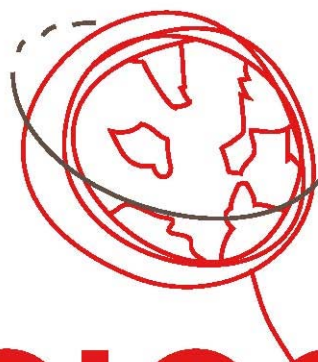




GESTIÓN DE
ESPACIOS
ESCÉNICOS
INTERNACIONALES
DE LA RED

Berlín, 8 - 12 de octubre de 2008

Gestión de espacios escénicos internacionales
BERLIN OCTUBRE DE 2008

Organización:

Irene Pardo / La Red
María Valls / La Red
Toni González / BCN Internacional

**La redacción final del documento
ha sido elaborada por:**

Toni González y Natalia Feijoo

**Agradecemos de manera especial
los informes realizados por:**

Víctor Aranda
Antonio Contreras
Sonia López
Luís Lozano
Carlos Morán
Joan Morros
Irene Pardo
Jesús Miguel Pérez
María Valls
Ana Carmen Zabalegui

LOS TEATROS DE BERLÍN

1.	Introducción y objetivos del viaje	4
2.	Programa del viaje	5
2.1.	Miércoles, 8 de octubre. El modelo alemán del teatro en Potsdam	5
2.2.	Jueves, 9 de octubre. Los grandes teatros de repertorio de Berlín	6
2.3.	Viernes, 10 de octubre. La escena independiente y alternativa de Berlín	7
2.4.	Sábado, 11 de octubre. El ballet y la ópera	8
3.	El sistema de apoyo a la cultura en Alemania y Berlín	9
3.1.	El proceso histórico de Alemania	9
3.2.	Descripción del sistema cultural alemán	10
	<i>Competencias Federales</i>	10
	<i>Los Länder</i>	11
	<i>Los Municipios</i>	12
3.3.	Las políticas culturales y las instituciones de la Cultura	12
	<i>Elementos principales de las políticas culturales</i>	12
	<i>Los problemas de la reunificación</i>	13
3.4.	Estructura de las Artes Escénicas y del espectáculo en vivo	13
	<i>Síntesis general del sector</i>	13
	<i>La Fundación Cultural Federal</i>	15
3.5.	Los programas de apoyo al espectáculo en vivo en el Land de Berlín	16
	<i>Berlín, Capital Europea de la Cultura Alternativa</i>	16
	<i>El Berlín oficial</i>	17
	<i>"Hauptstadtkulturfond"</i>	19
4.	Berlín. Cuaderno de Viaje. 2009	21
4.1	EL MODELO ALEMÁN DEL TEATRO EN POTSDAM	22
	FABRIK POTSDAM	
	HANS-OTTO-THEATER	
4.2.	LOS GRANDES TEATROS DE REPERTORIO DE BERLÍN	26
	SCHAUBÜHNE	
	DEUTSCHES THEATER	
	VOLKSBÜHNE AM ROSA LUXEMBURG PLATZ	
	Representación de 'Saving the world'	
4.3.	LA ESCENA INDEPENDIENTE Y ALTERNATIVA DE BERLÍN	34
	HEBBEL AM UFER	
	RADIALSYSTEM V	
	GRIPS Theater	
	SOPHIENSAELE	
	Representación de 'Comeback'	
4.4.	EL BALLETT Y LA ÓPERA	38
	STAATSBALLETT BERLÍN	
	Representación de 'Wo Du nicht Bist'	

1 Introducción y objetivos del viaje

Entre los días 8 y 12 de octubre de 2008, una delegación de 30 personas pertenecientes a La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública realizó un viaje de formación a las ciudades de Berlín y Potsdam en el marco del programa de Gestión de Espacios Escénicos Internacionales. El objetivo de este viaje era conocer de primera mano el modelo alemán de gestión de los teatros, sus políticas de desarrollo y los ejemplos de buenas prácticas que puedan ser transmitidos en el contacto directo con las personas a cargo de los teatros.

Una treintena de socios de La Red visitó Potsdam y Berlín para conocer con detalle el trabajo y la actividad escénica que desarrollan las principales salas alemanas, sus políticas de gestión y los ejemplos de buenas prácticas vinculados al contacto directo con el público.

Fueron cuatro días intensos de trabajo donde se visitó, como ejemplo de ciudad alemana mediana, Potsdam, capital del estado Federal de Brandemburgo. Allí se pudo conocer la nueva sede del teatro del Estado, el **HANS OTTO THEATER**, y las instalaciones del centro de creación y exhibición de danza contemporánea **FABRIK POSTDAM**.

Ya en la capital se visitaron, por un lado, los teatros de repertorio de referencia en Alemania como el **SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PALTZ**, **DEUTSCHES THEATER BERLIN**, **VOLKSBÜHNE AM ROSA LUXEMBURG PLATZ**, **STAATSBALLET BERLIN**, **STTATSOPER UNTER DEN LINDEN** y **GRIPS THEATER**, y por el otro, los teatros resultado de la actividad creativa y de vanguardia que Berlín ha sido desde que se encontró en la encrucijada entre dos mundos, sólo separada por un fino muro. Estos teatros fueron el **HEBBEL AM UFER** (HAU 1,2,3), **RADIALSYSTEM V** y **SOPHIENSAELE**.

Esta publicación es el compendio y síntesis de toda la información recogida en el viaje. En ella se incluye, tanto la información previa que se utilizó para diseñar e informar de las actividades del viaje, como la recogida una vez allí y transmitida en las conversaciones mantenidas con la dirección de los centros y los equipos de gestión. Creemos que hacer accesible todo este bagaje documental a todos los teatros y centros artísticos de España ayudará a comprender mejor otras realidades en la gestión de los espacios escénicos y permitirá abrir vías de confrontación del trabajo propio con el de colegas de otros países y otras realidades.

2 Programa del viaje

MIÉRCOLES 8

“El modelo alemán del teatro en Potsdam”

06:45h Encuentro del grupo en el aeropuerto de Barajas

08:50h Salida del vuelo IB 3588 Madrid – Berlín

11:40h Llegada a Berlín, aeropuerto Tegel

12:30h Salida en autobús del aeropuerto a la ciudad de Potsdam

13:30h Comida de bienvenida en el centro de creación de danza Fabrik Potsdam

14.30h Sesión de trabajo. El modelo alemán de teatros por el Instituto Internacional del Teatro de Alemania
Con la participación de:

- **Dr. Thomas Engel**, director del Centro de Alemania del Instituto Internacional de Teatro
- **Michel Freundt**, subdirector del Centro de Alemania del Instituto Internacional de Teatro

15:30h Sesión de trabajo. Fabrik Potsdam y otros centros de artes escénicas independientes del barrio cultural de Schiffbauergasse. Con la participación de **Sven Hill**, director artístico de Fabrik Potsdam

16:30h Sesión de trabajo. Presentación del proyecto municipal del barrio cultural de Schiffbauergasse y paseo por los distintos centros

17:30h Sesión de trabajo. El teatro municipal Hans Otto de Potsdam. Presentaciones y visita al teatro.
Con la participación de:

- **Volkmar Raback**, director ejecutivo
- **Felix Wolf**, director técnico
- **Heike Neumann**, relaciones públicas “Hans Otto Theater” y “Schiffbauergasse”
- **Dr. Dirk Olaf Hanke**, departamento dramático
- **Manuela Gerlach**, departamento educativo
- **Georg Kehren**, dramaturgo.

19:30 h Cena en el restaurante de Potsdam, Il Teatro

21:30 h Salida en autobús a Berlín

22:10 h Llegada al Hotel Ellington en Berlín

JUEVES 9

“Los grandes teatros de repertorio de Berlín”

09:15h Salida en autobús desde el hotel al teatro Schaubühne am Lehniner Platz

10:00h Sesión de trabajo. Schaubühne am Lehniner Platz

- **Tobias Vit**, productor artístico

12:00h Salida hacia el Deutsches Theater

12:30h Sesión de trabajo. Deutsches Theater

12:30h Presentación del teatro, su historia, gestión y su trabajo artístico

13:45h Visita a las instalaciones

Con la participación de:

- **Christine Engelmann**; jefa del departamento de presupuesto
- **Oliver Gerds**; vicedirector técnico
- **Jörg Freckmann**; director de ventas y jefe del departamento de servicios al público
- **Freddy Rodríguez**; asistente de Jörg Freckmann

14:30h Comida en la cantina del Deutsches Theater

16:00h Salida en autobús al Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

16:30h Sesión de trabajo. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Presentaciones y visita

Con la participación de:

- **Maurici Farré**, adjunto a la dirección
- **Frank Castorf**, director artístico

18:30h Salida del Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz hacia la HAU 2

19:00h Presentación en el foyer de HAU 2 por parte de los miembros de la compañía Gob Squad de su espectáculo Saving the World

20:00h Asistencia al espectáculo Saving the World de la compañía Gob Squad en HAU 2

21:30h Vuelta al hotel en autobús

VIERNES 10

“La escena independiente y alternativa de Berlín”

- 09:00h Salida en autobús para ir al teatro Hebbel am Ufer (HAU)
- 10:00h Sesión de trabajo. Hebbel am Ufer: Presentación y visita
Presentación: **Matthias Lilienthal**, Director artístico y administrativo
- 11:30h Salida de Hebbel am Ufer dirección Radialsystem V
- 12:00h Sesión de trabajo. Radialsystem V: Presentaciones y visita
Con la participación de:
- **Jochen Sandig**
 - **Folkert Uhde**
- 13:30h Comida en Radialsystem V
- 15:00h Salida de Radialsystem V dirección a Grips Teatre
- 15:30h Sesión de trabajo. Grips Theater. Presentaciones y visita
- **Volver Ludwig**, directora artística
 - **Pete Gilbert**, director técnico
- 17:00h Salida dirección Sophiensaele
- 17:30h Sesión de trabajo. Sophiensaele: Presentación y visita
Con la participación de:
- **Heike Albrecht**, directora artística
 - **Kerstin Müller**, directora de finanzas
 - **Jörg Bittner**, director técnico
 - **Ina Vera**. Miembro de la compañía Monster Truck
- 19:00h Tiempo libre en el barrio de Mitte
- 20:00h Asistencia al espectáculo ‘Monster Truck’ (Comeback) en Sophiensaele.
- 21:30h Vuelta al hotel en autobús. Salida desde Sophiensaele.

SÁBADO 11

“El ballet y la ópera”

09:00h Salida del hotel en autobús dirección “Staatsoper Unter den Linden”

09:45h Encuentro en la entrada Intendanzgebäude, Hinter der Katholischen Kirche 1

09:50h Visita al edificio y escenario de la Staatsoper Unter den Linden Introducción por una persona del departamento técnico y **Charlotte Butler**, directora de producción de “Staatsballett Berlin”

10:30h Visita al espacio de trabajo de “Staatsballett Berlin”

10:40h Presentación de Christiane Theobald, directora administrativa y vice “Intendant” de “Staatsballett Berlin”, sobre el trabajo y situación de la compañía

12:00h Vuelta al hotel en autobús y tiempo libre

14:00h Comida en el Hotel Ellington

18:00h Salida del hotel hacia al Radialsystem V

18:45h Presentación de la compañía: Nico & de Navigators

- **Nicola Hümpel**, directora artística
- **Ilja Fontaine**, productora

20:00h Asistencia al espectáculo de Radialsystem V: Nico & de Navigators

21:30h Vuelta al hotel en autobús desde el Radialsystem V

3 El sistema de apoyo a la cultura en Alemania y Berlín

3.1 / El proceso histórico de Alemania

Alemania es el Estado más poblado de la Unión Europea con 81 millones de habitantes. Está dividido en 16 Estados federados denominados Länder, los cuales tienen competencias plenas en política cultural. A través de la "Kulturhoheit" los Estados Federales tienen garantizada su autonomía cultural. La medida de los Länder alemanes es muy variada, el más poblado es el de Renania del Norte – Westfalia con 18 millones de habitantes y el más pequeño la ciudad-estado de Bremen con 700.000 habitantes.

La estructura del apoyo a la cultura en Alemania tiene una larga historia inalterada y muy claramente estructurada. La política cultural evolucionó de forma independiente en los dos Estados hasta la reunificación, el 3 de octubre de 1990.

Aunque el proceso de reunificación del país ha puesto sobre la mesa numerosos temas relacionados con la estructura del Estado federal, no ha sido así en cuanto a la organización del apoyo a las artes que, en estos años tan convulsos para la historia de Alemania, no ha cambiado prácticamente en su esencia. En definitiva, la estructura del apoyo a la cultura en Alemania tiene una larga historia inalterada y muy claramente estructurada.

Alemania ha estado formada durante siglos por muchos Estados independientes y ciudades-repúblicas con sus instituciones culturales propias. En el momento de la unificación alemana y la formación del Imperio (Reich) en 1871, estas instituciones culturales se conservaron y el Reich sólo asumió competencias en la política cultural internacional. La autonomía que ya disfrutaban los municipios se extendió a la acción cultural que fue asumida por sólidos acuerdos cívicos por las artes y la cultura. Con la constitución de la República de Weimar (1919-1933), el apoyo público a las artes y la cultura se dividió entre el gobierno del Reich, los Länder y los municipios.

Bajo el régimen nacionalsocialista (1933-1945) el país evolucionó hacia un mayor centralismo, se suprimieron los acuerdos cívicos y la cultura fue instrumentalizada para servir los intereses del régimen. Esta política centralista dio protagonismo en materia de cultura al Gobierno federal. El fin del Estado Nazi y de la Segunda Guerra Mundial en 1945 dividió Alemania en tres zonas de ocupación que en poco tiempo evolucionaron en dos Estados, la República Federal Alemania (RFA) y la República Democrática Alemania (RDA).

La política cultural evolucionó de forma independiente en los dos Estados hasta la reunificación el 3 de octubre de 1990. La política cultural de la RDA estaba basada en la armonización del patrimonio huma-

(1): Del estudio "Pràctiques i Models de Suport de les Institucions Públiques a la Creació Escènica a Europa" realizado por "Toni González – Escena Internacional Bcn" para el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya en 2005.

nístico de las formas clásicas del arte y las nuevas formas culturales de la vida cotidiana. Potenciaba la participación de las clases trabajadoras en la cultura bajo un control muy estricto del Partido Comunista. Creó nuevas instituciones para permitir el acceso más efectivo de la clase trabajadora a la cultura como las "Casas de Cultura" o los "Clubes de Jóvenes". Particularmente importante fueron las actividades organizadas por asociaciones culturales y sociales, y por los sindicatos, todo bajo un fuerte control del Estado socialista. Como tal régimen socialista, todas las instituciones culturales estaban subvencionadas completamente por el Estado.

La etapa socialista finalizó con la adhesión de la RDA a la Constitución de la RFA. Se reconstruyeron los antiguos Länder y las políticas culturales evolucionaron hacia modelos descentralizados similares a los desarrollados por la RFA tras la Segunda Guerra Mundial.

Debido a los abusos cometidos por el gobierno Nazi en el campo de la cultura y las artes, al finalizar la Segunda Guerra las potencias aliadas concedieron un mínimo poder a la nueva República Federal en el campo de la política cultural. Tras la restauración de las infraestructuras, la política cultural se redujo a la promoción de las formas artísticas tradicionales y la alta cultura elitista. Hasta el proceso de modernización social posterior a las revueltas de los 60 no se amplió el ámbito de acción de las políticas culturales. Desde entonces, las políticas culturales se abrieron a otras áreas de actividad y como resultado de este proceso democratizador, en 1970 se formuló una nueva política cultural más abierta y próxima al ciudadano. La propuesta tenía como objetivo principal hacer llegar las artes a la mayoría de la población y, de esta manera, el eslogan "la cultura para todos" provocó una gran expansión de las actividades culturales, un mayor desarrollo de las instituciones culturales y la aparición de numerosos campos nuevos de acción cultural financiados por un cada vez mayor presupuesto público para la cultura.

Los 90 han sido unos años profundamente influidos por la reunificación. En los Länder nuevos del Este, la adopción de la estructura administrativa de la RFA y de su política cultural ha provocado cambios profundos que todavía el país está viviendo. En el Oeste, estos años 90 y los primeros 2000 están marcados por la puesta en evidencia de los problemas estructurales de un sistema cultural muy costoso, poco flexible e ineficaz para adaptarse a los nuevos retos culturales de una sociedad moderna. Este hecho está provocando importantes reducciones y reajustas presupuestarios, cierre de grandes estructuras culturales y reconversiones (reducciones de plantilla) de teatros y centros culturales.

3.2 / Descripción del sistema cultural alemán

Competencias Federales

La ejecución de los poderes del Estado corresponde a los Länder con la excepción de los casos concretos que marca la constitución. Este principio federal es aplicable particularmente a la política cultural puesto que el Gobierno federal tiene unas competencias muy reducidas y, así, la cultura, conjuntamente con la educación y las universidades, es considerada la esencia de la autonomía de los Länder. Además de estos, los municipios también tienen un papel principal en la administración de la cultura.

De esta manera, la política cultural alemana está organizada en un sistema federal descentralizado en que:

- Los municipios son responsables de la promoción de la cultura a nivel local
- Los Länder son responsables de la financiación de instituciones culturales y proyectos a escala regional
- La federación es responsable de las relaciones internacionales y la legislación en materia de cultura a nivel federal.

Cuando se mira la participación presupuestaria en cultura de los estamentos públicos se puede apreciar la importancia relativa de cada uno de ellos (año 2003):

- Municipios: 55%
- Länder: 38%
- Estado federal: 7%

No fue hasta el año 1998 que se creó el primer organismo centralizado de cultura a nivel federal: la Oficina del Comisionado para la Cultura y Media (Beauftragte des Bundes für Kultur und Medien) que depende del Ministerio del Interior. Paralelamente se creó una comisión en el parlamento (Bundestag) "Comité de Cultura" que controla la labor del Comisionado y de la oficina internacional. Una de las competencias más importantes del "Comité de Cultura" del parlamento es examinar todas las iniciativas legislativas y valorar el efecto que pueden tener en la cultura, por ejemplo los impuestos, las leyes de asociaciones, etc. Aunque la responsabilidad más importante del parlamento es la relacionada con los temas presupuestarios.

Una parte importante de la competencia federal en el área de cultura son las relaciones internacionales. Las líneas de la política cultural internacional están dictadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores aunque el Gobierno federal y los Länder colaboren estrechamente en este ámbito. Esta política se implementa mediante organizaciones intermediarias financiadas por el gobierno federal las cuales son libres de crear sus programas. De éstas, el Goethe-Instituto (GI) es el más activo en el campo de las artes.

Uno de los elementos característicos del modelo federal alemán de organización del Estado es la estrecha cooperación entre el aparato del Gobierno federal y el de los Länder. De esta manera el Bundesrat (cámara alta del parlamento o de las regiones) refuerza el carácter cooperativo del federalismo alemán donde el gobierno de los Länder está representado directamente y su representación está valorada en función del número de habitantes. También la cooperación se realiza directamente entre los Länder en numerosos foros de debate y cooperación. Así, las conferencias de los Ministros de Cultura y Enseñanza de los Länder es una más de las 14 comisiones a nivel ministerial que existen en Alemania.

Los Länder

Cada Land es totalmente libre de organizarse dentro del respeto a los principios definidos en la Constitución federal. Son, por lo tanto, estados soberanos que disponen de su propia administración cultural, de sus prioridades, sus sistemas de financiación y de ayudas y, sobre todo, sus instituciones culturales: ópera, teatro, ballet, orquestas, etc. cofinanciadas entre los Länder y los municipios.

En cada Land, aunque las situaciones son variables, hay un ministerio de cultura que normalmente está asociado al de ciencia, educación y deportes. Este dirige la política cultural y se coordina con los otros

Länder del Estado. Todas las pretensiones del Gobierno federal de llevar a término una política cultural han sido sistemáticamente frenadas por los Länder que actúan coordinadamente para impedir acciones autónomas del gobierno central en materia de cultura.

Los Municipios

Los municipios alemanes asumen globalmente el 55% del gasto público de la cultura. Las ciudades tienen el derecho constitucional de determinar su política cultural y la ejercen de una manera rigurosa.

Cada ciudad mediana o grande dispone de una serie de infraestructuras culturales del más alto nivel. En las ciudades de tamaño medio no es extraño encontrarse en el teatro municipal compañías estables de teatro, orquestas, óperas o ballets; completas y pesadas infraestructuras culturales con un gran número de empleados fijos. En el ámbito del teatro, el número de salas en los primeros años del Imperio Alemán pasó de 200 a 600. En el año 1910, de 61 ciudades de más de 80.000 habitantes, 32 tenían teatro municipal, 10 teatros de corte o de Estado (Staatstheater), 7 gestionados por sociedades burguesas y 5 gestionados por personas privadas. En la actualidad hay en Alemania, sin contar la escena alternativa, 886 teatros municipales y más de 300.000 butacas, todos ellos, al menos, con una compañía estable de teatro.

En relación al espectáculo en vivo, la preocupación constante de cada municipio de asegurar la vida de su teatro o de su orquesta, orgullo de la ciudad, ilustra muy bien la concepción alemana de servicio público de la cultura que es asumido no por la colectividad nacional en su conjunto, sino por las comunidades de pertenencia natural de los individuos con sus especificidades locales.

3.3 / Las políticas culturales y las instituciones de la Cultura

Elementos principales de las políticas culturales

La política cultural en Alemania está dirigida por los principios de descentralización, subsidiariedad y pluralidad que, como se ha visto, están basados en la tradición histórica del país y reafirmados en su constitución. Dentro del ámbito de sus competencias, los municipios y los Länder mantienen sus propias instituciones culturales, programas y ayudas a la creación y la difusión de productos culturales.

Como principio, los diferentes niveles de las administraciones públicas actúan para complementarse unos a otros, principalmente cuando se trata de financiar las instituciones culturales. Sin embargo en otros niveles de la gestión cultural el principio que rige es totalmente el contrario, el principio de la competencia: competencia entre instituciones culturales, entre actividades culturales, entre teatros municipales o entre teatros nacionales de los Länder. El principio de competición es un factor primordial en las actividades culturales en el marco del federalismo alemán.

Otro signo distintivo de la política cultural es la no interferencia del gobierno, junto con un sentimiento de responsabilidad del sector público por asegurar la existencia y financiación de los programas e instituciones culturales. La Constitución alemana garantiza la libertad de las artes, lo que no sólo permite

la autonomía de los artistas y el derecho a la autoorganización de las instituciones culturales, sino la protección contra las directivas del Estado y la regulación de los contenidos. El Estado alemán es responsable de promocionar activamente, apoyar y mantener la libertad artística. De esta manera las instituciones del Estado alemán (ciudades y Länder) son los principales financiadores y gestores de las infraestructuras culturales, directamente o, normalmente, mediante empresas públicas. Aunque recientemente, en el marco del debate general sobre la privatización de los servicios públicos y la mejora de la gestión, se está empezando a hablar de modelos de gestión públicos-privados o, directamente, de la privatización de las infraestructuras culturales.

Los problemas de la reunificación

En 1990 la reunificación alemana provocó una situación inédita: la ampliación del sistema cultural descentralizado de la RFA a toda Alemania. El Ministerio de Cultura de la Alemana del Este fue desmantelado y todas sus competencias pasaron a los nuevos Länder y a los municipios. Rápidamente las dificultades se acumularon. Los municipios, ya de por sí faltos de recursos, de un día para otro tuvieron que sostener estructuras que antes eran de competencia nacional. El tratado de unificación había previsto esta circunstancia e incluyó una intervención especial de la Federación para arreglar estas dificultades. De esta manera, y para solucionar este desequilibrio, desde el año 1991 el presupuesto federal de cultura se ha quintuplicado.

La reunificación ha asignado prioridades nuevas de la política cultural, entre ellas: la creación de un fondo especial para los nuevos Länder, el desarrollo de Berlín como nueva capital cultural y el reforzamiento de las competencias culturales del Gobierno federal.

Paralelamente, desde principios de los 90, el espectáculo en vivo en Alemania atraviesa una crisis financiera muy importante. Por todas partes se está viviendo una reducción de los presupuestos y una fragilidad de las instituciones culturales, que muchos atribuyen a los excesos del federalismo. De esta manera el Gobierno federal ha decidido transferir fondos que tradicionalmente estaban dedicados a las instituciones de Alemania del Oeste a los Länder nuevos del Este, que estaban más atrasados y no podían participar a la competición cultural entre los Länder.

3.4 / Estructura de las Artes Escénicas y del espectáculo en vivo

Síntesis general del sector

Alemania es uno de los países de Europa que más invierte en el teatro. Para la sociedad alemana el teatro es una institución fundamental de la vida cultural. No hay ciudad que no disponga de una mínima estructura teatral, ni ciudad mediana que no disponga de un teatro totalmente equipado para realizar las propias creaciones. Muchos de estos centros disponen también de orquesta, ópera y ballet. Dependen principalmente de los municipios y de las regiones (Länder). Cada región dispone al menos de un teatro del Estado (Staatstheater) financiado por el gobierno del Land, y cada ciudad, tiene su teatro municipal (Staatstheater). Al frente de los teatros oficiales figura un director o directora (Intendant) responsable de la gestión artística y administrativa, y de los entre 200 y 700 empleados que puede tener un teatro alemán

La administración pública alemana se encarga de financiar los teatros pero, y así lo reconoce la Constitución de Alemania, deja total libertad por decidir los criterios artísticos. De hecho, las líneas artísticas difieren muy poco las unas de las otras, orientándose hacia el teatro de repertorio de base literaria, la música clásica, o clásica contemporánea, y el ballet.

Las compañías estables de teatro raramente viajan, de forma que no existe competencia a la hora de programar el repertorio. Así, una misma obra puede ser montada por diferentes teatros a la vez, puesto que cada uno de los montajes va dirigido a públicos diferentes.

En las últimas estadísticas publicadas por "la Asociación de Teatros de Alemania" (Deutscher Bühnenverein) de la temporada 2002/2003, figura que las ayudas totales a los teatros por parte de las corporaciones territoriales son del orden de los 2.130 M€. El total de los gastos que cubren estas ayudas se sitúa alrededor del 84%, lo cual sitúa a los teatros públicos alemanes como los más fuertemente subvencionados de Europa. Los recursos que han de obtener por la venta de entradas representan algo más del 15% del presupuesto, margen que pueden cubrir puesto que el interés de la población local por mantener y participar en las actividades de su teatro es muy grande.

¿Qué pasa entonces con el resto de los artistas que no participan de la estructura del teatro municipal ni de sus criterios artísticos o estéticos? Lo tienen muy difícil para subsistir. La estructura alemana de teatros públicos locales no ha facilitado la evolución de las artes y hace muy difícil que los artistas jóvenes y los más innovadores puedan acceder a la financiación pública. El principal problema que han de afrontar las artes escénicas en Alemania es la ausencia de nueva creación. La carencia de fondos públicos por los artistas innovadores no garantiza la renovación.

Gabriele Nauman, agregada cultural de la embajada de Canadá en Berlín, ex-directora del festival de verano de Hamburgo, considera que "hacen falta más recursos para la escena independiente, no sólo para la realización de proyectos, también para el desarrollo de las estructuras de las compañías, para lograr una gestión profesional. Hace falta un seguimiento de las carreras de los artistas, desde los comienzos, en la mitad de su carrera y cuando ya están establecidos", y añade "los teatros públicos están empezando a poner en práctica los métodos de trabajo de las compañías independientes principalmente, las coproducciones y la cooperación internacional".

El sector de la danza contemporánea, lenguaje artístico que se mueve mayoritariamente en los circuitos independientes, sufre directamente las carencias del modelo alemán. Nele Hertling, ex-directora del Hebbel Teatro de Berlín y actual directora del servicio de residencia de artistas de la academia alemana, comenta que "la situación de la danza en Alemania es muy precaria puesto que depende mayoritariamente de la ópera y, como estructuras independientes, lo tienen muy difícil. Muy pocas compañías de danza contemporánea disfrutan de ayudas estructurales aunque algunos teatros, también muy pocos, tienen compañías asociadas de danza. La mayoría de los artistas independientes en Alemania reciben sólo ayudas a proyectos". Es optimista en cuanto al futuro puesto que, añade "se está luchando fuerte por su reconocimiento como forma artística independiente, y el plan de danza de Alemania de la Fundación Federal de Cultura será un gran estímulo para que la danza se consolide como forma artística por ella misma".

Aun cuando los municipios y regiones tienen articulados sistemas de ayudas a los artistas independientes (Freie Theater), estos no llegan, ni mucho menos, a equipararse a las ayudas a los teatros públicos,

aun cuando esta situación varía mucho entre ciudades y Länder. La red de programadores de teatros "National Performance Network" ha creado un sistema propio para promover la coproducción y las giras de danza contemporánea alemana.

La Fundación Cultural Federal (Kulturstiftung des Bundes)

La Fundación Cultural Federal (Kulturstiftung des Bundes) ha sido creada en el año 2002 por iniciativa del comisionado del gobierno federal para la cultura. Con un presupuesto no muy alto, se considera el brazo ejecutor de la política cultural del Gobierno federal. Sus competencias son proveer medios y subvenciones a proyectos culturales independientes. Las ayudas se conceden a proyectos innovadores en todas las áreas de las artes contemporáneas. Según exige la legislación Federal, para no interferir las competencias de los Länder, estos proyectos deben priorizar el intercambio cultural y la cooperación internacional. Cuando el valor de la ayuda otorgada a un proyecto no es superior a 250.000€, el comité director de la Fundación decide darle el apoyo tras recibir la opinión de un jurado especializado. Cuando es superior, la decisión es responsabilidad del consejo de la Fundación. La Fundación puede aportar la financiación total o parcial a un proyecto

Desde su fundación, el presupuesto ha ido creciendo. El año 2002 fue de 12,5 M€, el 2003 de 32 M€ y el 2004 de 38,5 M€. Este presupuesto ha permitido, en el año 2003, apoyar a 90 proyectos de diferentes disciplinas artísticas.

La Fundación Federal de Cultura actúa a través de dos líneas diferentes, separadas y complementarias: una general de apoyo a proyectos y otra de programas especiales y temáticos promovidos por la propia organización. El área general de proyectos apoya, bajo solicitud, a proyectos e iniciativas de cualquier disciplina de las artes contemporáneas, tanto de Alemania como del extranjero. Incluye el apoyo a proyectos de larga duración, con un límite de cinco años. Las ayudas son concedidas por la Fundación a través de un jurado de expertos independientes. Los valores varían entre 20.000€ y 1,5 M€. La segunda línea es activa en temas específicos. Por ejemplo, encarga proyectos de búsqueda, organiza talleres y conferencias, publicaciones, premios y becas. En este momento la Fundación da prioridades a los temas: "arte y ciudad", "Europa del Este", "aspectos culturales de la reunificación alemana" y "el reto cultural del 11 de Septiembre". En este apartado también apoya a proyectos para el desarrollo de las artes contemporáneas en Alemania. Uno de los proyectos más recientes de la Fundación Federal es el "Plan de la Danza de Alemania" que invertirá en la danza contemporánea, la suma de 12,5 M€ en cinco años.

La creación de esta Fundación es un primer impulso para una política cultural federal, que rompe el modelo tradicional alemán de apoyar a las grandes infraestructuras culturales (teatros, museos, etc.) y fija la prioridad en los proyectos y las organizaciones independientes.

3.5 / Los programas de apoyo al espectáculo en vivo en el Land de Berlín

Berlín, Capital Europea de la Cultura Alternativa

La ciudad de Berlín, ciudad y Land a la vez, es una de las grandes capitales de Europa y referente cultural en los últimos 20 años. En Berlín se pueden encontrar grandes similitudes con Barcelona, en el sentido que, aunque las instituciones han invertido la mayor parte de la financiación pública en grandes estructuras, la ciudad ha mantenido viva una impresionante cultura joven alternativa que le ha dado su carácter y personalidad. Que Berlín haya sido la capital de Prusia nos dice algo sobre el carácter de esta gente que podemos considerar, verdaderamente, "del Norte". Protestantes, estrictos, trabajadores, abnegados, los habitantes de Berlín pueden representar los estereotipos alemanes y de los países del Norte europeo. De alguna manera, quizás simple pero no lejos de la realidad, se puede decir que los gustos de los berlineses están más próximos a la lectura intelectual del arte que no a la aproximación lúdica y sensual. Según el comentario de Ursula Maria Berzborn, directora de la compañía de teatro Grotest Maru, "los berlineses no tienen sentido del humor, no ríen". Los berlineses son serios, en cierto modo ariscos para una mirada latina pero, en realidad, amables y atentos.

El hecho que la ciudad de Berlín haya sido partida por el Muro ha sido definitivo para el desarrollo de las artes contemporáneas y para convertirse en el centro de la cultura alternativa en Europa. Los levantamientos del Muro y el consecuente aislamiento del Berlín Oeste en un pequeño reducto de la Europa occidental, provocó la retirada de infinidad de fábricas, negocios, etc. que encontraron mejores facilidades por trabajar a la República Federal Alemana. En Berlín Oeste quedaron muchos locales, edificios y fábricas vacías, y el sus propietarios lejos, sin demasiado interés por mantener la propiedad.

Por su parte, la Alemana del Oeste debía mantener un Berlín vivo, e invirtió mucho dinero en esta tarea. Creó una ciudad para el orgullo de la cultura occidental y, la cultura pasó a ser uno de sus objetivos. Al haber tantos locales vacíos y espacios a bajo precio, muchos artistas jóvenes de todo el mundo se instalaron allí. Grandes edificios se "okuparon" (squats) y se establecen talleres de artistas, estudios y centros culturales. También, al ser Berlín Oeste una ciudad desmilitarizada, los residentes no tenían que hacer el servicio militar, cosa que decidió a muchos jóvenes a fijar su allí residencia. La afluencia de jóvenes no se vio con malos ojos, de forma que se estimuló (cuando menos, no se frenó). De esta manera, no era difícil encontrar ayudas por parte del Estado o de la ciudad de Berlín para impulsar proyectos artísticos.

En el momento de la caída del Muro se produjo un nuevo resurgimiento de la actividad artística alternativa. Del mismo modo que en la época anterior, la necesidad de espacios de trabajo para los jóvenes artistas fue un nuevo motor de desarrollo, esta vez el motor fue Berlín Este. En la parte Este de la ciudad había numerosos edificios, en general en mal estado, muchos sin propietarios conocidos. Los jóvenes artistas berlineses, y de todo el mundo, se trasladaron al Berlín Este, al Mitte, y ocuparon espacios para convertirlos en centros culturales y espacios de trabajo. Esta segunda oleada de "squatters" duró unos cuatro años y fueron ocupadas unas 200 casas en las que se realizaban actividades culturales y artísticas.

La maquinaria oficial y las inversiones inmobiliarias actuaron rápidamente una vez Berlín fue nombrada la capital de Alemania. La restauración de la ciudad fue rápida y las inversiones del Estado alemán fueron enormes para borrar el pasado comunista y crear una capital moderna al estilo de las otras capitales de Europa.

Estas actuaciones han frenado la vida cultural de Berlín. De un lado, la subida de los precios inmobiliarios ha desalojado a la mayoría de squatters hacia los suburbios o fuera de la ciudad (o les hicieron optar por ser propietarios, perdiendo la carga transgresora de su identidad, pasando a ser un atractivo turístico). De otro, las inversiones en la reconstrucción trajeron una reducción importante de los presupuestos culturales que afectaron muy directamente los jóvenes artistas representantes de la cultura alternativa. En este sentido, las subvenciones a proyectos se redujeron drásticamente y, los primeros a notarlo fueron los artistas más innovadores y menos reconocidos por la cultura oficial. En estos momentos, en Berlín ya quedan pocos espacios de la cultura alternativa que le dio momentos de esplendor. Algunos de los que han quedado sólo son símbolos de una época, como foco de atracción turística, que llega siempre cuando la principal actividad ha dejado de existir.

El Berlín oficial

Actualmente Berlín disfruta de una programación cultural de las más amplias de Europa. Diariamente se realizan unas 60 representaciones de teatro y de teatro musical, 30 espectáculos para niños, 40 espectáculos de cabaret y comedia, y un número enorme de conciertos en directo. Como todas las ciudades alemanas, las estructuras públicas culturales están subvencionadas, casi en la práctica totalidad, por la municipalidad de Berlín; denominada Senado de Berlín. El Senado de Berlín se ocupa directamente del mantenimiento de algunas estructuras: tres grandes teatros de ópera con sus orquestas residentes (Deutsche Staatsoper, Deutsche Oper, Komische Oper); cinco grandes teatros (Volksbühne, Deutsches Theater, Maxim-Gorki-Theater, Schaubühne y Berliner Ensemble); dos teatros para niños y jóvenes (Grips-Theater y Carrousel-Theater); nuevos teatros de medio y pequeño formato (HAU, Sophiensaele, Podewill, etc.). A estos se han de añadir cinco orquestas (entre ellas la Berliner Philharmoniker y la Deutsches Symphonie Orchester).

Al coincidir la ciudad de Berlín y la capital de la Alemana Federal, el gobierno federal tiene un especial interés en apoyar las estructuras emblemáticas de prestigio nacional. Así, el festival de Berlín (Berliner Festspiele), el festival de cine (Berlinale) o la casa de culturas del mundo (Haus der Kulturen der Welt), reciben ayudas principalmente del gobierno federal.

La mayoría de los trescientos centros y compañías independientes de Berlín (Freie Theater), que representan una parte considerablemente atractiva de la vida cultural de la ciudad, no reciben ningún tipo de ayudas o, puntualmente, reciben ayudas por proyectos.

La ciudad-estado de Berlín invierte en teatro y música la parte más importante de su presupuesto de cultura. En el año 2003 el presupuesto de cultura fue de 370 M€, de los cuales 230 M€ fueron a parar a las artes escénicas y la música; un 62% del presupuesto de cultura de la ciudad.

El apoyo que el Senado de Berlín concede a la cultura se realiza a partir de tres líneas diferentes:

- Subvenciones de 4 años de duración
- Subvenciones estructurales de 1 año para teatros y compañías
- Ayudas a proyectos

El Senado también aporta una parte considerable del presupuesto para la rehabilitación y mejora de los

espacios teatrales. Según Barbara Kisseler, secretaria de cultura del Senado de Berlín, "los criterios actuales del Senado de Berlín para conceder ayudas van dirigidos a una mayor especialización de los teatros. En esta línea, el Senado favorece los proyectos que tienen relación con la educación de las artes en la escuela y los que pretenden integrar las diferentes minorías culturales de la ciudad". Desde el año 1991, las decisiones pasan por un jurado independiente consultivo, pero la última palabra la tiene el Senado. Barbara Kisseler afirma que "en todos los años de existencia del jurado independiente, el Senado no ha cambiado ninguna de las decisiones que ha tomado". Pero, desde la caída del Muro, la situación de los teatros de Berlín ha estado continuamente en el punto de mira del debate político a la ciudad.

La primera contrariedad que encontró el Berlín reunificado fue la duplicidad de estructuras. En el momento de producirse la caída del Muro, las dos partes de la ciudad tenían una vida teatral plena y de calidad, con lo cual la oferta se duplicó. Las presiones políticas por cerrar o fusionar teatros han sido continuas. En este periodo han desaparecido o han visto sus presupuestos radicalmente reducidos el Freie Volksbühne, el Staatliche Schauspielbühnen/ Schillertheater, el Theater des Westens, el Berliner Kammerspiele, el Theater im Palast, el Metropol-Theater, el Staatliches Puppentheater, el Schlossparktheater y el Hansatheater. Algunos de estos teatros pudieron ser rescatados por la iniciativa privada (Theater des Westens y el Metropol-Theater) o del gobierno Federal (el Freie Volksbühne es utilizado por el Berliner Festspiele) pero ya no disponen de compañías estables ni son teatros de repertorio.

Junto con la duplicidad de estructuras apareció la crisis financiera que ha sacudido la ciudad y el Estado alemán desde mediados de los 90. Así, la reducción de presupuestos ha contribuido a la reducción de programaciones, compañías estables y secciones enteras de los teatros. Así, Volksbühne prescindió completamente de la compañía de danza dirigida por el coreógrafo Johan Kresnik, y el Schaubühne redujo drásticamente su plantilla artística.

Las tres grandes óperas parece que, por el momento, se están salvando de este proceso. Una nueva iniciativa que se acaba de impulsar quiere reducir los esfuerzos financieros compartiendo algunos servicios. Con la idea de asegurar el futuro, se ha realizado un primer paso en la creación de la "Fundación de la ópera de Berlín". El nuevo organismo está dividido en cinco secciones: tres óperas, un ballet autónomo independiente y un departamento que da servicios no artísticos al conjunto de los teatros. El nuevo ballet, formado a partir de los restos de las otras óperas, ha recibido el nombre de "Staatsballett Berlin" y, bajo la dirección de Vladimir Malakhov, actuará en los escenarios de la Deutsche Oper y la Staatsoper.

A pesar de todas estas reformas, no hay duda que Berlín continúa siendo un importante centro de creación de artes escénicas. Algunas de las últimas operaciones han sido de las más exitosas en Europa por desarrollar la creación y dar prestigio internacional a sus estructuras de producción. Así, el Schaubühne, el teatro que durante muchos años dirigió Peter Stein, renovó su visión artística dando la dirección a dos artistas jóvenes, Thomas Ostermeier, joven director de escena que dirigía la Baracke (sección del Deutsches Theater para el desarrollo de la nueva dramaturgia contemporánea) y Sasha Waltz, joven coreógrafa que proviene del espacio independiente de Berlín y de una de las salas más exitosas de la escena independiente de Berlín, la Sophiensaele. Esta unión fue de gran impacto cuando se produjo, en el año 2000. Ahora, en el año 2005, Sasha Waltz ha vuelto a la escena independiente, no sin importantes ayudas del Senado de Berlín y acuerdos de colaboración con la Schaubühne.

El Volksbühne, bajo la dirección de uno de los granos de la escena europea, Frank Castorf, y la colaboración esporádica del suizo Christoph Marthaler, ha mantenido con rigor una innovación constante en sus

propuestas. Ahora, con la coreógrafa residente, la americana Meg Stuart, se quiere dar a la danza contemporánea el papel que había perdido.

Las actuaciones más exitosas actualmente en Berlín son quizás los nuevos Hebbel Theater bajo la dirección de Matthias Lilienthal. El Hebbel había sido uno de los principales teatros con programación internacional. Sin plantilla artística fija, había sido puntero en los años 80 y 90, en la coproducción internacional de danza contemporánea, bajo la dirección de Nele Hertling (gran protectora en Europa de la carrera de Cesc Gelabert). La ciudad de Berlín propuso a Matthias Lilienthal la dirección del teatro Hebbel, con tal de que con el mismo presupuesto se hiciera cargo de dos salas más de teatro sitas alrededor del antiguo Hebbel. Ahora, lo han denominado HAU (Hebbel am Ufer), con una programación radicalmente contemporánea y muy dinámica (continuamente hay propuestas imaginativas en festivales, en la utilización de los espacios, propuestas educativas, etc.), multidisciplinar e internacional, ha calado a fondo en el público joven (y no tan joven) de Berlín y su éxito es espectacular. La paradoja es que este éxito se ha realizado con un presupuesto nada comparable con las grandes estructuras berlinesas.

Actualmente, aunque la situación está más relajada, no han desaparecido las voces que piden más reformas. Incluso, la actual Secretaria de Cultura del Senado de Berlín, Barbara Kisseler, es crítica con el actual modelo de las artes escénicas en Berlín y propone: "si Berlín se ve a ella misma, y espero que sea así, como un laboratorio y taller por el arte del futuro, y, depositaria de las tradiciones heredadas, esto significa que debe tener la obligación de hacer visibles las contradicciones y los defectos de la civilización y hacerlas más fáciles de comprender a los ciudadanos, en un sentido que merezca denominarse ejemplar, se deben crear nuevas estructuras de financiación de la cultura, sostenibles e inteligentes que desarrollen la ciudad como banco de pruebas internacional en todas las áreas de la cultura. Berlín dio su atractivo al público joven e internacional, en parte por el hecho que la ciudad está todavía en proceso de ser, cosa que, en un sentido positivo, la hace incompleta. De esta manera se explica que, incluso ayudas modestas proporcionadas a la escena cultural independiente son, a menudo, más efectivas para hacer que las cosas se muevan y generar más vitalidad e innovación, tanto en los aspectos culturales como económicos, que simplemente aferrarse al que lo ya está suficientemente comprobado como válido. Para hacer esto, se requieren personas con coraje para desarrollar nuevas políticas culturales que propongan cambios radicales sobre los modelos del pasado".

Lo cierto es que en Berlín, como en Alemania en general, no existen, como en otros países de Europa, estructuras dedicadas a la renovación de las artes escénicas. Estructuras basadas en la educación avanzada o en procesos de investigación de los artistas más inquietos o de nuevos talentos. Como la gran mayoría del dinero público va a parar a los teatros públicos, los proyectos de residencia y acompañamiento de nuevos artistas son muy difíciles de consolidar. La gran capital de Berlín es un gran centro de atracción internacional de artistas jóvenes, que dan a la escena independiente una vitalidad envidiable. La esperanza de Berlín, y en cierto modo es su realidad, es que esta escena independiente, de vez en cuando se filtre en las rígidas estructuras y, estas, poco a poco, se vayan reblandeciendo.

Hauptstadtkulturfond

El "Hauptstadtkulturfond" se creó en el año 1999 a partir de un intento del Estado federal de aligerar el recorte de presupuestos culturales que estaba teniendo la ciudad de Berlín y darle un impulso adicional para ser un modelo de capitalidad cultural. Esta fundación se nutre de 10 M€ de financiación del Gobierno federal para dar ayudas a proyectos artísticos realizados o presentados en Berlín. La concesión de las

ayudas es en régimen de gastos compartidos, o financiación cruzada, de esta manera, según afirma su directora Adrienne Goehler "no sólo se beneficia Berlín sino toda Alemania", puesto que los proyectos deben ser coproducidos por otras instituciones, nacionales o internacionales. De esta manera, el Fondo rompe la relación jerarquizada del teatro independiente y de los teatros públicos, permitiendo que pueda haber actividades artísticas fuera de la rigidez del funcionamiento ordinario de los teatros públicos.

Las ayudas se conceden únicamente en función de la calidad y de forma que sean de interés cultural para la capital de Alemania. Tanto artistas individuales como grandes instituciones pueden acceder al fondo. Por un lado, con la ayuda del Fondo, los artistas independientes de Berlín que no trabajan en los teatros públicos pueden tener acceso a financiación para sus obras. Por otro también, las grandes estructuras públicas de la ciudad pueden desarrollar proyectos fuera de las actividades regulares, cómo pueden ser los festivales. Teatros como "Hebbel Theater" o "Sophiensaele" o festivales como los que organiza la "Haus der Kulturen der Welt", "Berliner Festspiele" o el "Karneval der Kulturen" complementan sus actividades con proyectos realizados en coproducción, en los que el Fondo tiene una participación considerable.

Las compañías independientes de más prestigio de Berlín como Constanza Macras, Jo Fabian o Sasha Waltz reciben ayudas para sus producciones. La participación económica del Fondo varía mucho según el tipo de proyectos. Otorga ayudas de producción artística y para giras de 3.000 a 10.000€, hasta proyectos realizados por grandes estructuras por valores máximos de 150.000 a 200.000€.

4

BERLÍN. CUADERNO DE VIAJE 2008.

La escena teatral alemana está dominada en gran medida por los 150 teatros de financiación pública que existen en este país, teatros estatales, regionales y municipales (*Staats-, Landes- und Stadtstheater*). A estos debemos añadir unos 280 teatros privados, 150 espacios de exhibición, 160 orquestas de ópera, sinfónicas y de cámara, 60 festivales, además de innumerables grupos de teatros independientes. Sin duda, una situación excepcional. Aun así, la cantidad no lo es todo, por lo que cabe remarcar que estas cifras vienen avaladas por una educación continua en lo artístico, que comienza en las familias, continúa en los colegios y se prolonga en la sociedad, a través de programas múltiples, acciones puntuales o asociaciones que implican a los públicos de manera innovadora y lúdica, y que justifican, en definitiva, la fuerte inversión pública en el sector teatral del país.

Más allá de este aspecto educacional de larga tradición sociocultural, tres factores cruciales caracterizan al teatro alemán. En primer lugar, su estructuración en tres o incluso cuatro ramas: drama (*Schauspiel*), teatro musical – ópera, opereta y musical – (*Musiktheater*), ballet o danza (*Ballett o Tanztheater*) y teatro para niños y jóvenes (*Kinder- und Jugendtheater*). En segundo lugar, el sistema de repertorio que permite la alternancia en la exhibición de las producciones de la casa a lo largo de toda la temporada (*Repertoiretheater*). Y en tercer lugar, la compañía estable (*Ensemble*). En prácticamente cada municipio alemán existe un teatro que refleja este sistema.

El caso de Berlín es diferente, por su pasado específico y condición de capitalidad cultural, y por el hecho de que la simultaneidad de teatros en la misma ciudad conlleva la especialización de éstos. Pero, ante todo, el caso de Berlín es diferente porque está lleno de grandes leyendas teatrales.

FABRIK POTSDAM

El Centro Internacional para la danza y el movimiento artístico FABRIK POSTDAM está situado en el barrio cultural de Schiffbauergasse, antiguo cuartel prusiano y, más tarde, zona industrial de Potsdam. Este espacio, la nueva sede del teatro municipal HANS OTTO, y otros centros de arte, están ubicados en el mismo barrio cultural a las afueras de la ciudad.

La Schiffbauergasse supuso la revitalización del área, que ha pasado a ser, no sólo emblema de la cultura más vanguardista de la ciudad –donde se programan festivales, conciertos, cine, exposiciones, eventos de todo tipo y macrofiestas, sino también sede del Museo de Arte Fluxus+ y del nuevo Centro de Diseño de Volkswagen, o de empresas como la multinacional Oracle o la BIO Company.



Fundada en 1990 como asociación para el fomento de la danza contemporánea, FABRIK POTSDAM es el emblema de la cultura más vanguardista de la ciudad

Una trayectoria similar siguieron otros grupos independientes que ocuparon hacia 1992 los espacios vacíos del complejo de la Schiffbauergasse: el Centro Internacional para Teatro y Pedagogía Teatral T-Werk (fruto de la unión de los grupos de teatro independientes DeGaterr'87 y Havarie), el caserón de conciertos Waschhaus y el Trollwerk.

Todo ello ha sido posible gracias al proyecto de desarrollo *Integrierter Kultur und Gewerbebestandort Schiffbauergasse* (Área Cultural e Industrial Integral Schiffbauergasse), promovido por iniciativa pública en el año 1999. A través de este programa se realizó la rehabilitación de los viejos edificios con financiación de la ciudad de Potsdam, del Land Brandenburg y de la Unión Europea, cuyo objetivo final ha sido la construcción de un *Zentrum für Kunst und Soziokultur* (Centro para arte y sociocultura).

La FABRIK POSTDAM es una iniciativa que comenzó después de la caída del Muro en una casa okupa en el centro de Potsdam. Todo un milagro, si tenemos en cuenta que la danza contemporánea era prácticamente inexistente en la antigua República Democrática Alemana. En los últimos años, algunos grupos habían empezado a experimentar en este campo, pero, oficialmente, el término Danza abarcaba tan sólo el ballet y el folklore. En la Fabrik se hacían conciertos, se invitaba a coreógrafos extranjeros, se hacían producciones propias con artistas rusos, irlandeses, suecos, finlandeses, etc... Ya desde sus inicios recibieron ayudas económicas de la concejalía de cultura del ayuntamiento de Potsdam.

Fundada en 1990 como asociación para el fomento de la danza contemporánea por Sven Till y Wolfgang Hofmann, la situación precaria de la FABRIK POSTDAM condicionó el cambio continuo de domicilio: de la vieja fábrica a un almacén de pescado abandonado y, de ahí, a una destartallada cuadra de caballos para acabar finalmente, en 1993, en el barrio cultural de la Schiffbauergasse. En la misma Schiffbauergasse ha cambiado de ubicación hasta cuatro veces desde entonces, para asentar-

se definitivamente en los nuevos espacios de exhibición y estudios de los que disfrutaban en la actualidad.

Desde un principio, la FABRIK POSTDAM fue concebida como un lugar para profesionales y aficionados, bailarines y espectadores, niños y adultos. El perfil de la fábrica lo configuran espectáculos de jóvenes bailarines, así como de coreógrafos reconocidos internacionalmente, el programa de residencia artística, las producciones propias de la Fabrik Company, talleres y clases regulares de danza y movimiento, y el festival anual Potsdamer Theatertage.

El director de la Fabrik, Sven Hill, recibe a la delegación de La Red Española de Teatros en la sala principal para explicar que, en la actualidad, la política de creación y exhibición de la Fabrik se mueve alrededor de los siguientes ejes:

- Un programa pedagógico planteado para profesionales y para aficionados.
- Campañas escolares organizadas.
- Presentación de trabajos terminados.
- Un programa de residencias de artistas para la creación y experimentación en danza.

La programación regular se compone de espectáculos de danza y de conciertos de música moderna. Esta programación está orientada tanto a público adulto, como joven y familiar. En el año 2007 tuvieron 12.000 visitantes para un total de 100 actividades al año (un tercio de ellas fueron actuaciones de danza).

Un punto importante de su programación de danza es el festival Potsdamer Theatertage (Días de danza en Potsdam). El festival ofrece cada año al público de Potsdam un abanico de espectáculos internacionales de alta calidad y diferentes formatos. El año pasado, 11 compañías, 16 talleres, y coreógrafos de 7 países, presentaron su trabajo en este marco. Actividades paralelas como cine sobre danza, conciertos o charlas nocturnas completan el programa. El festival, que se estableció en 1991, continúa siendo todo un referente de la región de Brandenburg.

La estructura de espacios de FABRIK POSTDAM está formada por una sala principal de, aproximadamente, 200 localidades, cuatro estudios grandes y dos más pequeños.

La sala principal de la Fabrik está formada por un espacio diáfano, con un suelo de tarima de 18 X 10 metros. Para el público, cuenta con una grada confeccionada con tarimas roscas en cuatro niveles. En dichas tarimas se disponen las sillas que conforman el aforo. Al fondo de la sala, se encuentra, también confeccionado con tarimas, el control de luces y sonido. Todo el fondo está forrado con un cortinaje para absorber las reverberaciones. El suelo del escenario está cubierto con linóleo para danza. En los late-



El perfil de la fábrica lo configuran espectáculos de jóvenes bailarines, así como de coreógrafos reconocidos internacionalmente, el programa de residencia artística y producciones propias.

rales de la sala existen unos puentes a modo de pasarelas. No tiene estructura de peine, sino que cuenta con estructura *ground support* y puentes conformados por trilites.

Para su gestión, la Fabrik dispone de una plantilla de diez personas a jornada completa, cuatro de ellas forman el equipo artístico. Su presupuesto de personal es de 193.200€.

La estructura de ingresos de la programación y las actividades de la temporada 2006-2007 estuvo formada de la siguiente manera (sin incluir el programa de Residencias):

Taquillas	44.000 €
Subvenciones totales	249.300 €
Otros ingresos generados	120.300 €
TOTAL	413.600 €

Presupuesto de ingresos en 2007 (no incluye programa de residencias)

El apartado “Otros ingresos generados”, comprende, entre otros, la realización de clases, que aporta al presupuesto global de ingresos 40.000 € al año. Así, en total, el 39 % de su presupuesto son ingresos propios: venta de entradas, cursos, giras, frente a un 61% de ingresos en forma de subvención.

Otra área muy importante de su trabajo son las residencias artísticas, las cuales se desarrollan a lo largo de todo el año. Los espacios de trabajo y la posible presentación del trabajo final se deciden conjuntamente entre los artistas residentes y la dirección artística de la FABRIK POSTDAM. “Buscamos, sobre todo, compañías que aún no tengan un reconocimiento internacional”, afirman los responsables de la FABRIK POSTDAM, “estas compañías se pasan unas cuatro semanas en clausura. Cocinan en nuestras instalaciones, y, en vez de dinero, les facilitamos infraestructuras: alojamiento, salas de ensayos, asesoramiento técnico... Es un proceso muy productivo para ambas partes.” Su programa de Residencias está inscrito en un ambicioso programa a nivel de todo el estado federal de residencias artísticas de danza como parte principal del Plan Nacional de Danza financiado por la Fundación Federal de Cultura.

El presupuesto anual del programa de Residencias es de 280.000 euros y tiene una duración de cinco años, hasta el 2010. Se invita, aproximadamente, a 9 compañías para una estancia de 3-4 semanas. Adicionalmente se organiza un festival relacionado con el programa de residencias, tiene dos meses de duración y se denomina Flores de Otoño. El programa de Residencias se financia con fondos del Gobierno Federal (50%), del Ayuntamiento de Potsdam y del Land (25% a partes iguales).

Por otro lado, Fabrik Company es la compañía de danza de la Fabrik y está a cargo de Sven Till y Sabine Chwalisz, que se incorporó a la dirección artística de FABRIK POSTDAM en 1992. Bajo su dirección o en cooperación con otros artistas (Jess Curtis, Marie-Josée Chartier, Jos Houben, Andrew Dawson) han creado numerosas piezas de danza, entre las que destacan *Fallen*, *Pandora 88*, *Screaming Popes* o *Do you want to dance with me*, que han recibido numerosos premios, por ejemplo, el Total Theatre Award, el Fringe First y el Herald Angel. Todos estos trabajos sitúan a la Fabrik Company como una de las compañías de danza contemporánea más activas y polémicas dentro del marco europeo.

El funcionamiento de la compañía es el propio de una compañía independiente de danza de manera que no funciona por el sistema de repertorio. Realiza normalmente una producción nueva al año, actúa en la Fabrik y realiza giras nacionales e internacionales con sus más recientes producciones.

HANS-OTTO-THEATER

HANS OTTO THEATER es el nombre del teatro de la región de Brandenburg, (Brandenburgisches Landestheater), ubicado en Potsdam, la capital del Land. El impresionante edificio con el que nos topamos –una construcción de cinco plantas con techos ovalados a semejanza de la Sydney Opera House, situada en la Schiffbauergasse a orillas del *Tiefer See* (Lago Profundo) existe desde hace, tan sólo, dos años. Desde que el antiguo HANS OTTO THEATER fuera destruido al final de la Segunda Guerra Mundial, este teatro ha vivido en un estado de permanente provisionalidad, trazando una trayectoria itinerante dentro de la misma ciudad: la antigua posada *Zum alten Fritz* en la Zimmerstraße, las salas provisionales en la Schiffbauergasse y la Heinrich-Mann-Allee, o la carpa de teatro situada en la plaza Am alten Markt, a la que se llamó *Die Blechbüchse* (La caja de hojalata) y que fue, finalmente, sede del HANS OTTO THEATER durante los últimos catorce años. Así, cuando el actual director artístico de la casa, Uwe Eric Laufenberg, ocupó su cargo en el año 2004, puso las dos primeras temporadas bajo el lema *Unterwegs* (itinerante), atrayendo al público a lugares exóticos como la Orangerie, en el parque Sanssouci, el pabellón en la *Freundschaftsinsel* (Isla de la Amistad), o la *Französische Kirche* (Iglesia Francesa).



La acogida del nuevo teatro entre el público ha sido espectacular, con una ocupación media del 84%.

La obra del nuevo edificio en la Schiffbauergasse se realizó entre 1997 y 2006, y fue financiada por la ciudad de Potsdam y la *Landesentwicklungsgesellschaft Brandenburg* (Sociedad para el Desarrollo Regional de Brandenburg), alcanzando un coste de 26,5 millones de euros. El antiguo gasómetro fue integrado en la parte trasera del nuevo edificio de betón y vidrio, diseñado por el arquitecto Gottfried Böhm. La sala principal es polivalente y tiene un aforo máximo de 485 butacas, colocadas encima de 50 tarimas hidráulicas que se pueden bajar hasta el nivel de escenario. Sin duda, también el escenario dispone de la técnica más moderna que abre un sinfín de posibilidades artísticas. El teatro dispone también de talleres de construcción de escenografías y vestuarios para sus producciones.

La acogida del nuevo teatro por parte del público ha sido espectacular, con una ocupación media del 84% en sus dos primeras temporadas. Cabe destacar producciones como *El rapto de las sabinas*, *Effi Briest*, *La gaviota*, *Verónica decide morir* y *La judía de Toledo*. Significativamente, montajes como el internacionalmente aclamado *Incendies*, del director libanés afincado en Canadá Wajdi Mouawad, obtuvieron con un 50%, hasta hoy la media más baja. El espectador alemán de a pie parece valorar, ante todo, lo bueno conocido. La programación de *Los versos satánicos*, de Salman Rushdie, sigue causando expectación en público y crítica. También

el estreno inminente de la obra *Staats-Sicherheiten* (Seguridades de Estado), que documenta las historias de 15 ex prisioneros de las cárceles de la antigua Stasi en Potsdam y Berlín, representa una cita importantísima en la actual temporada.

El HANS OTTO THEATER –que lleva el nombre del actor comunista Hans Otto, asesinado en 1933 por los nacionalsocialistas, es un típico teatro de tres géneros. El repertorio incluye drama, teatro musical y teatro para niños y jóvenes. Del apartado de danza se ocupa la Tanzfabrik Potsdam que, como hemos visto en el capítulo anterior, está situada justo al lado del teatro.

La mayor parte de los ingresos del Hans Otto provienen del gobierno del Land de Brandeburgo y del ayuntamiento de Potsdam, prácticamente por igual (ligeramente superior la aportación del Land). En total, la financiación pública supone un 83% de los ingresos y los ingresos por venta de entradas, un 17%.



El repertorio del HANS-OTTO-THEATER incluye drama, teatro musical y teatro para niños y jóvenes. Del apartado de danza se ocupa la TANZFABRIK POTSDAM.

Taquillas	1.700.000 €
Subsidios públicos (Land de Brandeburgo principalmente)	8.300.000 €
TOTAL	10.000.000 €

Presupuesto de ingresos en 2006-2007

La plantilla total del teatro está formada por 159 personas que representa el 70% de los gastos totales del teatro. El Schauspiel (teatro de drama) –el género tradicionalmente más importante del HANS OTTO THEATER, cuenta actualmente con una compañía estable de 40 actores, el Musiktheater (teatro musical) con una compañía estable de 16 cantantes y el Junges Theater (teatro joven) con una de 13 actores. Además, cada uno de los géneros, cuenta con artistas invitados, según las necesidades de cada producción.

Siguiendo el modelo alemán de gestión, la dirección artística de la casa está formada por su director –el Intendant Uwe Eric Laufenberg, que ostenta la responsabilidad artística y administrativa del teatro y que es elegido a través de un contrato-programa por un periodo inicial de 5 años, sólo prorrogable durante una segunda legislatura, un equipo de dramaturgistas encargados de seleccionar las obras dramáticas y musicales y de acompañar las producciones de principio a fin, así como de un pedagogo teatral que coordina todas las actividades relacionadas con la escuela y el club de teatro para jóvenes amateurs Jugendtheaterclub. Además, el HANS OTTO THEATER cuenta con un departamento de comunicación y marketing en el que trabajan actualmente 10 personas y con un equipo técnico de unas 60 personas. De las cuestiones financieras y administrativas se encargan: Volkmar Raback, el

Geschäftsführender Director (gerente), y la Künstlerisches Betriebsbüro (oficina artística). El HANS OTTO THEATER tiene, asimismo, un equipo asiduo de colaboradores artísticos entre los que se encuentran escenógrafos, figurinistas y directores de escena tan conocidos como Katharina Thalbach.

En la última temporada realizaron 550 representaciones entre las 45 obras que tenían en repertorio. De éstas, 20 fueron producciones nuevas. Su sistema de repertorio es muy dinámico, cambiando habitualmente de obra entre 3 y 5 veces a la semana. En total asistieron a sus representaciones 132.000 espectadores.

Número de espectáculos en repertorio	45
Espectáculos nuevos	20
Número de representaciones	550
Número de espectadores	132.000
Índice de ocupación	84 %

Datos de actividad y asistencia temporada 2006-2007

Las producciones del *Schauspiel* (teatro de drama), tienen lugar en el edificio nuevo, HANS OTTO, también llamado Neues Theater, mientras que las producciones de música se exhiben en el Schlosstheater im Neuen Palais, una sala en forma de anfiteatro con sitio para 226 espectadores, situada en el ala sur del Nuevo Palacio de Potsdam, en el centro de la ciudad, y las infantiles en el espacio destinado al *Junges Theater*, la sala *Reithalle A* que cuenta con un aforo de 250 butacas.

Realizan una importante tarea pedagógica principalmente con escuelas y profesores a los cuales invitan a ver sus producciones. Para esto, el teatro cuenta con un departamento pedagógico encargado, no sólo del contacto con las escuelas, sino también de desarrollar la “Tarjeta de Club Joven” y promover la compra de abonos entre jóvenes y adolescentes. Además, realizan talleres de teatro, así como producciones en las que participan alumnos de los talleres integrando el proyecto conocido como “Club Juvenil de Teatro”.

A partir de 2009, Laufenberg asumirá la dirección artística de la Kölner Opera (Ópera de Colonia). El nuevo director artístico, Tobias Wellemeyer –hasta ahora director general del Theatre Magdeburg (Teatro de Magdeburg) tomará su cargo en la temporada 2009/10. A día de hoy ya ha anunciado cambios en la formación de la compañía estable así como en la estructuración del *Junges Theater*, que dejará de ser una sección propia, facilitando la rotación de todos los actores en las obras infantiles y para adultos. Como es habitual, el cambio en la dirección artística conllevará el cambio del equipo de gestión y de todos los colaboradores artísticos, con lo que, en breve, se iniciará una nueva etapa del HANS OTTO THEATER.

SCHAUBÜHNE

En la SCHAUBÜHNE, Peter Stein marcó un periodo artístico y social sin precedentes en la historia del teatro alemán. Desde 1970 cuando desembarcó en compañía de un grupo de jóvenes colaboradores y actores, todos ellos impregnados de los aires revolucionarios del 68 y dispuestos a darle la vuelta a un sistema teatral apolillado, hasta mitad de los años ochenta, Stein experimentó con formas artísti-

cas y esquemas organizativos de manera incansable. Su modelo asambleario, que defendía voz y voto de todos los miembros del elenco en lo relativo a la elección de textos y programación de la línea artística del teatro, la especial importancia concedida a una dramaturgia casi científica y a la elaboración de conceptos concienzudamente meditados, fomentaron la construcción de una de las compañías estables más importantes, y la interacción con el entorno cotidiano, así como un alto grado de concentración en el trabajo teatral, que acabó traducéndose en una altísima calidad artística y humana. Desde entonces, se entiende bajo el término de *Schaubühnenstil* (estilo de la Schaubühne) un tratamiento cuidadoso y psicológicamente muy exacto de textos y épocas de la literatura universal, tanto de obras clásicas como contemporáneas. Aún después de la marcha de Peter Stein como director artístico en 1985, la SCHAUBÜHNE conservó su estatus como uno de los escenarios de referencia del país, donde continuaron trabajando grandes directores de escena y dramaturgos como Luc Bondy, Klaus Michael Grüber, Robert Wilson, Andrea Breth o Peter Handke y Botho Strauß.



Schaubühne ha conservado su status como uno de los escenarios de referencia del país.

Sin embargo, no es hasta 1999, cuando un grupo de jóvenes creadores de treinta y pocos retoma el espíritu original de la SCHAUBÜHNE, su faceta más social y revolucionaria. De la mano del cuarteto formado por el director Thomas Ostermeier y el dramaturgo Jens Hillje (provenientes de la, no por joven menos mítica, Baracke del Deutsches Theater), y por la coreógrafa Sasha Waltz y el gestor cultural Jochen Sandig (fundadores de la sala independiente de proyección internacional SOPHIENSAELE), la SCHAUBÜHNE reactiva todo su potencial artístico. De un lado, Ostermeier y Hillje —en continuación con la labor iniciada con gran éxito de crítica y público en la Baracke— darán un impulso definitivo a la dramaturgia contemporánea y a la experimentación estética, de otro, Waltz y Sandig, cosecharán grandes éxitos con su compañía de danza Sasha Waltz & Guests, situando a la SCHAUBÜHNE en la vanguardia más internacional.

Como en la era de Peter Stein, la programación de la temporada es consecuencia del debate abierto entre la dirección artística, los dramaturgos de la casa y la compañía estable de actores y bailarines. A su vez, la toma de decisiones está supeditada a una reflexión crítica de la realidad, reflexión de la que surge la experimentación con formas y modos en la puesta en escena y en la actuación de los intérpretes. De esta manera, la SCHAUBÜHNE se presenta a sí misma como laboratorio en donde desarrollar un nuevo lenguaje teatral, a través del cual las artes escénicas convergen con otras disciplinas como la arquitectura, las artes plásticas y visuales, la literatura y el cine. Por otra parte, el antiguo modelo asambleario se recupera a través de sueldos uniformes, complementos para guarderías, y el compromiso de todos los miembros del elenco de abstenerse de participar en otros trabajos lucrativos como en cine, radio o televisión. El cuarteto artístico se disuelve en 2004. Después de cinco años de dirección artística conjunta, Sasha Waltz y Jochen Sandig abandonan la SCHAUBÜHNE para iniciar nuevos proyectos (el espacio cultural RADIALSYSTEM V), mientras Thomas Ostermeier y Jens Hillje continúan en la dirección artística del teatro.

La pregunta central en torno a la cual giran todos sus trabajos es “¿Cómo podemos representar la realidad?”. Para Ostermeier, el realismo es sobre todo una cuestión de estilo y de forma: “Precisamente porque las experiencias sociales de los individuos son tan discontinuas y fragmentadas, aumenta la necesidad de, por lo menos, fingir algo como unidad o contexto”. Por ello, su propuesta de plasmar un realismo mágico o surreal en el teatro viene a significar una alternativa al “realismo capitalista”, cuya estética “nos deja sin esperanza en una fragmentación de la propia individualidad”.

La búsqueda constante de autores verdaderamente contemporáneos que sepan captar y transmitir el Zeitgeist, el espíritu de su tiempo –como Caryl Churchill, Sarah Kane, David Harrower, Mark Ravenhill, Richard Dresser, Jon Fosse, Lars Norén, Karst Woudstra o Marius von Mayenburg, y los radicales montajes por parte de Ostermeier y de un grupo de jóvenes directores asiduos de la SCHAUBÜHNE, tienen en el punto de mira la violencia física y sexual, y la desintegración de las relaciones sociales y familiares en los países industrializados. Discusiones con los públicos después de las representaciones, sesiones matinales los domingos con políticos y filósofos posmodernistas, y mini-festivales de jóvenes autores, vienen a complementar y dinamizar la SCHAUBÜHNE como espacio de encuentro e intercambio.

Pese a la energía desbordante y el entusiasmo con los que Ostermeier y Hillje, junto a sus actores y colaboradores, arrancaron este proyecto artístico, la acogida por parte del público fue algo fría en las primeras temporadas. Lo cual no es de extrañar, si consideramos que los personajes que pueblan sus puestas en escena marginados, excluidos, desquiciados y desorientados–, poco tienen que ver con el tradicional público burgués del viejo Berlín del Oeste. Para acercarse a él, Ostermeier ha tenido que recuperar –aunque siempre desde una estética radical, la confrontación con los clásicos del siglo XIX como *Nora* (versión de *Casa de Muñecas*), o *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen (hemos podido ver ambos montajes en Madrid y Barcelona), donde el espectador crítico ve reflejados sus miedos y anhelos y donde se analizan sus estados materiales y mentales. A su lado, los otros dos directores de la casa, el director belga Luk Perceval y el director y autor alemán Falk Richter, profundizan en la recuperación de Shakespeare, de los clásicos franceses y alemanes, y en la dramaturgia más contemporánea.

Tras el cierre de los teatros Freie Volksbühne, Schillertheater y Schlossparktheater en los últimos años, la SCHAUBÜHNE es hoy en día el último gran teatro de texto en la parte Oeste de Berlín. Fundada en 1962 como teatro privado bajo el nombre de Schaubühne Am Halleschen Ufer, por su ubicación en la orilla del río en el barrio de Kreuzberg, este escenario legendario se mudó en 1981 al edificio ideado por el arquitecto Erich Mendelsohn en el Broadway berlinés, el llamado Kurfürstendamm, rebautizándose a partir de entonces como Schaubühne Am Lehniner Platz.



La programación de cada temporada es consecuencia del debate abierto entre la dirección artística, los dramaturgos de la casa y la compañía estable de actores y bailarines.

El edificio, completamente polivalente, prescinde de la separación entre escenario y sala. Esto es posible gracias a dos telones de acero móviles que estructuran el espacio –de 67,5 m. de largo y 21 m. de ancho en tres salas (A, B y C). En la práctica pueden tener lugar tres representaciones distintas al mismo tiempo, como también es posible juntar dos o todos los espacios para un gran evento o realizar cualquier experimento espacial.

Además de la posibilidad de conformar tres salas a partir de un único espacio, el teatro está dotado técnicamente para una máxima flexibilidad y polivalencia. Esto se consigue gracias a que todo el suelo está formado por un sistema de plataformas de 21 m² cada una. Así, las plataformas permiten elevar el suelo para crear escenarios y gradas para el público en los lugares que mejor convenga a la producción. Las plataformas pueden soportar hasta 5 toneladas de peso y pueden elevarse 3 metros de altura.

Para mejorar aún más la flexibilidad del espacio, en lugar de un peine al uso, dispone de un sistema de puntos de tiro. Estos, un total de 100, pueden elevar hasta 250 kg de carga con la ayuda de motores móviles.

Aunque la SCHAUBÜHNE tiene el perfil propio de un teatro público de repertorio al estilo de, por ejemplo, los teatros municipales, su estructura jurídica es totalmente privada. Aun así, la estructura de financiación es la propia de un teatro público alemán, con un 78% de sus ingresos provenientes de financiación pública, y el 22% restante de los ingresos propios generados, principalmente, en la taquilla y giras.

Su presupuesto de ingresos anual es el siguiente:

Taquillas	1.600.000 €
Otros ingresos propios	1.800.000 €
Subsidios públicos	12.188.000 €
TOTAL	15.588.000 €

Presupuesto de ingresos en 2006-2007

Dispone de una plantilla de 220 trabajadores, de los cuales, 85 realizan tareas artísticas y 135 es personal técnico y de gestión. Una parte considerable del personal técnico se ocupa de las labores de confección de vestuario y construcción de infraestructuras que realizan en sus propios talleres.

El sistema de programación de las obras en la SCHAUBÜHNE es el habitual de los teatros alemanes de repertorio. En el año 2007 disponían de 29 obras que mantenían en el programa y que iban combinando para poder ofrecer entre 12 y 15 cada mes. Así mismo, realizaron 14 producciones nuevas, manteniéndolas en cartel entre 2 y 3 temporadas.

Las principales partidas de su presupuesto de gastos son las siguientes:

Personal	11.050.000 €
Producción, escenografías y vestuarios	1.775.000 €

Principales partidas de gastos en 2007

La SCHAUBÜHNE es uno de los teatros alemanes que más giras realizan a nivel internacional, su presencia es conocida y valorada en todas las capitales y los principales festivales de Europa. La mayoría de sus producciones están pensadas con la lógica de que puedan girar y, de esta manera, realizan anualmente entre 70 y 80 representaciones fuera de Berlín. En total realizaron en 2007, 460 representaciones a las que asistieron 162.000 espectadores.

En la temporada 2006-2007, se registraron los siguientes datos:

Número de espectáculos en repertorio	29
Espectáculos nuevos	14
Número de representaciones	460
Número de espectadores	162.000
Índice de ocupación	78%

Datos de actividad y asistencia temporada 2006-2007

La SCHAUBÜHNE dispone de un departamento pedagógico muy activo encargado de realizar las actividades de acercamiento de su teatro a los jóvenes, escolares y público en general. Desde el departamento pedagógico se organizan talleres para el público, debates con los artistas, visitas escolares y un largo etcétera.

DEUTSCHES THEATER

Este teatro es el más antiguo de Berlín. Cuando se construyó en 1850, todo a su alrededor eran campos, cuarteles y lumpen. Las primeras obras que se representaron en el DEUTSCHES THEATER eran ligeras y, en general, de evasión, dirigidas al pueblo; mientras que las obras consideradas “serias” estaban reservadas para los teatros Reales.

En 1883, un grupo de actores famosos y ricos, encabezados por Otto Brahm, compraron el teatro. Querían concentrarse en la obra, la lengua y el trabajo del actor. Otto Brahm ocupó la gerencia desde 1894 a 1904 ampliando y modernizando su repertorio.



Construido en 1850, ocupa desde los años 20 del pasado siglo un lugar destacado en el Olimpo de las salas de teatro alemanas, gracias a la labor de Max Reinhardt, el creador del teatro moderno de director y elenco estable

En 1905 Max Reinhardt compró el teatro y comenzó a edificar su imperio teatral. En Berlín tenía 5 ó 6 teatros, también en Viena y algunos más repartidos por el resto de Europa. En el DEUTSCHES THEATER reunió a los mejores actores de su época y se concentró en la producción de obras clásicas. Introdujo la iluminación eléctrica (1907) y, según se dice, mejoró considerablemente la acústica del teatro al construir un horizonte en el escenario en forma de cono de escayola rodeando su parte trasera e impidiendo que el sonido se escapase y lo rebotase a la sala. Además, también construyó un escena-

Los críticos alemanes nombraron al DT Mejor Teatro de 2004 y, en los últimos años, las producciones del DT son seleccionados regularmente para participar en el Theatertreffen, un festival anual donde se presentan las mejores producciones.



rio giratorio. Entre sus reformas más importantes están la construcción de una pequeña sala muy cómoda con asientos de cuero donde se podía fumar y beber una copa mientras se veía el espectáculo. Con esto quiso acercar los actores al público.

En 1949, bajo la dirección artística de Wolfgang Langhoff, Bertolt Brecht y Helene Weigel fundaron el Berliner Ensemble como compañía residente del DEUTCHES THEATER. Legendarios son también los montajes de directores de la talla de Benno Besson, Alexander Lang o Heiner Müller durante el periodo comunista. Y fueron precisamente actores del DEUTCHES THEATER los que ayudaron a organizar el 4 de noviembre de 1989 la manifestación en el Alexanderplatz que forzó la caída del Muro.

Después de la reunificación alemana y durante una década, de 1991 a 2001, Thomas Langhoff hijo de Wolfgang Langhoff y hermano del director de escena Matthias Langhoff, estuvo al frente del DEUTCHES THEATER, manejando con dignidad el difícil tránsito de época. Aunque no todo fueron grandes éxitos, Langhoff supo respetar y mimar una herencia teatral de casi un siglo con una programación de grandes títulos, una compañía de altísima calidad y una cercanía notable con los públicos asiduos.

Además, bajo el mandato de Langhoff, surgió la famosísima Baracke, donde Thomas Ostermeier y Jens Hillje revolucionaron la escena berlinesa durante los cinco años que ocuparon un container, usado antiguamente como almacén del DEUTCHES THEATER, con las medidas de “una caja de zapatos” y aforo para cien personas. Con su marcha a la SCHAUBÜHNE en el año 1999, acompañados de no pocos actores del mismísimo DEUTCHES THEATER, se cerró la Baracke, mientras que el teatro principal adquiría un cierto “tufo a pasado de moda”. La movida estaba en otra parte, unas calles más abajo, en la Volksbühne Am Rosa-Luxemburg-Platz, en las salas y clubes alternativos de la parte Este y en la nueva SCHAUBÜHNE de Ostermeier & Co.

Bernd Wilms, el nuevo director del DEUTCHES THEATER en 2001, lo tuvo al principio muy difícil, a pesar de su experiencia en los años precedentes como director artístico de otro teatro berlinés del Este, el Maxim Gorki Theater. En primer lugar, porque, como hemos dicho, el DT se encontraba en 2001 más bien abajo en la percepción de la exigente escena berlinesa. En segundo lugar, porque se ponía al frente del DEUTCHES THEATER todo un mito de la antigua Alemania, a un hombre del Oeste. Y en tercer lugar, porque Wilms no era ni director de escena ni autor teatral, sino un simple gestor con un buen currículum.

Wilms dejó muy claro desde el principio que, mientras él estuviera al frente del teatro, el teatro sólo se definiría a través de los hombres, y no a través de manifiestos (“Keine Konzepte, sondern Köpfe”, solía decir, que viene a significar “Nada de conceptos, sólo cabezas”). Dejando a un lado las diferencias entre Este y Oeste, sus primeras temporadas se concentraron en las grandes historias —aquellas en las que

los hombres se ven enfrentados a situaciones extremas y decisiones catastróficas, como *Antígona*, *Emilia Galotti* y *Bodas de sangre*—, implicando en su proyecto a directores de escena de las dos Alemanias, como Jürgen Gosch, Dimiter Gottscheff, Michael Thalheimer, Hans Neuenfels, Barbara Frey o Konstanze Lauterbach.

En 2008, después de 7 años, en Berlín ya se puede hablar de la era Wilms. Este director artístico ha sido capaz de consolidar una compañía estable de primer rango, como en los mejores tiempos del DEUTCHES THEATER. Dejando la casa bien barrida, Wilms se retira voluntariamente este año. Hasta la llegada del nuevo director artístico, Ulrich Khuon, en la temporada 2009/10, el DT queda de forma interina a cargo del dramaturgo jefe Oliver Reese.

Los críticos alemanes nombraron al DT Mejor Teatro de 2004 y en los últimos años, las producciones del DT son seleccionados regularmente para participar en el Theatertreffen, un festival anual donde se presentan las mejores producciones teatrales que se han realizado en Alemania durante el año. En este sentido *Emilia Galotti* es la función que muestra la nueva estética y la nueva línea de trabajo que toma el DT. Esta obra pone en el centro al actor, prescinde de muchos accesorios e intenta acercar al espectador a la escena. *Emilia Galotti* cosechó un gran éxito y ha realizado numerosas giras a nivel nacional e internacional. El DT recibe 18 millones de euros (sin contabilizar inversiones) del Senado de Berlín. Su explotación se rige según las normas de este estado (recordemos que Berlín es ciudad estado) y siguiendo el código de comercio.

Su estructura de ingresos es la siguiente:

Taquillas	2.768.000 €
Subsídios públicos (Senado de Berlín)	18.284.000 €
Operaciones comerciales	856.000 €
TOTAL	21.908.000 €

Presupuesto de ingresos en 2006-2007

Su financiación depende en un 83% de las ayudas públicas y un 17% de la taquilla y otros ingresos.

Actualmente, la programación está caracterizada por una mezcla de textos clásicos con estrenos que se encargan directamente a autores. En 2007 dispusieron de un repertorio de 62 producciones propias en exhibición, de las cuales 18 fueron estreno, y con las que, en total, realizaron 763 actuaciones. Para producción disponen de un presupuesto anual de 2.623.000 euros (no incluye salarios).

Para realizar tan ingente cantidad de producciones a la vez disponen de una plantilla fija de 40 actores, que se complementa con 50 artistas invitados. En total, el teatro cuenta con una plantilla de 302 personas contratadas; una cifra no excesivamente alta para un teatro alemán de estas características, pero hay que tener en cuenta que el DT no dispone de talleres propios. El vestuario y los decorados los tiene que subcontratar. Las principales partidas de su presupuesto de gastos son las siguientes:

Personal	16.665.000 €
Producción, escenografías y vestuarios	2.623.000 €

Principales partidas de gastos en 2006-2007

En el momento en el que la delegación de La Red visitó el teatro, éste se encontraba sometido a importantes obras de reforma en su sala principal y en la caja escénica. Mientras se realizan las obras de rehabilitación, la compañía no ha dejado de actuar, haciéndolo en varios escenarios de Berlín, además de en una carpa que han instalado en el exterior del edificio. El DT dispone de tres salas, la principal (actualmente en obras) con capacidad para 600 personas y otras dos pequeñas.

Cuentan con un público maduro, asiduo, que ha ido siguiendo la evolución del teatro, pero que tiene un límite con respecto a las transgresiones en la puesta en escena y busca obras clásicas, aunque también quieren ver propuestas nuevas. El otro tipo de público es más joven, no habitual, pero muy interesado. En total, en 2007 tuvieron 176.279 espectadores con un nivel de ocupación del 82% en las 763 representaciones que realizaron.

Número de espectáculos en repertorio	62
Espectáculos nuevos	18
Número de representaciones	763
Número de espectadores	176.279
Índice de ocupación	82 %

Datos de actividad y asistencia temporada 2006-2007

Su actividad de publicidad, marketing y venta de entradas es considerable. Han realizado un anuncio muy impactante que se proyecta en todos los cines de Berlín con el lema “Una noche que recordaras durante mucho tiempo”. Realizan habitualmente encuestas al público y charlas con los actores, el director o el autor, donde el público puede hacerles cualquier pregunta. Como una parte importante de público va al DT a disfrutar del trabajo artístico de los actores, estos representan una parte destacada en la línea publicitaria que sigue el teatro.

VOLKSBÜHNE AM ROSA LUXEMBURG PLATZ

Este teatro, construido en 1914, gracias a donaciones de trabajadores del barrio de Berlin-Mitte, el primer director artístico de la VOLKSBÜHNE AM ROSA LUXEMBURG PLATZ fue Max Reinhardt. Edwin Piscator en los años 20 y Benno Besson en los 70 dejaron huella en este teatro en cuya fachada figuró un día el emblema “Die Kunst dem Volke” (El arte para el pueblo).

En la ciudad de Berlín, y desde la caída del Muro, la VOLKSBÜHNE AM ROSA LUXEMBURG PLATZ ha sido paradigma indiscutible de lo moderno y lo postmoderno, de lo más in, como dirían los berlineses, en contraposición con lo más out.

En la ya reunificada capital, el director teatral Frank Castorf dirige este teatro centenario de forma excesiva, controvertida y rompedora en lo estético y de manera meditada en el concepto y en la organización. La VOLKSBÜHNE es paradójicamente elitista y popular, excéntrica y masiva. Castorf, nacido en 1951 en Berlín Este, adquirió celebridad como hombre renovador del teatro, que polariza como pocos. Etiquetado como “violador de los clásicos”, su ascenso se inició en la ex-RDA, donde ya lidió con la censura de funcionarios y políticos que no toleraban sus críticas y su temperamento independiente. Hoy

por hoy, Castorf es el director de teatro mejor valorado por la crítica alemana, aunque no necesariamente por el gran público, que con frecuencia se rinde desconcertado ante su vertiginoso, radical y perturbador lenguaje escénico. “Dentro de tres años seremos famosos o estaremos muertos”, dijo Frank Castorf al hacerse cargo de la dirección artística de la VOLKSBÜHNE en 1992.

El maestro de la deconstrucción estética, cuyos montajes ostentan el mote de *Kartoffelsalat* (ensalada de patatas), mote que describe en clave de humor germano su manía de cortarlo todo en trocitos y remezclarlo con su salsa particular, ha logrado transformar este teatro que basaba su tradición en temas políticos, en uno de los escenarios más excitantes de Alemania. Directores como Christoph Marthaler, conocido por su teatro de la lentitud, el cineasta Christoph Schlingensief, especialista en provocaciones teatrales, el coreógrafo Johann Kresnik, René Pollesch, responsable artístico del espacio Prater de la VOLKSBÜHNE, y el mismo Castorf con sus investigaciones sismográficas y sus adaptaciones multimedia de novelas, constituyen la vanguardia y garantizan la renovación estética, un teatro propenso al experimento, situado a medio camino entre el estudio de la realidad y la paradoja. Para ello, Castorf confía en un elenco de extraordinaria calidad.



La VOLKSBÜHNE AM ROSA LUXEMBURG PLATZ ha sido paradigma indiscutible de lo moderno y lo posmoderno.

Castorf, junto a su dramaturgo jefe Matthias Lilienthal, actual director de los 3 teatros HEBBEL AM UFER, convirtió, en poco tiempo, el edificio gris y hermético de la VOLKSBÜHNE, en un lugar de culto, rescatando la identidad de toda una generación –la de la Alemania comunista–, y regenerándola en un activo cultural sin precedentes. Con una programación y modos de hacer totalmente distintos, Castorf ha logrado cautivar a un público inusualmente joven y crear toda una marca de fábrica de producciones escénicas, musicales y artísticas. Joven, vestido de negro, botellín de cerveza en mano, así era el visitante de culto en los primeros tiempos de la nueva VOLKSBÜHNE. Después de la representación subía directo al *Roter Salon* (el salón rojo en el vestíbulo superior del ala izquierda) para disfrutar de un concierto DJ o de una sesión nocturna de vídeo en el *Grüner Salon* (el salón verde en el vestíbulo superior del ala derecha). O acudía a una discusión sobre “Capitalismo y Depresión” con Las Ratas, el grupo de teatro formado por los sin techo e integrado en la VOLKSBÜHNE, o simplemente se tomaba una segunda y una tercera cerveza en la cantina del sótano en compañía de los actores.

La VOLKSBÜHNE ha sabido ponerse a sí misma en escena como una excitante obra de arte, presentándose como un proyecto artístico total y no concentrándose en un producto o montaje concreto, sabiendo reconocer la desaparición de escena del público tradicional burgués y apostando claramente por otros públicos, gente más joven acostumbrada a ir al cine, a conciertos o a clubes. Al fenómeno “Volksbühne” todavía le quedan unos años: el Senado de Berlín acaba de renovar el contrato de Frank Castorf hasta 2013.

La visita de la delegación de La Red a la VOLKSBÜHNE se realiza de la mano del catalán Maurici Farré, actualmente adjunto a la dirección de Frank Castorf. Maurici comenta que el teatro se caracteriza por

la permisividad. Es su gran diferencia. El estado espera de este teatro esa ruptura. Trabajan con líneas que ellos mismos definen como extrañas, raras. Desde grandes producciones a pequeños espectáculos. Hacen teatro, cine, cabaret, conciertos... Incluso una vez al año hacen un gran baile de *rock & roll*.

Su presupuesto de gastos, menos los ingresos, está cien por cien subvencionado por el senado de Berlín. De manera que su estructura de ingresos es la siguiente:

Taquillas	2.364.000 €
Subsidios públicos (Senado de Berlín)	14.363.000 €
Operaciones comerciales	20.000 €
TOTAL	16.747.000 €

Presupuesto de ingresos en 2006-2007

En su organigrama, el director gerente y el director artístico son asignados por el Senado de Berlín. Posteriormente, el director artístico escoge su equipo, y el gerente decide si el proyecto de este equipo se puede soportar con el presupuesto asignado. El gerente tan sólo incide en ese aspecto, el económico.

La plantilla del teatro es de 230 empleados fijos más 60 eventuales. La mayoría de ellos son muy jóvenes, de edades inferiores a los 30 años. Maurici Farré comenta la problemática de las plantillas de los teatros de repertorio en Alemania, debido a que la ley obliga a que el personal que lleve trabajando más de 15 años en el teatro, pase a ser fijo en el último sitio donde ha ejercido su labor. Así, teniendo en cuenta la cifra de 1.200 unidades de producción teatral estatales, a una media de 100 personas por cada una, podemos hacernos una idea de la cantidad de personal que trabaja en teatros públicos y de la fuerza de su único sindicato. Su plantilla artística cuenta con 53 personas.

Las principales partidas de su presupuesto de gastos son las siguientes:

Personal	13.397.000 €
Escenografías y vestuarios	921.000 €
Producción y gastos edificio	3.299.000 €

Principales partidas de gastos en 2006-2007

En la VOLKSBÜHNE la pedagogía ocupa un papel predominante en las actividades. Como ejemplo, el Club de Jóvenes cuenta con 90 personas que, incluso, alguna vez, colabora facilitando actores en producciones.

Se realizan 10 grandes producciones nuevas al año, y de 15 a 20 pequeñas. La danza también forma parte de su programación porque tienen, quizás, el mejor escenario para la danza de Berlín. Actualmente, la coreógrafa americana Meg Stuart, es la coreógrafa residente del teatro. Ella presenta sus propias producciones y participa en las producciones teatrales de los directores de la casa.

El público que asiste es mayoritariamente joven o se siente joven, de entre 25 y 50 años, comenta Maurici Farré. Estos acceden a los espectáculos por un módico precio que va de 3 a 5 euros, en la sala

pequeña, y de 8 a 10 euros, en la grande. Sólo en contadas ocasiones la entrada puede llegar a valer 30 euros.

Espectáculos nuevos	25
Número de representaciones	542
Número de espectadores	178.484

Datos de actividad y asistencia temporada 2006-2007

HEBBEL AM UFER

El combinado HEBBEL AM UFER (HAU 1, 2, 3) aúna tres teatros antaño independientes: el Hebbel Theater (HAU 1), el Theater am Halleschen Ufer (HAU 2) y el Theater am Ufer (HAU 3). Su inauguración tuvo lugar en octubre de 2003 con el festival Arte y Crimen. En el cartel que anunciaba la apertura del nuevo triángulo teatral se podía ver a su nuevo y flamante director Matthias Lilienthal, colaborador y cabeza pensante de Frank Castorf en la VOLKSBUHNE durante años, con gesto combatiente y puño alzado.

Hau significa en alemán “pegar”, imperativo del verbo “pegar”. Conociendo a Lilienthal, toda una declaración de intenciones.

Lilienthal, que afirma estar harto de tanta *Theaterkake* (mierda de teatro), y que prefiere concentrarse ahora en la *Realitätskake* (mierda real), concibe sus tres casas, HAU 1, 2, 3, como un gran experimento, acercándolas paulatinamente a terrenos no teatrales.

Hebbel Am Ufer, en el distrito de Kreuzberg, aúna tres teatros antaño independientes. Su inauguración tuvo lugar en octubre de 2003 y a su cabeza se halla Matthias Lilienthal.



Antes de que Lilienthal declarara los escenarios del combinado teatral como “plataforma abierta” o, lo que es lo mismo, como “un espacio vacío que se puede llenar de diversas formas”, las tres casas tenían un contenido bien distinto. El HAU 1 fue como HEBBEL THEATER uno de los espacios de exhibición de más proyección internacional. De 1989 hasta 2003, su directora artística Nele Hertling, fomentó una red flexible que colaboraba y coproducía con instituciones como la Fundación Felix Meritis de Amsterdam, la Szene Salzburg o el Kaaitheter en Bruselas, e impulsaba el intercambio con artistas como Laurie Anderson, el Wooster Group, Meredith Monk, Ricardo Bartin, Richard Forman o Cesc Gelabert.

También el Theater am Halleschen Ufer o HAU 2 tiene detrás de sí una gran historia. Fue la primera sede de la SCHAUBÜHNE de Peter Stein y en él cosecharon sus primeros triunfos actores de la talla de Bruno Ganz, Otto Sander, Jutta Lampe o Edith Clever. En los años 80 y 90, y bajo la dirección de Zebu Kluth, el Theater am Halleschen Ufer se convirtió en un escenario para grupos independientes,

impulsando especialmente la danza contemporánea.

El HAU 3 fue la sede del Theater Kreatur del director polaco Andrej Woron, uno de los maestros de la escena independiente y cuyas producciones giraron por todo el mundo.

La idea de juntar los tres teatros tiene su origen en el Departamento de Cultura del Senado de Berlín. Mientras buscaban un sucesor digno para el Hebbel Theater, se dieron cuenta de que las otras dos salas en las inmediaciones seguían a la deriva y sin un concepto claro. Además, estaban visiblemente dañadas por la creciente expectación que causaban las nuevas salas alternativas ubicadas en la parte Este de la ciudad. Así, el nuevo HAU 1,2,3, debía disponer de una sola dirección artística, eso sí, la subvención existente debía repartirse de ahora en adelante entre las tres casas; lo cual significaba muy poco dinero para un teatro municipal alemán, pero muchísimo para un teatro independiente.



Lilienthal, responsable del Hebbel Theater, quiere construir en el distrito de Kreuzberg un laboratorio teatral, donde se pueda experimentar con lo que ocurre realmente.

Y es que los HAU carecen de la dependencia municipal típica en Alemania. Con un presupuesto anual de 6.581.000 euros, reciben una subvención municipal de menor cuantía que la de los teatros de repertorio, y su financiación está más diversificada, proviniendo tanto de la aportación municipal como de otras subvenciones de instituciones públicas.

La estructura de ingresos del HAU en 2007 estuvo formada de la siguiente manera:

Taquillas	430.000 €
Financiación Senado de Berlín	5.130.000 €
Otras subvenciones ⁽¹⁾	1.021.000 €
TOTAL	6.581.000 €

Presupuesto de ingresos en 2007

Aunque en HAU existe una mayor diversificación a la hora de obtener fondos públicos, la estructura de ingresos es fuertemente dependiente de la financiación pública con sólo un 7% de sus ingresos obtenidos por taquilla.

(1): Principalmente subvenciones para proyectos del Fondo Federal de Cultura "Kulturstiftung des Bundes" y el Fondo de la Capital "Hauptstadtkulturfonds"

Con una energía fuera de lo común, un presupuesto de producción de 4.301.000 euros, que antes estaba destinado a sólo uno de los tres espacios, y un exiguo presupuesto de personal de 1.270.000 euros, que da trabajo a un equipo de 24 personas (20 de ellas provenientes del HAU 1), Lilienthal ha logrado, en poco tiempo, dar un empuje a la escena independiente de Berlín al coproducir 98 espectáculos anuales y revitalizar una de las zonas más muertas de la ciudad.

Número de espectáculos presentados	98
Número de representaciones	400
Número de espectadores	57.488
Índice de ocupación	77,11%

Datos temporada 2007-2008

Matthias Lilienthal recibió a la delegación de La Red en las puertas del teatro HAU 2, donde la noche anterior, el grupo había disfrutado del sorprendente espectáculo *Saving the World*, realizado por la compañía anglo alemana Gob Squad. La sala se ubica frente al canal Landwehr en un edificio de viviendas en el distrito de Kreuzberg, situado en lo que fue durante varias décadas el Berlín Oeste. En el mismo bloque existe una especie de residencia de estudiantes y un hotel para jóvenes. Junto a la puerta de la sala hay un café que a esa hora (9,45 de la mañana) está lleno de gente, especialmente jóvenes.

Matthias, sació la curiosidad de la delegación con una explicación general sobre el espacio teatral que dirige. Declaró que la HAU es un teatro atípico para Alemania (salvando las distancias, podría ser la versión alemana de nuestras salas alternativas). Su programación está compuesta, a partes iguales, por compañías internacionales a las que invitan, compañías independientes alemanas, y compañías alemanas de danza. Vienen a realizar unas 400 representaciones anuales y lo habitual es que cada semana actúe una compañía nueva.

Normalmente, se trata de compañías de dimensiones reducidas con las que colaboran para hacer posibles las coproducciones. Éstas suelen rondar los 60.000 euros, de los que HAU aporta 5.000 y la infraestructura. Por otra parte, la compañía debe obtener los fondos restantes (vía subvención a proyectos de creación, mecenazgo y venta de entradas), con el objetivo de cubrir los costes de la producción, entre los que se incluyen el alquiler de la sala. HAU apuesta por los proyectos de producción y colabora con los creadores en su diseño. Lilienthal pone a su disposición espacio, técnica y los pocos medios que están a su alcance. Según comenta en el encuentro “lo que funciona sigue adelante, lo que no, pues... fuera”.

A Lilienthal le interesa, sobre todo, la apertura a un público joven (no olvidemos que en Berlín viven unos 130.000 estudiantes y 45.000 académicos), mientras afirma que Berlín es básicamente subcultura, que no existe la típica clase burguesa y que, en la ciudad, el teatro se enfrenta a 50 guetos: okupas, viejos izquierdistas, etc. El proyecto de Lilienthal trata de llegar a 20 de esas subculturas.

Considera que hoy en día el teatro debe hacerse sin miramientos ni convencionalismos, debe abrirse a la aceleración del tiempo y a los cambios sociales y afirma que hay que probar otras estéticas y otros contenidos, y que hay que describir desde una perspectiva fría, casi científica, lo que ocurre en la sociedad. En otras palabras: Lilienthal quiere construir en el distrito de Kreuzberg, donde están ubicadas las tres salas, un laboratorio teatral donde se pueda experimentar con lo que ocurre realmente. Bajo el lema

Mach was draus (Haced algo de esto), ha decidido abrir sus escenarios a una gran cantidad de grupos independientes, artistas berlineses y extranjeros invitados. Su muy citada “histórica búsqueda de la realidad”, o su deseo de “mantener el caos en las tres casas, al menos durante los tres primeros años”, es parte esencial de su proyecto. Cuantas más producciones se hagan, menos presión recae sobre cada una de ellas y más grande es la libertad de creación y experimentación.

Comenta que su objetivo artístico es situarse en los temas polémicos de la actualidad. Además, las salas se ubican en una zona de Berlín en la que la mayoría de sus habitantes son inmigrantes, okupas y artistas, y en el que se da una de las mayores concentraciones de pobres de la ciudad; esto no ha impedido que haya sido siempre un distrito ligado a la escena. Pero, claro, el discurso ideológico parece más pertinente en este entorno.

También, la ubicación del HAU 1,2,3 en Kreuzberg, ha inspirado el inicio de una serie de proyectos fuera de los teatros. El proyecto *X Wohnungen* (Equis Casas), que pretendía reflejar el hecho de que “cada casa es un escenario”, introdujo a los espectadores, de dos en dos, en casas privadas, donde artistas alemanes y extranjeros manipulaban la realidad con sus performances. La coreógrafa argentina afincada en Berlín, Constanza Macras, realizó *Scratch Neuköln* con niños polacos, libaneses y serbios. En el proyecto *100 Prozent Berlin*, 100 personas seleccionadas según su edad, género, distrito, estado social y ascendencia, reprodujeron la estadística de la población berlinesa de mano del trío de directores Rimini Protokoll.

El combinado HAU representa así algunas de las mega tendencias teatrales del momento: es interdisciplinar, no sólo en el sentido de que aquí se fusionan de manera espectacular teatro de texto, danza, música y artes visuales, sino también en el sentido de que aquí se intentan transgredir continuamente los límites del propio arte teatral con el objetivo de enriquecerlo. El resultado es un teatro ubicado en su tiempo y cercano a la gente.

Como buscan intencionadamente la provocación no pueden saber nunca de antemano su capacidad para atraer público, aunque se mueven en un índice del 77 % de ocupación, para un total de 57.488 espectadores en 2007, lo que para Alemania no es una cifra particularmente alta. Su público es bastante joven (entre 18 y 35 años), y refleja bien el medio estudiantil.

Otro eje en el que centra su trabajo es el de los emigrantes del distrito en el que están ubicados. Éstos, son predominantemente de origen turco. Hay que tener en cuenta que un 25% de la población alemana es de origen emigrante. Desde este punto de vista, Lilienthal considera que un teatro que trabaja con dinero público no puede olvidarse de esta parte de la población. Ellos no la olvidan y, de hecho, se empeñan en trabajar con ella. En este sentido, como saben que la población emigrante sólo se moviliza cuando las propuestas son de su interés, intentan contar con un comisario turco para esta franja de su programación.

La danza es un campo muy importante para la casa. Desarrollan dos festivales y trabajan regularmente con varios coreógrafos. Explica Lilienthal que la danza en Berlín es muy conceptual, pero que ahora una generación más joven intenta combinar este hecho con una reflexión más acorde con los tiempos actuales.

Para atraer a sus espectadores, y a pesar de esa orientación al público joven, como otros teatros visitados, cuentan con la figura del pedagogo cuya tarea es contactar con los centros escolares e institu-

tos para difundir su programación. Por otra parte, en función de cada espectáculo, se dirigen a públicos específicos con estrategias de publicidad diversas. Han llegado a realizar campañas únicamente en inglés porque el público al que se dirigían era básicamente anglófono. Y es que en la escena urbana de Berlín, se usan de forma natural el inglés y el alemán.

En definitiva, Matthias Lilienthal trabaja para que el papel de HAU sea valorado, en la escena teatral de Berlín, como un nuevo modelo de teatro que se enfrenta a nuevos temas. El hecho de que no cuenten con grandes recursos, les sitúa en una tercera fila en la que se sienten muy cómodos.

RADIALSYSTEM V

Inaugurado en 2006, el RADIALSYSTEM V es el último proyecto de espacio escénico de Jochen Sandig, uno de los gestores-emprendedores más innovadores de Berlín. Después de su marcha de la SCHAUBÜHNE junto a la coreógrafa Sasha Waltz, se asoció con Folkert Uhde, gestor de la Akademie für Alte Musik Berlin (Academia para Música Antigua Berlín). El origen de este enlace inusual de danza contemporánea y música antigua está en la ópera *Dido & Aeneas*, de Henry Purcell, con coreografía de Sasha Waltz, que, al no encontrar patrocinador alguno, se realizó como coproducción entre la propia compañía Sasha Waltz & Guests y la Akademie für Alte Musik, cosechando grandes éxitos por todo el mundo. Sandig, que ya hacía tiempo que andaba merodeando por la parte Este en busca de un espacio vacío que sirviera de nuevo contenedor cultural para un ambicioso proyecto, se topó por fin con el RADIALSYSTEM V.



Este espacio fue inaugurado en 2006 por Jochen Sandig y Folkert Uhde.

Este edificio, de más de 100 años a orillas del río Spree, sirvió en su día como estación de bombeo de aguas residuales. Sus fundadores lo definen como un sistema radial que emite desde el centro en todas las direcciones, así, el RADIALSYSTEM V, atrae tanto a artistas como a públicos hacia su esfera, desarrollando al mismo tiempo una fuerza de radiación más allá de los límites de la ciudad.

El principio de “diálogo” es determinante en RADIALSYSTEM V. El espacio, con sus 3.000 metros cuadrados, es un centro cultural para danza contemporánea, la música antigua, los conciertos, producciones musicales y conocimiento –política, economía, ciencia y medios, donde creación y *performance* conviven con conferencias, seminarios y talleres.

El arquitecto Gerhard Spangenberg fue el encargado de la reconstrucción, convirtiendo la vieja estación de aguas en un espacio cultural de vidrio, hierro y acero. Dos salas de teatro enormes, de 600 y 400 metros cuadrados respectivamente, tres estudios, un café, oficinas, una terraza de 400 metros cuadrados y zona de jardines conforman el conjunto del RADIALSYSTEM V.

Entre los elementos que se han mantenido, destaca el enorme puente grúa que atraviesa toda la nave principal, donde están colocadas las gradas con un sistema de “mecano-tubo” sin separación entre la platea y el escenario, siendo éste totalmente desmontable por piezas de 1'5 x 1'5 metros.

Contigua a la sala principal, hay otra sala, sala de calderas en su momento, que puede utilizarse de forma totalmente independiente. Los ventanales están cubiertos por unas inmensas cortinas negras que convierten el espacio en una caja negra. Este espacio se utiliza para banquetes, bailes, exposiciones... Tiene en la parte superior una parrilla para focos, con lo cual da mucho juego la iluminación del recinto.



El resto del centro está formado por diferentes salas multiuso; salas polivalentes que se utilizan para ensayos y representaciones de pequeño formato. En la parte superior de esta zona cubierta, se encuentra una gran terraza que ofrece magníficas vistas del centro de la ciudad. En la terraza se realizan cursos y exhibiciones de baile los domingos por la tarde y es un lugar perfecto para alquilar y ofrecer fiestas nocturnas en verano. Finalmente destaca la llamada torre del visitante, edificio separado unos metros del resto, que alberga a grupos o compañías durante el tiempo que duran las representaciones, ensayos o residencias.

La espectacular transformación del edificio industrial en un espacio cultural fue financiada por el inversor privado Telamon Vermögensverwaltungs OHG que aportó la mayor parte del capital inicial con 8 millones de euros. Por otra parte, la sociedad limitada Radialsystem V GmbH a la que pertenecen Sandig, Uhde y un tercer socio, el banquero Tilman Harckensee, ha firmado un contrato de alquiler por veinte años. “Somos parte de una red internacional”, subrayan Sandig y Uhde. Sin esta simbiosis entre arte y capital, entre uso cultural y comercial, la programación del RADIALSYSTEM V no sería posible. El centro no recibe subvención alguna.

La inversión inicial fue superior a los 10 millones de euros, dentro de los cuales, 2 millones correspondieron a la contribución de la lotería nacional, y 8 millones de euros a donaciones particulares.

No reciben subvenciones públicas, la financiación corriente y amortización del espacio es totalmente privada (no así proyectos que se realizan en la casa o son acogidos en los diferentes espacios, que sí reciben ayudas públicas). La financiación corriente de las actividades y amortización proviene principalmente del alquiler de espacios, tanto por parte de las compañías residentes, como Sasha Waltz & Guests o la Akademie, como por parte de empresas como Siemens, que organizan aquí eventos y reuniones. Esta cercanía entre cultura y capital es especialmente llamativa si tenemos en cuenta que Jochen Sandig fue uno de los fundadores del Tacheles, edificio emblemático, ubicado en el barrio de Mitte y ocupado por artistas en 1990; y de la sala independiente SOPHIENSAELE en 1996, de donde pasó, siempre en compañía de Sasha Waltz, al teatro subvencionado de la SCHAUBÜHNE, para volver finalmente al teatro

más privado: el RADIALSYSTEM V, considerado actualmente como un “milagro necesario” en una ciudad endeudada hasta las cejas.

Un 25 % de las actividades que se desarrollan en el RADIALSYSTEM V no son de carácter artístico: jornadas, congresos, encuentros... Estas actividades de tipo comercial generan el 75% de los ingresos del teatro. Normalmente, se realizan por las mañanas, con lo que se hace un uso compatible con las representaciones teatrales de la noche, por lo que el centro está operativo todo el día.

Con toda la actividad que realizan, su presupuesto de ingresos llega a la cifra de 2 millones de euros. Esto es toda una hazaña para un teatro que no recibe subsidios públicos y por lo que se les considera modelo para el desarrollo de una tercera vía de financiación de los teatros de Alemania.

GRIPS THEATER

En el año 1966, en tiempos del movimiento estudiantil, el GRIPS THEATER surge en Berlín Oeste como teatro para niños dentro del Reichskabarett (Cabaret del Reino). Un grupo de cabaret de ideas progresistas, entre cuyos autores figuraba Volker Ludwig, director y administrador del teatro hasta hoy día. Con el tiempo, el GRIPS THEATER se haría famoso en todo el mundo con montajes de producción propia como *Una fiesta para Papadakis*, *Max y Milli* y, sobre todo, *Línea 1*.

Al principio se trataba sólo de funciones de fin de semana. El nuevo concepto de teatro para niños en que se enmarcaban estas primeras funciones, detrás del cual se traslucía una crítica social y una vocación claramente educacional que pretendía la “emancipación” de los niños, despertó muchos recelos, sobre todo en el ala más conservadora. Durante las representaciones, los actores preguntaban directamente al público –o sea, a los niños–, qué les preocupaba y en qué pensaban.

La cuestión de género en la sociedad (por ejemplo, la elección de ser ama de casa como sus madres, en el caso de las niñas), era un tema central en sus montajes. Más adelante, en los años 70, la compañía amplió su público, dirigiéndose a los adolescentes, dedicando especial atención al tema de la sexualidad e intentando romper con todos sus tabúes. De aquí surgieron producciones míticas como *De esto no se habla* o *¿Qué significa amor?*.

El GRIPS THEATER introdujo paulatinamente todo tipo de temas candentes en sus producciones. Obras como *Todo plástico*, que trataba el tema de las casas okupa, o *Una historia de izquierdas*, que contaba la historia de tres estudiantes, causaron furor entre el público joven y no tan joven. En los años 80, su



El Grips Theater surgía en Berlín en 1966 como un teatro para niños dentro del Cabaret del Reino, un grupo en el que figuraba Volker Ludwig.

fama de “corruptores de menores comunistas”, etiqueta proveniente del ala más derechista del partido CDU, tuvo como consecuencia una gran publicidad del teatro. Un público curioso y avisado abarrotaba la sala día a día.

Pero, sin duda, el montaje más espectacular del GRIPS THEATER ha sido *Línea 1*, que, estrenado en el año 1986, aún sigue en cartel. *Línea 1* cuenta la historia de una chica joven embarazada que llega a Berlín en busca de su novio. En la línea 1 de metro se encuentra con un sinfín de personajes. Esta sencilla trama ofrece al espectador un divertidísimo retrato de la sociedad berlinesa de la época del Muro, lleno de guiños e ironía. De *Línea 1* llevan realizadas 4.000 representaciones.

El hecho de que, hoy en día, muchos espacios públicos tengan en repertorio propio para niños y jóvenes, es en gran parte un logro de Volker Ludwig, al que se le conoce como el padre del “teatro infantil moderno”. Alemania puede presumir de haber reunido en la larga historia de su teatro para niños más de 2.500 obras. Cada año se producen en este país 700 nuevos montajes. Las compañías infantiles más respetadas han apostado con éxito por un teatro de oposición a los planteamientos más “cándidos” que llegaban desde otros frentes. “No nos interesan los niños como consumidores a los que se les dice qué tienen que ver. Hay que tratar su realidad”, insiste el pequeño equipo del GRIPS THEATER. “Vamos directamente a las escuelas y les preguntamos qué es lo que les interesa. Y lo planteamos desde ese punto de vista, y no desde el punto de vista del artista. La clave siempre es no aburrir. Si esto ocurre, cambiamos de obra”. Un objetivo tan directo sólo es posible con el papel bisagra del *Theaterpädagoge* (pedagogo teatral). Esta profesión es el comodín que permite a la compañía berlinesa del GRIPS THEATER, y a otros teatros infantiles, no perder el hilo de la realidad escolar. Con una media de 40 funciones al mes, la maquinaria del GRIPS THEATER está al límite de su capacidad y sólo el intercambio de actores, que rotan en la misma obra, hace posible la continuidad.

En la visita de la delegación de La Red al GRIPS THEATER, Volker Ludwig reitera “aunque en sus orígenes, Grips hacía un teatro político-satírico con tintes de cabaret, poco tiempo después decidimos orientarlo hacia el teatro para niños”. Querían, en palabras de su director, “llevar el teatro a los trabajadores, aunque resultó que los trabajadores no querían ir al teatro”.

Según comenta Volker Ludwig al grupo de La Red, “la faceta más innovadora del Grips son sus contenidos”. Ciertamente, su teatro habla de los temas habituales de las vidas de los niños. “No hacen cuentos”, explica Ludwig, “cuando empezamos eran tiempos muy interesantes, en los que estaba de moda ser de izquierdas y por tanto queríamos tener una sección dedicada a los niños”.

El grupo inicial era un grupo de teatro independiente de 6 personas, que buscaba hacer un “teatro anti autoritario”. La idea principal era fortalecer la autoestima de los niños, contra el exceso de presión que sufrían. Con el tiempo pasaron también a hacer teatro para jóvenes y finalmente para todos los públicos. Tuvieron muchas críticas de pedagogos y profesores, que reclamaban un teatro libre de problemas, feliz. Estas críticas se tornaron incluso en acoso y crítica feroz por parte de la CDU (Democracia Cristiana Alemana) durante varios años, con varias acciones judiciales contra el Grips. Hoy en día es muy valorado por todos los partidos y tiene un notable prestigio internacional.

Al abandonar la compañía las salas del *Reichskabarett* en 1972, se optó por un cambio de nombre: Grips Theater, que significa “cabecita” en berlinés y simboliza las ganas de pensar. En 1974 se realizó un nuevo cambio: la compañía se mudó al Hansaplatz, su actual residencia. Aquí, los espacios fueron espe-

cialmente diseñados para el tipo específico de montajes que caracterizan todos los trabajos de este colectivo: el escenario es circundado por los jóvenes espectadores, a modo de arena. Han roto la barrera arquitectónica del teatro (escenario-patio de butacas), porque les interesa mucho la interacción con y entre el público. El aforo es de 360 localidades cuando acogen un público adulto y 420 localidades cuando es para público infantil. También disponen de una sala pequeña para presentar trabajos más experimentales.

En la actualidad reciben 2,6 millones de euros de subvención y generan unos ingresos propios que suponen el 21% del total del presupuesto. Así su presupuesto de ingresos es el siguiente:

Taquillas	640.000 €
Otros ingresos propios	51.000 €
Subsidios públicos	2.624.000 €
TOTAL	3.315.000 €

Datos año natural 2008

Realizan representaciones matinales, concertadas con colegios. Según comenta Volker Ludwig, “consideramos una desventaja el hecho de que la asistencia a estas funciones dependa de los profesores, ya que, aproximadamente, la mitad, van al teatro con sus alumnos, y la otra mitad, no lo hace.” Hasta el año 1989 tenían siempre lleno en todas las funciones, ahora afirman tener problemas por falta de tiempo e interés de los profesores.

Su funcionamiento es similar al de los teatros de repertorio alemán, ya que disponen de una serie de obras en cartel que van alternado durante la temporada. Su repertorio se va nutriendo de una 5/6 nuevas producciones que realizan cada año. Además, cada 2 ó 3 años, realizan una gran producción financiada externamente con recursos extras.

Las principales partidas de su presupuesto de gastos son las siguientes:

Personal	2.493.000 €
Producción, escenografías y vestuarios	219.000 €

Principales partidas de gastos en 2008

El gasto de personal se reparte en una plantilla que comprende 28 personas en la parte artística y 26 en la técnica y de gestión.

SOPHIENSAELE

Desde hace más de una década, SOPHIENSAELE representa uno de los centros más importantes de la escena alternativa de Berlín y una de las plataformas centrales de teatro, danza, performance y proyectos musicales. Aquí muestran sus creaciones, tanto la escena berlinesa y alemana, como jóvenes y desconocidos artistas internacionales, que obtienen así una carta de presentación en la capital del país.

El inicio de SOPHIENSAELE coincide con el fin de la cultura *off*, no solamente en Berlín. Donde antes el teatro independiente se definía a través de una confrontación con el teatro subvencionado, ahora ocupa su propio espacio de afirmación y experimentación con estéticas propias. Muchos de los aspectos que caracterizan a SOPHIENSAELE como lugar de producción y exhibición – el trabajo en redes internacionales, el descubrimiento de jóvenes creadores, el acompañamiento y apoyo a grupos y directores noveles, la introducción de nuevos géneros y formas– no habrían sido posibles dentro del estrecho marco de la escena *off*. Así, desde un principio, SOPHIENSAELE ha propiciado un modo de hacer altamente profesional.



Desde hace más de una década, las Sophiensaele representan uno de los centros más importantes de la escena alternativa de Berlín.

El desarrollo de la escena independiente en estos últimos años es precisamente la historia de un renacer. Después de la caída del Muro existían en Berlín-Mitte numerosos espacios vacíos, fábricas, edificios culturales, tiendas, grandes almacenes. Y también existían muchas ganas de ocupar estos espacios abandonados. Artistas y creadores –avalados por algunos políticos visionarios que cedieron dichos espacios por alquileres simbólicos– se lanzaron a configurar todo tipo de proyectos innovadores. De esta manera, sin otra ayuda que una pequeña subvención para el alquiler, se creó el concepto de un espacio de producción y exhibición para artistas, las distintas salas de SOPHIENSAELE.

En 1996, cuando Jochen Sandig, Sasha Waltz y otros colegas –Dirk Cieslak del grupo Lubricat y el artista Jo Fabian– ocuparon SOPHIENSAELE, allí no había nada: ni escenario, ni sillas, ni luz, ni sonido. Y mucho menos dinero para producir y programar. Fue Sandig, el gestor nato, el que buscó el apoyo y la colaboración de instituciones como los Berliner Festspiele o impulsó, por ejemplo, el realquiler de la sala principal al festival Theater der Welt. Decisivo fue sin embargo el furor causado por la compañía de Sasha Waltz desde su primer estreno con Allee der Kosmonauten. Sin el talento de esta creadora, que estrenó todas sus producciones en SOPHIENSAELE hasta 1999 y reinvertió las ganancias en nuevos proyectos, el centro hubiera tenido serias dificultades en consolidarse.

Durante todos estos años, SOPHIENSAELE se ha mantenido fiel a su idea original. El centro del trabajo es el propio trabajo, no las actividades paralelas. Ni estrategias de marketing ni conceptos dramaturgicos a lo largo de la temporada teatral. Sólo el producto artístico, que llega normalmente con una subvención de proyecto bajo el brazo. Allí se desarrolla simplemente con el apoyo humano y de infraestructuras que facilita el pequeño equipo artístico que dirige el centro. Lo que sí ha cambiado con el paso del tiempo es su estructura organizativa. Cuando en la temporada 1999/2000 Jochen Sandig y Sasha Waltz dejan la dirección artística de la sala alternativa para pasar a codirigir la SCHAUBÜHNE, la gestora Amelie Deuffhard ocupa la dirección de la casa. Eso sí, siguiendo fielmente el espíritu de sus fundadores que hoy día continúan siendo administradores de la sociedad limitada Sophiensaele GmbH. Con la marcha de Deuffhard a otra meca de la escena alternativa alemana, la Kampnagel Fabrik de Hamburgo,

en 2007, Heike Albrecht, la actual directora artística, pasa a ocupar su lugar.

El edificio está situado en la calle Sophiestrasse, en el barrio de Mitte. Fue construido en 1905 como lugar de reunión, formación, ocio y celebración de la Asociación de Artesanos. Todavía a la entrada se puede ver un escudo con dos manos emblema de los artesanos. Ya en aquella época revolucionaria de Berlín (Rosa Luxemburgo, la Asociación Revolucionaria de Literatura Alemana, etc..) era un lugar de circulación libre de ideas.



La situación actual es la de un edificio antiguo con una gran necesidad de rehabilitación. Sus actividades las realizan en tres plantas del edificio. En cada una de ellas se encuentra una sala de exhibición. En la 2ª planta se ubica la sala principal donde se realizan espectáculos de danza, teatro, performances, etc. En la 3º, llamada Sala de Bodas, se realizan charlas, debates, conferencias, etc. En la planta baja, hay un espacio para performances llamado “miniatura de teatro” donde preferentemente se realizan audiciones, performances, proyecciones de cine, etc.

La directora recibió a la delegación de La Red explicando que la actividad principal de la sala es apoyar la nueva creación escénica alemana ayudando a los artistas a realizar sus proyectos y presentándolos en Berlín. Los artistas proponen proyectos y el teatro intenta conseguir la financiación necesaria, principalmente subvenciones a proyectos del Senado de Berlín.

La directora comenta que eligen a los artistas, no tanto por el proyecto que presentan, sino por su sello personal y la capacidad de adaptarse al espacio de la SOPHIENSAELE.

La financiación de la sala se realiza a través de las subvenciones del Senado de Berlín a “Planteamientos Conceptuales”. Estas son subvenciones estructurales por cuatro años. La sala recibe un total de 1.700.000 € al año en subvenciones públicas.

Su estructura de financiación es como sigue:

Taquillas	143.000 €
Subsidios públicos	1.700.000 €
Ingresos por actividades comerciales	78.200 €
TOTAL	1.921.200 €

Presupuesto de ingresos en 2007

Así, su financiación depende en un 88% de las ayudas públicas y un 12% de la taquilla y otros ingresos de tipo comercial (bar, alquiler de espacios, etc.).

Los ingresos por espectáculos los reparten con los artistas en proporción de 60% - 40%. Si el espectáculo va bien, las compañías pueden conseguir unos 6.000 € en 8 funciones. Si no va bien pueden variar los porcentajes de reparto hasta el 70 - 30%, pero intenta que nunca sean deficitarios.

La plantilla básica está compuesta por 30 trabajadores fijos y, aproximadamente, 40 técnicos autónomos con un presupuesto de personal de 450.000 euros.

Su estructura del gasto es la siguiente:

Personal	450.000 €
Alquileres del local	190.000 €
Producción	960.000 €
Otros costes	270.000 €

Presupuesto de gastos en 2007

En cuanto al público, Heike Albrecht comenta que “tradicionalmente asistían a SOPHIENSAELE artistas, estudiantes... de edad aproximada a los 30 años, pero este año, a raíz de dos producciones que han realizado de ópera, con dos títulos clásicos, Don Giovanni y Cleopatra, ha empezado a venir público de hasta 50 años.” En 2007-2008 asistieron a las 302 representaciones que realizaron 24.000 espectadores y tuvieron un índice de ocupación del 73%. En total presentaron 99 espectáculos.

Número de espectáculos presentados	99
Número de representaciones	302
Número de espectadores	24.000
Índice de ocupación	73 %

Datos de actividad y asistencia temporada 2007-2008

La directora explica algunos de los proyectos en que participan como, por ejemplo, el Freischwimmer: Plattform für junges Theater (Festival Jóvenes Emprendedores), que realizan en colaboración con teatros de Hamburgo, Kampnagel Hamburg; Düsseldorf, Forum Freies Theater; Zurich, Theaterhaus Gessnerallee; y Viena.

En él hacen un concurso entre los artistas que presentan sus proyectos. Se seleccionan los cinco que consideran más interesantes y cada una de las cinco ciudades acoge un proyecto. Se les asigna un presupuesto, un director de producción, un técnico, un dramaturgo, y durante nueve meses desarrollan el proyecto. Este modelo les ha dado muy buenos resultados, sobre todo en el desarrollo del trabajo de nuevos artistas.

También, en los últimos cuatro años, han realizado el festival de danza Tanz Tage (Días de danza), el cual ha pasado a ser una importante plataforma para los jóvenes coreógrafos de Berlín. Por otro lado, el festival 100° Berlin se realiza durante un fin de semana junto con los teatros HAU. Una vez al año, ambos teatros abren sus espacios a todos los creadores del teatro independiente de Berlín. También invitan a programadores para estimular el conocimiento y difusión de los jóvenes artistas.

SOPHIENSAELE también participa como espacio colaborador con la mayoría de grandes festivales que tienen lugar en Berlín como Tanz im August, Theatertreffen, Spielzeit Europa y Ultrasonic-Festival for New Music.

STAATSBALLETT BERLÍN y STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Con la configuración y estructura actuales, el STAATSBALLETT BERLIN (Ballet Estatal de Berlín) se fundó en 2004 tras el proceso de fusión de los ballets de las tres óperas de Berlín. La STAATSOPER UNTER DEN LINDEN y la Komische Oper, situadas ambas en la parte Este de la ciudad, y la Deutsche Oper, ubicada en la parte Oeste, configuran actualmente una única organización conocida como Stiftung Oper Berlin (Fundación Ópera de Berlín).

Tras la caída del Muro, descendió drásticamente el número de espectadores de las tres salas y las instituciones locales decidieron reformar la estructura general de las tres óperas. De esta manera, se creó la Fundación con una presidencia y una dirección general común de la que dependen los tres teatros de ópera: el fusionado Ballet Estatal de Berlín, a los cuales se les añadió una quinta estructura de servicios comunes. Estos servicios comunes se ocupan principalmente de la construcción de los decorados y vestuarios para las óperas y ballets.



La compañía del Staatsballett Berlín está formada por 88 bailarines y dirigida por Vladimir Malakhov, una de las figuras de referencia del ballet clásico.

Como resultado de esta reestructuración, el STAATSBALLETT dispone de un presupuesto propio, independiente del presupuesto de las óperas, dirección artística y gerencia independiente, aunque carece de sede propia. El hecho de que el STAATSBALLETT ocupe los despachos y salas de ensayos situados en la STAATSOPER UNTER DEN LINDEN motiva que la delegación de La Red realice la visita conjuntamente al ballet y a al edificio de la STAATSOPER UNTER DEN LINDEN.

El Ballet Estatal de Berlín tiene su propio director artístico en la figura de Vladimir Malakhov, una de las figuras artísticas más famosas dentro del mundo del ballet clásico, y una gerencia en manos de Christiane Theobald, que recibió al grupo de teatros de España.

Christiane Theobald explica a la delegación que reciben 7,7 millones de euros de subvención pública del Senado de Berlín y tienen que generar 3,3 millones de euros, fundamentalmente por venta de entradas. Para obtener los recursos necesarios por taquilla, deben ofrecer al menos 110 representaciones en Berlín y éstas las realizan en los escenarios de las tres óperas con sus orquestas respectivas.

Su estructura de financiación es:

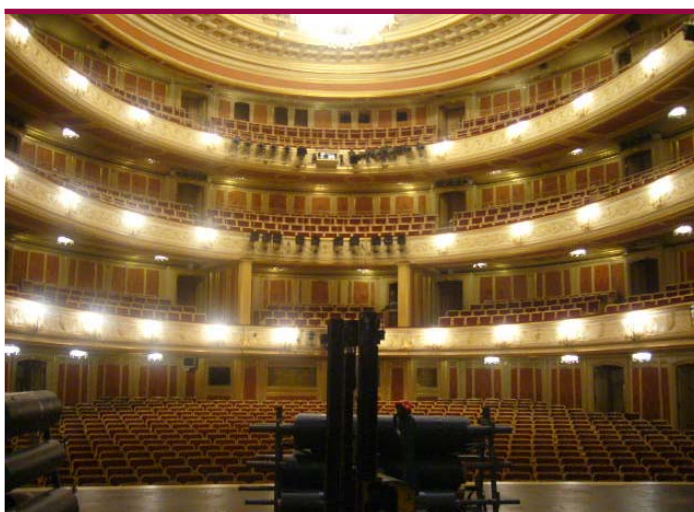
Taquillas	3.300.000 €
Subsidios públicos	7.700.000 €
Otros ingresos	300.000 €
TOTAL	11.300.000 €

Presupuesto de ingresos en 2007-2008

Así, su financiación depende en un 68% de las ayudas públicas, y un 32% de la taquilla y otros ingresos (principalmente giras).

Antes de 2004, entre los tres ballets existentes, había 180 bailarines; ahora la cifra se ha reducido a 88. De todas maneras, a día de hoy es la compañía de danza más grande de Alemania. Malakhov se ha fijado como meta formar un único elenco y reforzar el espíritu del ballet como compañía. Todo un reto, si tenemos en cuenta que el ballet posee una gran tradición en Berlín y demuestra ser una disciplina con una identidad aún viva en esta ciudad. Bajo el lema: "Conservar la tradición, visualizar el presente y patrocinar el futuro", el objetivo de Malakhov es mejorar la calidad de la compañía, así como situar al STAATSBALLETT BERLIN dentro del reducido círculo de las mejores compañías de ballet del mundo.

La compañía también tiene contratadas 29 personas para las áreas no artísticas. Así, en total, la plantilla de la compañía es de 117 empleados para un presupuesto de personal de 5,6 millones de euros en 2008.



Situados en el escenario se pueden ver sus enormes dimensiones; su espacio central se repite en cada uno de los laterales y en el fondo

Las principales partidas de su presupuesto de gastos son las siguientes:

Personal permanente	5.600.000 €
Artistas y compañías invitadas	1.400.000 €
Producción, escenografías y vestuarios	2.000.000 €

Principales partidas de gastos en 2007-2008

El repertorio del STAATSBALLETT BERLIN compatibiliza el ballet clásico, el neoclásico, y también hace alguna incursión en la modernidad. Para desarrollar el estilo individual de la compañía se invita a coreógrafos a trabajar con ella. La plataforma experimental que supone el proyecto *Cállate y baila* que se realiza cada dos años, fue creada para descubrir bailarines con talento y ambición, y apoyarles en el des-

arrollo de sus proyectos coreográficos. También innovaron en la oferta más popular con las galas *Malakhov and Friends*, que repiten cada dos años, y a las que el público responde masivamente. Asimismo, para acceder a un público más diverso, ofrecen a algunos de sus bailarines la posibilidad de hacer coreografías y ofrecerlas en salas diversas, más acordes con los perfiles de público que van buscando. Hacen también alguna gira internacional en verano, en fechas en que los teatros de Ópera de Berlín están cerrados por vacaciones.

Desde 2006, el STAATSBALLETT BERLIN programa el International Dance Summit Berlin con el objetivo de presentar conjuntamente las actuaciones del STAATSBALLETT BERLIN con las de otras compañías invitadas, descubrir así similitudes con otros trabajos y abrir puertas a nuevas experiencias. Este festival se realiza cada dos años.



La inmensidad del escenario de la STAATSOPER UNTER DEN LINDEN la dan sus dimensiones. La altura del escenario al peine es de 22,60 m. y la boca tiene 12 m. de ancho por 7'5 metros de alto

En definitiva, en promedio suelen hacer 4 estrenos de espectáculos nuevos cada año de un total de 11 que mantienen en repertorio. En 2007 realizaron 111 representaciones a las que asistieron 110.556 espectadores con un índice de ocupación del 77.8%.

Número de espectáculos en repertorio	11
Espectáculos nuevos	4
Número de representaciones	111
Número de espectadores	110.556
Índice de ocupación	77,8 %

Datos de actividad y asistencia temporada 2006-2007

También disponen de un extenso y ambicioso programa educativo dividido en tres proyectos: danza creativa para niños, clases con explicaciones didácticas para edades medias y colaboración con colegios. A través de los programas educativos, los bailarines de la compañía (principalmente los de edades más avanzadas) organizan talleres y otros actos relacionados con el ballet. El proyecto de danza creativa para niños *Kreativer Kindertanz* introduce a niños de 4 a 7 años en el mundo del movimiento y de la danza. Finalmente, el proyecto interactivo *Staatsballett Inside* fomenta una estrecha colaboración entre jóvenes y profesionales de la danza del STAATSBALLETT BERLIN. La financiación de estas actividades corre a cargo de la asociación La Danza es Estupenda.

Cuentan, además, con una Asociación de Amigos y Patrocinadores del Ballet Estatal de Berlín. Los Amigos abonan 100 euros de cuota; los Patrocinadores 500 euros; y las Empresas 2.500 euros.

Tienen un acuerdo con el sistema de salud público para la asistencia preventiva de los bailarines y una línea directa con los hospitales para accidentes, atención en medicina del dolor y psicólogos. A través de este acuerdo elaboraron un estudio sobre el sueño y realizaron un informe de recomendaciones para la mejor higiene del sueño de los bailarines. Crearon también una sala de sueño extremadamente innovadora y que da muy buenos resultados para los bailarines.

Según comenta Christiane Theobald, “el principal reto de futuro es conseguir una sede propia, no sólo porque a partir del año 2010 tenemos que abandonar nuestro espacio en la Ópera Alemana sino que queremos conseguir una mayor independencia e imagen propia respecto los teatros de Ópera de Berlín”.



La delegación de La Red pudo visitar también las instalaciones del STAATSOPER UNTER DEN LINDEN.

El edificio de la STAATSOPER data del año 1742, aunque ha sufrido a lo largo de su historia diversos cambios. La última gran reforma se realizó en 1928 y, posteriormente, en la Segunda Guerra Mundial, la sala fue destruida en dos ocasiones, aunque el espacio escénico se mantuvo. En la actualidad está proyectada una rehabilitación profunda para el 2010 que tendrá una duración de tres años. Entre otras reformas a realizar, se encuentra la ampliación de la boca, la remodelación total del escenario, reducción de aforo y mejora de la visibilidad.

Situados en el escenario se pueden ver sus enormes dimensiones; su espacio central se repite en cada uno de los laterales y en el fondo. Además, cuenta con un foso de nueve metros de profundidad y de similares dimensiones que el escenario principal, el cual permite guardar escenografías completas. El mecanismo para subir y bajar el foso data del año 1928, con un sistema hidráulico accionado por agua. Los técnicos del teatro comentan durante la visita que el sistema hidráulico necesita un gran mantenimiento y que ya no hay en la actualidad empresas preparadas para hacerlo. En la reforma prevista será sustituido.

La inmensidad del escenario de la STAATSOPER UNTER DEN LINDEN la dan sus dimensiones. La altura del escenario al peine es de 22,60 metros y la boca tiene 12 metros de ancho por 7'5 metros de alto. Los podios centrales y los carros laterales tienen 15 metros de ancho. El ancho entre hombros es de unos 50 metros, el fondo del escenario principal mide 25 metros y la chácena 12,5 metros. Cuenta con 55 tiros instalados en los años 50, la mitad de los cuales son manuales y la otra mitad hidráulicos. El foso de orquesta tiene capacidad para 105 músicos.

El escenario principal dispone, además, de un carro giratorio con el que es posible mover las escenografías de atrás a adelante y viceversa. En las alas laterales hay carros que pueden desplazarse hacia el centro y en el fondo guardan uno inclinado para las escenografías en pendiente.

Participantes en el viaje

Nombre	Centro de trabajo	Localidad
Víctor Aranda Díaz	Teatro Juan Bravo	Segovia
Mònica Arús Figa	Fundación Teatre Lliure - Teatre Públic	Barcelona
Feliu Batllo Farriol	Consorci Mercat de les Flors	Barcelona
Gonzalo Centeno Anta	Teatro Barakaldo	Barakaldo
Antonio Contreras Nadal	Auditorio y Centro de Congresos Región de Murcia "Víctor Villegas"	Murcia
Alicia del Carmen Garijo	Castelló Palau Altea	Altea
Jordi Giramé Busquets	Ayuntamiento de Tarragona - Área de Cultura	Tarragona
Sonia López Cedena	Teatro Municipal Buero Vallejo	Alcorcón
Agustín Antonio Lorenzo López	Instituto Municipal Coruña Espectáculos	A Coruña
Luis Lozano Macarro	Patronato Municipal de Cultura de Fuenlabrada	Fuenlabrada
Olga Mojón Costela	Teatro Principal de Ourense	Ourense
Encarnación Raquel Molina	Hernando Teatro Auditorio Adolfo Marsillach	San Sebastián de los Reyes
Pedro Mombiedro Sandoval	Teatro Auditorio de Cuenca	Cuenca
Carlos Morán Arostegi	Organismo Autónomo Serantes Kultur Aretoa	Santurce
Silvia Carmen Morato Mauri	Casa de Cultura "Jaume Pastor i Fluixá"	Calpe
Joan Morros Torne	Kursaal	Manresa
Valentín Oviedo Cornejo	Kursaal	Manresa
Jesús Miguel Pérez García	Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas	Alcobendas
Mariano Francisco Plaza Díaz	Teatro de Rojas	Toledo
Asunción Alicia Roldán Medina	Fundación Teatro de la Abadía	Madrid
Antonio Tarrida Llopart	Teatre Nacional de Catalunya	Barcelona
Miguel Ángel Varela Gorgojo	Teatro Municipal Bergidum	Ponferrada
Ana Carmen Zabalegui Reclusa	Fundación Municipal Teatro Gayarre	Pamplona