, la escenografía o la propia contextualización geográfica y temporal de las obras, además de la ya mencionada introducción de nuevas problemáticas.



La mezcla de estilos permite que simbolismo, hiperrealismo, expresionismo, o incluso nuevas fórmulas escénicas como el teatro relacional, se imbriquen con el nuevo realismo, haciéndose notar en elementos que abarcan desde la interpretación de los actores hasta la propia relación entre el escenario y el público. Esta conjugación de estéticas ayuda, además, a traspasar la equívoca concepción que interpreta las obras más populares de Ibsen como dramas puramente realistas, poniendo de relieve la mezcla de estilos ya patente en los textos.

Las constantes referencias a la cultura pop en la música, vestuario, o la propia reinención de los personajes ayudan a acrecentar la identificación de la acción en escena con la realidad del espectador. Es esta reinención de Ibsen para la escena actual, este *Ibsen pop*, la que posibilita que Nora aparezca en el escenario no con el traje de marinera que nos sugiere Ibsen, el cual presenta una vaga significación para el espectador del siglo XXI, sino ataviada como Beatrix Kiddo o Lara Croft.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÓN PIVIDAL, Agustina, «La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional» en, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2014, núm. 10, 165-204.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor (trad.), Michigan, University of Michigan Press, 1994.
- BOENISCH, Peter, «Mission neo(n)realism and a theater of actors and author» en María M. Delgado y Dan Rebellato (eds.), *Contemporary European theater directors*, New York, Routledge, 2010, 339-362.
- BORGES, Jorge Luis, «Prólogo» en Henrik Ibsen, *Peer Gynt. Hedda Gabler*, Buenos Aires, Hispamérica, 1985, 9-10.



- CARLSON, Marvin «‘Unser Ibsen’: Ibsen on the Contemporary German Stage» en, *Ibsen Studies*, 2004, vol. 4, núm. 1, 55-69.
- CONWAY, Elisha, «Staging hyperrealism: Tracing the influence of the televisual in Thomas Ostermeier’s *Woyzeck*» en, *Scene*, 2013, vol. 1, núm. 3, <doi: 10.1386/scene.1.3.331_1>, [consultado el 22-01-2016], 331–342.
- DELGADO, María M. y Dan Rebellato (eds.), *Contemporary European Theater Directors*, New York, Routledge, 2010.
- DUBATTI, Jorge, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue, 2006.
- ESSLIN, Martin, «Introducción» en Jan Kott, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Katarzyna Olszewska Sonnenberg, y Sergio Trigán (trad.), Barcelona, Alba, 2007, 17-25.
- FISCHER-LICHTE, Erika, Barbara Gronau y Christel Weiler, *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*, Londres, Routledge, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *History of European Drama and Theatre*, Jo Riley (trad.), Londres, Taylor and Francis, 2002.
- GALLAGHER-ROSS, Jacob, «Ibsen our contemporary: contemporary directors on the playwright’s centenary» en *Theater*, 2007, vol. 37, núm. 3, 87-115.
- HORNBY, Richard «Ibsen Our Contemporary» en, *New Theatre Quarterly*, 2014, núm. 30, <doi:10.1017/S0266464X14000487>, [consultado el 23-09-2015], 243-248.
- JÖRDER, Gerhard, *Ostermeier. Backstage*, Laurent Muhleisen y Frank Weigand (trad.), Paris, L’Arche, 2015.
- KOTT, Jan, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Katarzyna Olszewska Sonnenberg, y Sergio Trigán (trad.), Barcelona, Alba, 2007.
- LANIER, Douglas, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- MOI, Toril, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.



- OLIVA, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2002.
- ORDÓÑEZ, Marcos, «Nora Gets His Gun» en, *El país*, edición digital, 2005, 22 de enero, <http://elpais.com/diario/2005/01/22/babelia/1106352379_850215.html>, [consultado el 03-09-2015].
- OSTEMEIER, Thomas, «Reading and Staying Ibsen» en, *Ibsen Studies*, 2010, vol. 10, núm. 2, 68-74.
- OSTERMEIER, Thomas and Peter M Boenisch, «“The More Political We Are, the Better We Sell”: A Conversation about the Political Potential of Directing Classical Drama and the Nasty Traps of Today’s Cultural Industry» en, *Performance Paradigm*, 2014, núm. 10, 17-27.
- PURCELL, Stephen, *Popular Shakespeare: Simulation and Subversion on the Modern Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- SCHAUBÜHNE, «Ein Volksfeind. Trailer der Schaubühne Berlin», Youtube, 2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=drm5AQ3CQN8>>, [consultado el 25-03-2016]
- SCHAUBÜNE, *Der Auftrag*, 2000, <<http://www.schaubuehne.de/uploads/Der-Auftrag.pdf>>, [consultado el 03-02-2016].
- STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, tercera edición, Essex, Pearson Prentice Hall, 2001.

