

CASTORF STAGING LIMONOV: TRANSGRESSION AND NEO-TOTALITARIANISM AT THE BERLINER VOLKSBÜHNE

Christine Korte

York University

c_korte@hotmail.com

Recommended citation || KORTE, Christine (2014): "Castorf staging Limonov: Transgression and Neo-Totalitarianism at the Berliner Volksbühne" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 10, 128-144, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-patricia-vieira-orgnl.pdf>

Illustration || Laura Castanedo

Article || Received on: 31/07/2013 | International Advisory Board's suitability: 21/10/2013 | Published: 01/2014

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



Abstract || In 2008, German director, Frank Castorf, staged an adaptation of Eduard Limonov's 1979 novel *Fuck Off, Amerika*. Limonov's novel scandalized audiences with its description of capitalist excess and nihilism by detailing the exploits of a Soviet dissident in New York City. Castorf's adaptation aligns itself with Limonov's critique of both the socialist and capitalist projects, and reinforces the political line of his own theatre, the Berliner Volksbühne. The production centralizes around the novel's protagonist Eddie (Eduard Limonov's alter-ego), maximizing on Limonov's real-life biography as leader of the extremist National Bolshevik Party in Russia. Both Castorf and Limonov delineate the ideological fantasies of former socialist regimes as a postsocialist performance of politics. As this depiction is reliant on Limonov's political involvement in real zones of war and conflict, both artists use questionable means to mark geo-political terrains where 'Americanization' and neo-liberalism have not firmly taken root. As such, the production represents the attempt to perpetuate a struggle against the Western 'colonization' of the former East, which was most vibrant in the immediate years after the fall of the Berlin Wall.

Keywords || Postsocialism | Crisis | Totalitarianism | Postdramatic Theatre.

0. Introduction

In 2008, German director Frank Castorf staged an adaptation of *Fuck Off, Amerika*¹ at the legendary Volksbühne theatre in Berlin. The production was based on a fictional memoir written in 1979 by the Soviet dissident poet Eduard Limonov. Limonov's novel scandalized audiences with its description of capitalist excess and nihilism by detailing the sexual exploits of a Soviet émigré in 1970s New York City. It also seemed to demonstrate that the Soviet Union and America were interchangeable regimes in both their rhetorical claims of achieved utopia, as well as in their repressive features. Although Castorf's adaption was staged nearly thirty years after the novel's publication, it aligns itself with Limonov's critique of both the socialist and capitalist projects. As such, it is reflective of the political ethos of the Volksbühne theatre in both its disdain for the American way of life, as well as its attempt to endorse alternatives to two hitherto unsatisfactory political systems—communism and capitalism. Once a workers' or socialist theatre, the Volksbühne is today considered a last bastion of aggressive anti-capitalist sensibilities, as well as an incubator for politicized and aesthetically radical productions. Its mandate under Castorf from 1992 onwards has been to provide a politicized space and alternative community to Berliners—one that espouses resistance to the rapid gentrification of the city's core. To be clear, Castorf's desire was never to resurrect the fallen socialist German Democratic Republic (GDR) regime, but rather the hope that something new might spring forth from its vestiges—a possibility all but erased by the late 2000s.

Castorf's adaptation of *Fuck Off, Amerika* is centered on the exploits of the Soviet dissident Eddie, Limonov's alter-ego, maximizing Limonov's real-life, present-tense biography as the founder and leader of the extremist National Bolshevik Party² in Russia. Both Castorf with this staging and Limonov with his real-life political interventions are invested in locating spaces wherein the possibilities for an alternative to capitalism seems to be alive. Where Berlin in the immediate post-Wall years evoked the wild unpredictability and social pluralism of the Weimar-era, it was, by the mid- to late 2000s, relatively staid and gentrified. Castorf, as artistic director of a theatre with a unique history and mandate, was therefore forced to look beyond Berlin to locate vibrant and authentic contestations of Westernization and neo-liberalism. Castorf imports Limonov's postsocialist³ performance of politics to keep resistance alive within the theatre space. In his adaptation, 'Amerika' becomes a synecdoche for those forces that have eliminated the possibility for any political alternative to emerge after the collapse of the GDR. Simply by virtue of staging Limonov's artistic-political oeuvre, Castorf indicates that reunification and gentrification are not uncontested,

NOTES

1 | *Fuck Off, Amerika* is the German title of the memoir published in 1984. For this paper, I have used the English translation, *It's Me, Eddie* (1983). The original *ЪаужцаМеўкэд* was published in Russian in 1979.

2 | The National Bolshevik Party is a direct-action movement that was founded in order to fuse the ultra-left and the ultra-right in opposition to the disastrous tenure of President Boris Yeltsin.

3 | Post-socialism, according to Aleš Erjavec (2003), represents a broad range of social-political phenomena that took place during and immediately after the collapse of the Socialist bloc. This period and its correlating aesthetic logic can be characterized by both crisis and optimism – the latter based on the hope that an improved socialism, or another political alternative might surface before liberalism and capitalism firmly take root. I argue that postsocialist struggle is ongoing in many non-EU, former Soviet bloc nations where the socialist and totalitarian pasts remain unresolved.

particularly by those who have been disinherited or disenfranchised in these processes.

Castorf's production gives expression to these contestations and to the dangerous, titillating, yet resistant fantasies of the disinherited. The artist Limonov has himself had to migrate from one counter-hegemonic terrain to another in his quest to locate authentic political dynamism and resistance. This quest drives him from the Soviet Union to the New York underground scene in the late 1970s, and then back again to the more dramatic zones of real war and conflict within former Socialist Bloc nations in the 1990s and 2000s. Both the murky political contours of Castorf's Volksbühne—which oscillates from extreme Right to extreme Left-wing sensibilities—and the totalitarian contours of Limonov's political interventions could be interpreted as a provocative play with explosive signifiers. But these artists' oeuvres are simultaneously disorientating and disconcerting even as they create important openings or refuse closure.

The phenomena of the Volksbühne also demonstrates how a state of social and political crisis is hailed by the artist (Castorf) within a historical context (Berlin in the early 1990s) and how, once this moment dissipates (by the late 2000s) it necessitates the active searching-out of new terrains of contestation or dissent. This explains why, on the one hand, Castorf stages the political/artistic oeuvre of a Russian dissident in Berlin in 2008, once the gentrification of Berlin has quelled the last vestiges of postsocialist tumult. The question that necessarily surfaces is whether Castorf's staging indicates an ongoing political vitality still brewing at the Volksbühne, or whether the production is merely indulging in regressive fantasies of dictatorial power as Limonov plays these out. In other words, are the transgressive or taboo-breaking features of Limonov's oeuvre, as Castorf stages them, merely titillating tropes now easily absorbed into capitalist spectacle? Or, by zeroing in on Limonov's oeuvre, do the postsocialist and post avant-garde categories of performance indicate an important trend within zones where neo-liberalism has not yet taken firmly root?

1. The Political Ethos of Castorf's Volksbühne

In 1992, after the fall of the Berlin Wall, the *enfant terrible* from the former German Democratic Republic (GDR), Frank Castorf, was appointed artistic director of the storied Volksbühne theatre (*People's Theatre*) in Berlin⁴. Located in the middle of the former capital, the theatre's location demanded engagement with the disorienting conditions of German reunification. With Castorf's penchant for staging politicized deconstructions of classical German dramas,

NOTES

4 | The theatre was built in 1913 on the eve of WWI, and represented the first theatre built by and for the working classes of Berlin. It emerged out of a Germany-wide "people's theatre" movement in the late 19th century which sought to provide workers with access to German "culture".

together with a programming line-up of rock concerts and lectures, and by accommodating political demonstrations inside the theatre space, the Volksbühne in the 1990s managed to create a unique social hub that brought together all types of Berliners from workers and students, to intellectuals and bohemians.

Under Castorf, however, the Volksbühne also posited itself as a site that aggressively marked the crisis of post 1989, reunification-era Germany⁵. Unlike the bourgeois theatres located in former West Berlin, the Volksbühne absorbed and reflected Germany's most intense and concentrated site of ideological collision: Berlin itself. Here, the failed promise of socialism and the disappointing realities of late capitalism came starkly to the fore. There was palpable civic discontent: a feeling of nationless-ness, the possibility for political alternatives being quickly eradicated by Westernization under the conservative Helmut Kohl government, and the rising specter of fascism in the neo-Nazi movement, especially in the former East. According to Castorf's diagnosis, former GDR citizens, jobless youths, the disenfranchised, all longed for a sense of community now rapidly disappearing. Castorf's response to this situation was to declare the years following reunification in Germany 'a state of crisis'—one that was releasing social energies that had previously been channeled through the socialist project or community structures. These energies had revolutionary potential, Castorf claimed, but they also contained extremist and violent latencies⁶.

Castorf used the writings of political philosophers of the late 19th and early 20th century to inform his productions, particularly those that responded to liberalism and capitalism with a call to violence, sacrifice, and revolutionary zeal. Castorf's recitations of Nietzsche, Ernst Jünger, and Martin Heidegger, for example, were interpreted as the director's personal investment in a genealogy of fascist ideology, but were in fact designed, at least in part, to scandalize the German press. Castorf, a notorious provocateur, created a deliberately contradictory political persona. Clues to his radical politics spanned the gambit from the Stalin portrait that dominates his office, to the extreme right-wing ideologues that he quoted in interviews and in his productions' programs. The Volksbühne, after all, was traditionally a left-wing workers theatre and nothing is more taboo in Germany than flirtation with fascist ideology. But for Castorf it was important to explore the seductive pull of these authoritarian projects in order to understand what makes some disenfranchised citizens return to them in times of social tumult. Socialist dictatorships or, more specifically, totalitarianism—replete with its powerful symbolism, rhetoric of sacrifice, and will to domination—is, according to him, diametrically opposed to the ennui or postmodern stagnation he linked to the American way of life, as well as to life under most instances of real existing socialism. More importantly, the revitalization of extremist

NOTES

5 | Also known as the *Wendezeit* – the period of change or transition in the immediate years following the fall of the Berlin Wall.

6 | For further discussion of Castorf's take on the social and political crisis of Germany in the 1990s, see Hans-Dieter Schütt's (1996) interviews with Castorf in *Die Erotik des Verrats: Gespräche mit Frank Castorf*.

political projects is an important indication that German reunification, as an operation of Westernization and neo-liberalization, was being contested.

Castorf attempted to directly absorb the politics and atmosphere of the Berlin streets by, for example, granting the homeless their own theatre ensemble within the Volksbühne⁷. He also allowed neo-Nazi youths, another demographic group he identified as marginalized, to attend his production of *A Clockwork Orange* (1993), which resulted in brawls and vandalism during performances. In his production of *A Clockwork Orange*, Castorf rendered the situation of the alienated youths of Burgess' novel analogous to that of neo-Nazis in Berlin. He went so far as to juxtapose the action on the stage with documentary footage of concentration camps, thereby taking the 'dark energies' of local right-wing radicalism to its most sinister conclusion. Through his attempt at direct engagement with these disenfranchised neo-Nazis, as well as by staging such graphic documentary footage, Castorf sought to make dangerous social energies and potentialities visible within the theatre space. This dramaturgical approach was also meant to be a flagrant gesture to the hermetically-sealed West Berlin theatres, which Castorf thought were bourgeois and hence immune to the plight of real Berliners, especially youths and those from the former GDR. Castorf, instead, attempted to convey a radical degree of authenticity in his productions and proposed a confrontational conjuring of socially fringe elements within his productions⁸. These actions were more for the sake of providing a tangible expression of postsocialist crisis, as well as the ongoing crisis of capitalism, rather than to facilitate a working through of the fascist past. Fascism's unsettling recurrence was, for Castorf, a corollary of the rapid shift into a neoliberal economy in the former East, leading to the breakdown of not only social infrastructure, but of social bonds.

However, it is precisely under the condition of crisis and the social-political amorphousness of those years immediately following the fall of the Berlin Wall wherein Castorf saw the potential for something altogether new to emerge. This new political system would be an alternative to real existing socialism: perhaps a yet-to-defined leftist anarchism, or something else that would evolve organically out of the vestiges of the former GDR.

2. Castorf and Limonov: Postsocialist Provocateurs

Castorf has managed to keep the combative spirit of postsocialist crisis alive at the Volksbühne, in spite of the almost complete gentrification of Berlin by the late-2000s. In his choice of dramatic material and

NOTES

7 | This ensemble comprising of homeless performers was called "Ratten" or "Rats".

8 | See also productions such as Castorf's *König Lear* (1992) or Johann Kresnik's ballet about *Ernst Junger* (1995).

programming, he has managed to keep a social and political wound splayed open: a reminder of the failed promises of socialism and capitalism, as well as the colonizing thrust of neo-liberalism. However, it has become increasingly difficult for Castorf to sustain the Volksbühne's vitality amidst both the changing demographics of the theatre's audience, as well as accusations of his directorial style becoming repetitive and exhausted (and, arguably, a kind of brand or trademark itself). Castorf's 2008 stage adaptation of Limonov's *Fuck Off, Amerika* exemplifies the manner through which Castorf attempts to perpetuate the notion of social-political crisis, and thus to keep the stakes of a performance heightened to the extreme. Castorf's production is centered on excerpts from the fictional memoir of the real-life poet Eduard 'Eddie' Limonov, a Soviet writer-in-exile in New York City in the late 1970s. The adaptation, however, is crucially reliant upon the sensational elements of Limonov's real-life biography beginning in the early 1990s, at which point Limonov transformed himself from underground poet into founder and 'great leader' of the extremist National Bolshevik Party (NBP) in Russia. It is Limonov's trajectory from dissident artist/outsider to leader of the NBP that lends credence to Castorf's claims about the desires and fantasies of the disenfranchised.

Limonov's migration from anarchist poetry to a more high-stakes intervention within the political arena follows a trajectory emblematic of the transition from late socialist to postsocialist art. This trajectory, however, is contingent on perceiving Limonov's political interventions as, in part at least, an extension of his artistic practice. According to art historian Michael Epstein, art in the late socialist and postsocialist periods manifested common traits across Socialist Bloc countries. In the case of late socialism, the political thawing that took place in the Soviet Union in the 1960s enabled some forms of unofficial art to be tolerated. Prior to emigrating, the poet Limonov was part of such a scene in the Soviet Union – one that allowed him to work in a liminal space between official power and underground subversive practices. Limonov, however, chooses to leave the Soviet Union after refusing to work for the KGB, seeking the opportunity to write more freely in America. His fictional memoir, which forms the basis for Castorf's stage adaptation, documents his period of exile in the Russian émigré community in New York City. There, the class system, racial tensions, and political censorship render him disillusioned by the discovery that the United States are, ultimately, just as repressive as the Soviet Union. His wife Elena leaves him, work is poorly paid, and critical voices are censored or silenced. Sordid sexual encounters and the thrill of potential revolutionary violence, which he encounters through his casual involvement with the Trotskyite underground, are juxtaposed with the routine of menial tasks required to survive under late capitalist conditions.

Like Castorf, Limonov and his alter-ego Eddie seek collective invigoration through crisis, chaos, and potential violence. In the novel, Eddie finds refuge in the New York underground scene—in the subculture of self-professed outsiders, punks, and revolutionaries, as well as within gritty physical spaces that still existed within the Manhattan of the late 1970s. Through his flagrant disregard of the status quo, Eddie attempts to off-set his nihilism by living out the avant-garde’s messianic, sacrificial real life stakes. This unrelenting desire for authenticity—expressed through subversive sexual escapades and revolutionary political activity—is juxtaposed with the memoir’s broader depiction of postmodern America.

Limonov’s portrayal of America bears striking resemblance to that of Jean Baudrillard—another philosopher Frank Castorf frequently invoked at the Volksbühne to convey his sense of foreboding at the Americanization of the former East. For Baudrillard, America is the epitome of, not so much late capitalism run amok, but rather its morphing into pure image or *simulacra*. In his philosophical travel log *America* (1988), Baudrillard renders a postmodern America analogous to Alfred Jarry’s novel *The Supermale* (1902). Here, a cyclist crossing the Siberian steppes on an “incredible journey” dies of exhaustion along the way. Unaware that he is dead, the rider pedals on, propelling a “Great Machine”. His rigor mortis is converted into motive power and the rider actually accelerates as a function of his inertia. In other words, the dead are “capable of going quicker, of keeping the machine going better than the living since they no longer have any problems” (Baudrillard, 1988: 115). For Baudrillard, the “Great Machine” is analogous to American superpower-dom—propelled by the delusional myth of its own progress.

In this way, America becomes interchangeable with the Soviet Union since these two superpowers both run on fictionalized, mediatized images of achieved utopia. In Limonov’s *Fuck Off, Amerika* it is the fiction of these superpowers’ projections, as well as the banality of life under them, that compels the poet Eddie to actively search out vestiges of creative or political vitality. In America, Eddie locates these within the fissures of the system—amongst Black, Queer, marginalized subjects who represent the only *real* potential for revolutionary struggle. But as Manhattan’s grittier spaces fail to turn into zones of combat, the real-life Eduard Limonov is compelled to migrate from sub-cultural art-world practices into the political arena within the former Soviet Union. With the founding of his National Bolshevik Party in 1992, Limonov comes to embody the features of socialist dictatorial power. As such, he has migrated from anarchist bohemianism into a representation of precisely the authoritarianism that he, ostensibly, deplored. However, for Limonov, the trope or idea of the socialist Great Leader still bears a seductive association with collective power, domination and utopia which real-existing

socialism itself stripped it of.

Such an ambiguous deployment of totalitarian symbolism is a feature that surfaced within the context of postsocialist art practices both prior to and after the demise of the Socialist bloc. It is a practice inspired by both Western pop art and postmodernism. Like the Slovenian band *Laibach*⁹, for example, Limonov's real-life political campaign provocatively utilizes Socialist Realist and fascist symbolism in a disorienting way to mark an unresolved relationship with the totalitarian past. These kinds of practices resist easy dismissal as kitsch, or the irony associated with Western postmodern art practices. They shock and alarm, and intend to intervene within contested geo-political terrain where the mythology of erstwhile dictatorships is being reanimated as an option for the future. These practices also draw an analogy between the totalitarian past and the present, marking the latent fascist contours of late capitalism as a totalizing disciplinary regime. As such, Limonov's oeuvre manifests a provocative ambiguity of precisely the kind that Castorf wishes to import to the Volksbühne stage.

3. Castorf's Staging of *Fuck Off, Amerika* at the Volksbühne (2008)

Castorf's theatrical adaptation of *Fuck Off, Amerika*, which consists of fragmented vignettes drawn from Limonov's fictional memoir, is emblematic of the postdramatic form of theatre defined by Hans-Thies Lehmann (1999). To be clear: the postdramatic genre is not an epochal categorization, but rather an aesthetic one that marks a break from the dominance of the dramatic text and its sealed and mimetic universe. As per Lehmann, the shift in emphasis from *text* to *performance* took place in European and North American theatre from the 1970s onwards. While the text retreats, it is often replaced by non-linear associative scenes, tableaux or vignettes. Significant qualities marking the postdramatic genre include foregrounding the *materiality* of performance, the contingencies of the performance event (i.e. space, time, the co-presence of the audience), as well as intertextuality, intermediality and open-endedness. In Lehmann's seminal work *Postdramatic Theatre*, Castorf's theatre is listed as exemplary of the postdramatic form.

Castorf's staging juxtaposes loosely connected excerpts from Limonov's novel with documentary citations and facts drawn from Limonov's real-life political project. The émigré milieu depicted on stage is one decorated with a seedy, 1970s disco vibe. In trademark Castorf style, the performers' frenetic, hysterical energy and high-pitched voices, as well as the women's teetering about on exaggerated

NOTES

9 | *Laibach* is a former-Yugoslavian and Slovenian avant-garde music group. The band is the musical wing of the *Neue Slowenische Kunst* movement—a politicized art collective founded in 1984.

stiletto heels, are used to create a sense of precariousness and urgency within the performance. The production relies heavily on Limonov's notoriety due to scandals associated with his National Bolshevik Party. In fact, with the party having been banned in 2007 after a series of sensational political stunts, including the seizure of the Kremlin's reception office, one might conclude that Castorf's staging was a timely intervention on the party's behalf¹⁰.

The National Bolshevik Party is precisely the sort of political party that the anarcho-leftist, anti-capitalists at the Volksbühne would be paying attention to. The party's instantly recognisable flag—red, with a white circle and a black hammer and sickle in the centre—is a provocative mix of Communist and Nazi imagery. Limonov's followers even refer to him as “vozhd” or leader, the way Stalinists addressed Joseph Stalin. Under the auspices of his ‘leadership’ Limonov has penned books that delineate his vision for the new Russia. For example, all women between the ages of 25 to 35 would be forced to give birth to four children, who would then be handed over to the state for training in the military arts and poetry¹¹. To what extent Limonov intends such a shocking assertion seriously remains deliberately ambiguous. As such, it recalls Castorf's line of right-wing political philosophy, which the latter uses to disorient what he perceives to be a politically-correct and hence repressive state media.

In Castorf's theatrical adaption, Eddie's lines from the memoir are distributed amongst the different characters he portrays from the Russian émigré community in America. This deconstruction of the central character is a typical feature of the postdramatic genre, and postmodern performance more broadly wherein one overarching perspective, or the hierarchy of author, character or plot, is destabilized. Castorf focuses on the characters' disillusionment with life in America, which is juxtaposed with outrageous and humorous scenes of capitalist excess. In one vignette, for example, an actor makes a revoltingly over-the-top fruit smoothie in a blender (with all possible fruits considered rare and exotic in the Soviet Union and forces his compatriots to drink it). There are also two, shockingly long, hyper-stylized, slapstick sex orgies between Eddie, his wife Elena, and another woman that are meant to demonstrate titillating forms of taboo transgression through typical Castorf-style slapstick tropes. A piano rendition of the cynical Pet Shop Boy's song “I Love You, You're Paying my Rent” serves as a leitmotif. Castorf focuses, in part, on the theme of Eddie's wife, Elena's, betrayal – a woman corrupted by American capitalism's pandering of glamour, sex, and drugs. One failed attempt at a sexual encounter between her and Eddie takes place while she, Elena, is provocatively posed in a shopping cart. Castorf's polemic is clear: the émigré community has made a Faustian deal with America. Their betrayal becomes

NOTES

10 | The NBP resurfaced in 2010 as part of the “The Other Russia” movement. The movement generated a coalition party that united disparate factions against Putin.

11 | See Limonov's interview with the *Guardian* from December 12, 2010. <http://www.guardian.co.uk/world/2010/dec/12/eduard-limonov-interview-putin-nightmare>

analogous to the betrayal that was made by the majority of the Socialist bloc in the 1990s as they unflinchingly embraced Western consumerism and the American way of life.

Depictions of the émigré community are juxtaposed with scenes that animate Limonov's real-life political project. The set, designed by Jonathan Meese, is a minimalist take on the NBP's totalitarian aesthetic with an all-white backdrop dominated by a massive bunker shaped like an iron cross. It is sparsely decorated with props consisting of blood-stained banners and fans that invoke the NBP's political regalia. This totalitarian imagery dominates the set as an ego-maniacal extension of Limonov's fantasy of propelling political *vanguardism*, expressed through the retro-guard iconography of Stalinism and fascism. As Castorf seems to imply, this fantasy might well have sprung forth from the peripheries of American society which Eddie inhabits, but applies equally to his own ideological stance¹².

Under Castorf, the Volksbühne in the 1990s sought to intervene in a context wherein many citizens of the former GDR felt resentment and derision from members of the more materially privileged West. This feeling of resentment and inferiority was, for youths in particular during those immediate post-reunification years, compounded by the lack of community available to them after the collapse of socialist infrastructure. For Castorf, this phenomenon explained the fantasy of domination, and hence the resort to neo-Nazism, of marginalized youths in those immediate post-Wall years. Castorf's staging of Limonov's disillusionment with America, and subsequent migration into an extremist political agenda, gives this transformation direct expression.

At various intervals throughout Castorf's two and a half hours production, the different émigré figures rhapsodize about weaponry and lust for war and battle. At one point, two characters upload a machine gun, place it on a podium, and begin firing shots directly out into the audience. This scene is a citation from the documentary *Serbian Epics* (1992) by Pawel Pawlekowski, which is set in Bosnia during the Balkan war. Standing on a hilltop, alongside the accused Serbian war criminal Radovan Karadžićs (known as the "butcher of Bosnia"), Limonov is shown shooting a machine gun down at the city of Sarajevo. Limonov later claimed that the footage was tampered with and that he was, in fact, at a shooting range. However, this quotation and the ambiguity of the footage itself, is emblematic of Limonov's use of postmodern citation practices.

As is emblematic of the postdramatic genre of performance, Castorf's production does not definitively end as much as unravel. It becomes clear that the all-white backdrop represents a kind of haunting of the present by the totalitarian past. This past becomes the projection

NOTES

12 | It is important to add that one objective of the Volksbühne under Castorf was to confront the desire of the marginalized to turn the "hatred" and rejection they felt coming towards them back out into the world (Schutt, 1996: 71-72).

screen for a yet-to-be determined future or, alternately, 'no future', the end of history, and the victory of a void or vapid image world that is neoliberalism that would replace the grand narrative and utopia.

4. A Postsocialist Performance of Politics

The contours of Limonov's political campaign bleed messily from the political into performance and conceptual practices. We cannot be certain about the legitimacy with which Limonov lives out his commitment to his 'National Bolshevism' project – a party which is already a postmodern play on seemingly irreconcilable Right and Left-wing signifiers. Limonov, from the 1990s onwards, traverses geo-political terrains where postsocialist chaos is ongoing, and wherein the Western liberal consensus has not managed to firmly take root—in Kazakhstan, Georgia, or Chechnya, for example. Here, autonomy-seeking nations or ethnic minorities struggle to unshackle the vision of one great leader who imbued the Master Signifier of Communism with a smiling future-forward face—for example, Stalin, or in a very different way, Tito—only to produce similar iterations of great leaders with ethno-nationalist contours. By melding Socialist Realist and fascist tropes in his political campaign, Limonov marks the impulses of these factions as interchangeable. Neither the former cultural dominant (i.e. Russia or Serbia), nor the autonomy seeking ethnic minorities are free from the ongoing, residual fantasy of a utopian imagined community, replete with a benevolent leader, a mythological past, and a harmonious, contented populace.

In this way, Limonov's intervention reflects Boris Groys' (1992) analysis of post Stalinist art in Russia wherein the aesthetic repetition is necessary. New Russian art—Sots Art, a movement that started in the 1970s which combined Socialist Realism and Pop Art—reiterates Stalinist iconography as a social and aesthetic phenomenon up to the point at which Stalin becomes a signifier devoid of his original political meaning. This art plays with text and context. It constructs and then deconstructs, it designs utopia and morphs into anti-utopia because it wants to situate itself in a mythology that allows it to free Stalin from the Russian people's resentment, but still confront their "feeling of superiority" that paradoxically existed as a product of the Soviet Union's self-mythologizing (Groys, 1992: 115). In Groys' *The Total Art of Stalinism*, this "feeling of superiority" reinforced within Socialist Realist imagery can be traced back to the historical avant-garde. The Russian avant-garde's attempt to holistically integrate art and life was, as Groys claims, their own narcissistic fantasy to be the generators of a new world order. Hence, Limonov represents both the avant-garde's self-sacrificing commitment to revolutionary violence, as well as its historical culmination in a new world order

as a totalizing aesthetic project¹³. It is precisely this trajectory from avant-gardism into totalitarianism that Limonov embodies as he embeds himself in zones of ongoing postsocialist struggle.

At the same time, one must take seriously Limonov's commitment to supporting an anti-Atlanticist, anti-American political agenda¹⁴. Limonov endorses the demarcation of an anti-Western 'Eurasian' zone—one that would be dominated by ethnic Russians and which is supported by the likes of the ultra-nationalist geopolitical theorist Alexander Dugin. Proponents of this ethno-centric model tend to see a Russian-Eurasian territory as a potential new superpower to contend with the European Union. In Limonov's vision, however, this territory would resist the regulating force of neoliberalism by retaining a chaotic and liminal expanse between the West and the 'Orient'.

Limonov was ultimately unable to fully live out his artistic-political practice in America due to the forces of censorship and the increased conservatism of the Reagan-era. However he has found, within former Soviet Bloc nations, a terrain wherein ongoing crisis and conflict offers him the vitality he seeks out. His politics are a flagrant gesture toward the hegemony of liberalism—an intervention that he also achieves through provocative statements against Western Europe, in the press. For example, he juxtaposes Europe's 'repressive' political correctness with Russia's 'barbarian' vitality. In an interview with *The Guardian* in 2010, for example, Limonov stated that, «Europeans are so timid they remind me of sick and elderly people. There is so much political correctness and conformity [in Europe] that you can't open your mouth. It's worse than prison. In Russia, fortunately, the people still have some barbarian spirit" (Bennet, 2010).

This 'barbarian' imaginary—this Romantic fantasy of the wild and unfettered East—is, on the one hand, alarmingly neo-imperialist, but also sounds like the 19th century anti-Western voice of a Dostoevsky or Slavophile type. It also conveys a kind of 'open', yet-to-be determined conceptual expanse. As such, it evokes the post 1989 political vacuum wherein the sudden absence of the overarching political framework invited all manner of political alternatives to come to the fore. This situation is reflected by Slavoj Žižek with regard to what happened in Romania right after the fall of Communism:

It is difficult to imagine a more salient index of the "open" character of a historical situation in its becoming (...) of that intermediate phase when the former Master-Signifier, although it has already lost its hegemonical power, has not yet been replaced by a new one... The masses who poured into the streets of Bucharest "experienced" the situation as "open"... they participated in the unique intermediate state of passage from one discourse (social link) to another, when, for a brief, passing moment, the hole in the big Other, the symbolic order, became visible.

NOTES

13 | As per Groys, the revolutionaries of October 1917 wanted to establish a society that was not just more egalitarian and economically stable, but also more aesthetically beautiful. Their intention was that the "entire economic, social, and everyday life of the nation was totally subordinated to a single planning authority commissioned to regulate, harmonize and create a single whole out of even the most minute details, this authority—the Communist party leadership—was transformed into a kind of artist whose material was the entire world and whose goal was to 'overcome resistance' of this material and make it pliant, malleable, capable of assuming any desired form" (Groys 1992: 3).

14 | Anti-Atlanticism is a political position delineated by Alexander Dugin in 1997 in *The Foundations of Geopolitics: the Geopolitical Future of Russia*. His book declares that «the battle for the world rule of [ethnic] Russians» (213) has not ended and Russia remains the staging area of a new anti-American revolution.

The enthusiasm which carried them was literally the enthusiasm over this hole, not yet hegemonized by any positive ideological project. (Žižek, 1993: 1-2)

What existed in the early 1990s across the former Socialist bloc was a sense of openness and enthusiasm—a sense that the future could breed something entirely different, politically, from what had hitherto been experienced. It is precisely this moment that is continually sought out in both Castorf's and Limonov's oeuvres.

Limonov migrates further and further 'East' to locate conditions for his interventions, retreating from the notion of 'history as progress' denoted by late capitalism's liberating thrust. Limonov's project, therefore, can also be understood as what Charles Jencks calls "post avant-garde". As per Jencks, "[a]ll the avant-gardes of the past believed that humanity was going somewhere, and it was their joy and duty to discover this new land and see that people arrived there on time" (Jencks, 1987: 20). In contrast to the progressive orientation of the avant-garde towards a utopian future, "the Post-Avant-Garde (a strand of postmodernism) believes that humanity is going in several directions at once, some of them more valid than others, and it is their duty to be guides and critics" (Jencks, 1987: 20).

So are Castorf and Limonov being guides and critics? Or is Castorf's production, and Limonov's oeuvre within it, the mere staging of titillating forms of taboo transgression vis-à-vis a totalitarian imagery? What was at stake for Castorf and the Volksbühne in the 1990s was the actual transformation of society. Castorf wanted to seize the moment of crisis and use the Volksbühne to mobilize all manner of political alternatives in hopes that something new would emerge. Although this possibility has now largely been eradicated, the invoking of crisis and alarm must be sustained at all costs. It is locked into the operating logic of the Volksbühne theatre and marks it as a site that presents not only outrageous, scandal-inciting productions, but that sustains anti-capitalist resistance in the city's core.

As Hans-Thies Lehmann reminds us, theatre, as aesthetic behavior, is unthinkable without *transgression*. But transgression, as we know, has long been commodified and the outsider (i.e. punk, revolutionary, *enfant terrible*) has become the insider, particularly in Berlin and dating back to the Weimar republic.¹⁵ The obvious conclusion to draw would be that no avant-garde or post avant-garde implying a politics of transgression is possible in Berlin anymore. As Lehmann puts it, "the transgressive politics of avant-gardism presupposes cultural limits which are no longer relevant to the seemingly limitless horizon of multinational capitalism" (2007: 178). But Lehmann himself resists

NOTES

15 | See Peter Gay's 1968 seminal *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, New York City: W. W. Norton, 2001.

such a cynical conclusion. For him, art privileges *the individual*, the singular, and the exception, “that which remains unquantifiable in relation to even the best of laws” (2007: 178). What theatre can do is posit the exception to the law vis-à-vis the *individual*, as well as introduce “chaos and novelty into the ordered, ordering perception” (2007: 179).

Limonov represents such an anomalous, chaotic force. He continually highlights and subverts the encroaching ideology of the Western liberal order. He also offers himself, in a kind of messianic act of self-sacrifice, as a human barrier to neoliberalism’s global agenda. But his narcissistic persona—meant as a commentary on the realities of a particular geo-political context, as well as the historic role of the artist therein—could also be seen as a ruse. His inflated persona results in his easy dismissal as a harmless anarcho-bohemian trickster, who in turn resists being taken to task for the troubling patriarchal and fascist dimensions of his work. Castorf imported Limonov’s oeuvre onto the Berlin stage to prop up an image of radical transgression—one that breaks the taboos of German liberalism, particularly around fascist iconography. While Limonov’s work does indeed signal something important to Berlin audiences, Castorf fails to question the National Bolshevik Party’s ethics within his adaptation. What is important for Castorf is Limonov’s radical degree of authenticity and his provocative over-identification with totalitarian leadership within his performance oeuvre. Limonov ultimately functions as Castorf’s double in the production—as a comrade-in-arms in a shared revolutionary ethos. Neither offer productive solutions for the various others with whom these artists claim solidarity. Both are slippery tricksters who mark sites of contestation around formerly dominant master signifiers (i.e. communism or fascism) and deconstruct the ongoing seduction of totalitarian projects. Both seek out and locate vestiges of post socialist tumult wherein utopian fantasy and dystopian realities coincide in unresolved ways.

5. Conclusion

Castorf and Limonov rigorously pursue authentic struggles not their own—re-enacting a prospector’s search through ‘wild’ terrain, be that in the margins of society, or in terrains of postsocialist struggle. Where each posits these terrains as open or resisting closure, what they actually seem to advocate is both moral and political anarchy. This would explain the simultaneous unleashing of a Pandora’s Box of fascist, totalitarian, and patriarchal fantasies and, by doing so, the suspension of ethical boundaries that function as a rejection of liberalism’s terms. This is precisely the dialectic that Castorf proposes when he stages Limonov: the uneasy coexistence of

political extremes of both the Right and Left in an attempt to mobilize all available resources against the seemingly unrelenting infiltration of globalization and neo-liberalism.

Interestingly, and perhaps not coincidentally, it would appear that Castorf's vitriolic assault on Western capitalism in this 2008 production indeed indicated a crisis. It coincided with the collapse of the seeming imperviousness of neo-liberalism wrought by the global financial meltdown. Of the many moments that have destabilized the purported final victories of capitalism and liberal democracy since Francis Fukuyama declared the "end of history" in 1992, the 2008 global financial crisis has arguably been the most colossal. Protest-as-performance was the tactic of many activists involved in the global Occupy movement. The interventions they staged in the world's financial districts deployed the trope of the zombie to represent the purveyors of corporate greed. These 'undead' financiers and participants of the global capitalist economy which these activists characterized, recalled Alfred Jarry's dead cyclists as propellers of the Great Machine in *The Supermale*.

However we choose to interpret Castorf's method of signaling crisis at the Volksbühne, it did debunk the myth of reunification and gentrification as smooth and completed processes in Berlin. The production also points to ongoing resistance to globalization and neo-liberalism as the Volksbühne defiantly tells America to 'Fuck Off'.

Works Cited

- BAUDRILLARD, J. (1994): *The Illusion of the End* (trans. Chris Turner), Cambridge: Polity Press.
- BAUDRILLARD, J. (1988): *America* (trans. Chris Turner), London: Verso.
- BELL, S. (2012): "Laibach: Postideological Tricksters." *Exeunt Magazine*. 23 May, 2012: <http://exeuntmagazine.com/features/laibach-ludic-paradigm-of-the-post-ideological-age/> [25/11/2013].
- BENNETT, M. (2010): "Eduard Limonov Interview: Political Rebel and Putin's Worst Nightmare." *The Guardian* 12 December, 2010: <<http://www.guardian.co.uk/world/2010/dec/12/eduard-limonov-interview-putin-nightmare>> [25/11/2013].
- DUGIN, A. (1997): *Osnovy geopolitiki: Geopoliticheskoe budushchee Rossii* [Foundations of Geopolitics: The Geopolitical Future of Russia] in the series Bol'shoe prostranstvo, Moscow: Arktogeya.
- EPSTEIN, M. N. (1995): *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (trans. and intro. Anesa Miller Pogacar), Amhurst: University of Massachusetts Press.
- ERJAVEC, A. (ed.) (2003): *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press.
- FUKUYAMA, F. (1992): *The End of History and the Last Man*, New York: Avon.
- GROYS, B. (1992): *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, (trans. Charles Rougle) Princeton: Princeton University Press.
- JENCKS, C. (1987): "The Post-Avant-Garde", in *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties. Art and Design, vol.3*, parts 7-8.
- LEHMANN, H.T. (2006): *Postdramatic Theatre* (trans. and intro. Karen Jürs-Munby), London and New York: Routledge.
- LIMONOV, E. (1983): *It's me, Eddie: A Fictional Memoir by Eduard Limonov*, New York: Random House.
- SCHÜTT, H.D. (1996): *Die Erotik des Verrats: Gespräche mit Frank Castorf*, Berlin: Dietz Verlag.
- ŽIŽEK, S. (1993): *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, N.C.: Duke University Press.

LIMONOV SEGÚN CASTORF: TRANSGRESIÓN Y NEOTOTALITARISMO EN EL TEATRO VOLKSBÜHNE DE BERLÍN

Christine Korte

York University

c_korte@hotmail.com

Cita recomendada || KORTE, Christine (2014): "Limonov según Castorf: transgresión y neototalitarismo en el teatro Volksbühne de Berlín" [artículo en línea], *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 128-144, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-patricia-vieira-es.pdf >

Ilustración || Laura Castanedo

Traducción || Paula Meiss

Artículo || Recibido: 31/07/2013 | Apto Comité Científico: 21/10/2013 | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || En 2008, el director alemán Frank Castorf puso en escena una adaptación de la novela de Eduard Limonov *Fuck Off, Amerika*, publicada en alemán en 1979, y conocida en español como *El poeta ruso prefiere a los negrazos*. La novela de Limonov escandalizó a la audiencia con su descripción del exceso y nihilismo capitalista mediante la detallada narración de las aventuras de un disidente soviético en Nueva York. La adaptación de Castorf se alinea con la crítica de Limonov de los proyectos socialista y capitalista por igual, y refuerza la tendencia política de su propio teatro, el Volksbühne de Berlín. La producción se centra en Eddie, el protagonista de la novela (un álter ego de Eduard Limonov), y se potencia a partir de la biografía real de Limonov como líder del extremista Partido Nacional Bolchevique ruso. Tanto Castorf como Limonov delinean las fantasías ideológicas de los antiguos regímenes socialistas como performance postsocialista de la política. Como esta representación se basa en la participación política de Limonov en zonas de guerra y conflicto reales, ambos artistas utilizan métodos cuestionables para señalar aquellos territorios geopolíticos donde la «americanización» y el neoliberalismo no se han establecido con firmeza. De esta forma, la producción representa un intento de perpetuar la lucha contra la «colonización» occidental del antiguo este, que tuvo su máximo apogeo en los años inmediatamente posteriores a la caída del muro de Berlín.

Palabras clave || Postsocialismo | Crisis | Totalitarismo | Teatro posdramático.

Abstract || In 2008, German director, Frank Castorf, staged an adaptation of Eduard Limonov's 1979 novel *Fuck Off, Amerika*. Limonov's novel scandalized audiences with its description of capitalist excess and nihilism by detailing the exploits of a Soviet dissident in New York City. Castorf's adaptation aligns itself with Limonov's critique of both the socialist and capitalist projects, and reinforces the political line of his own theatre, the Berliner Volksbühne. The production centralizes around the novel's protagonist Eddie (Eduard Limonov's alter-ego), maximizing on Limonov's real-life biography as leader of the extremist National Bolshevik Party in Russia. Both Castorf and Limonov delineate the ideological fantasies of former socialist regimes as a postsocialist performance of politics. As this depiction is reliant on Limonov's political involvement in real zones of war and conflict, both artists use questionable means to mark geo-political terrains where 'Americanization' and neo-liberalism have not firmly taken root. As such, the production represents the attempt to perpetuate a struggle against the Western 'colonization' of the former East, which was most vibrant in the immediate years after the fall of the Berlin Wall.

Keywords || Postsocialism | Crisis | Totalitarianism | Postdramatic Theatre.

0. Introducción

En 2008, el director alemán Frank Castorf puso en escena una adaptación de *Fuck Off, Amerika*¹ en el legendario teatro berlinés Volksbühne. La producción se basaba en la memoria ficcional escrita en 1979 por Eduard Limonov, poeta disidente soviético. La novela de Limonov escandalizó a la audiencia por su descripción del exceso y nihilismo capitalista, que detallaba las aventuras sexuales de un emigrado soviético en la Nueva York de la década de los setenta. Además, parecía demostrar que la Unión Soviética y los EE. UU. constituían regímenes intercambiables tanto en sus discursos retóricos, que los proclamaban como una «utopía ya alcanzada», como en sus características represivas. Si bien la adaptación de Castorf fue puesta en escena casi treinta años después de la publicación de la novela, puede alinearse con la crítica de Limonov de los proyectos socialista y capitalista. Así, refleja el etos político del teatro Volksbühne, tanto en su desprecio por la forma de vida americana, como en el interés en apoyar alternativas a dos sistemas políticos que habían sido insatisfactorios hasta ese momento: el comunismo y el capitalismo. El Volksbühne era, en principio, un teatro obrero o socialista, y hoy se lo considera el último bastión de las sensibilidades anticapitalistas agresivas, así como una incubadora de producciones politizadas y estéticamente radicales. Su línea de acción bajo la dirección de Castorf, desde 1992 en adelante, ha provisto a los berlineses de un espacio politizado y una comunidad alternativa que proclama su resistencia a la rápida gentrificación del centro de la ciudad. Para ser claros, el deseo de Castorf nunca fue resucitar el acabado régimen socialista de la República Democrática Alemana (RDA), sino, más bien, la esperanza de que algo nuevo pudiera surgir de sus vestigios: una posibilidad que para la primera década del siglo XXI ya no existía.

La adaptación de Castorf de *Fuck Off, Amerika* se centra en las aventuras del disidente soviético Eddie, un alter ego de Limonov, y exprime al máximo la biografía real, en tiempo presente, de Limonov como líder del extremista Partido Nacional Bolchevique de Rusia². Tanto Castorf con esta puesta, como Limonov con sus intervenciones políticas en la vida real se abocan a encontrar espacios donde pareciera que existe la posibilidad de una alternativa al capitalismo. Si bien Berlín en los años inmediatamente posteriores a la caída del Muro evocaba lo salvajemente impredecible y el pluralismo social de la era Weimar, para mediados y finales de la década del 2000 ya estaba sedada en su gentrificación. Castorf, como director artístico de un teatro único en su historia y mandato, se vio obligado a buscar más allá de Berlín para encontrar contestaciones vibrantes y auténticas a la occidentalización y al neoliberalismo. Castorf importa de Limonov su performance postsocialista³ de

NOTAS

1 | *Fuck Off, Amerika* es el título alemán de las memorias publicadas en 1984. Para este artículo, he utilizado la traducción inglesa, *It's Me, Eddie* (1983). El original ruso *Эмо я, Эдичка* se publicó en 1979.^{*}

2 | El Partido Nacional Bolchevique es un movimiento de acción directa que se fundó con el objetivo de fusionar la ultrazquierda y la ultraderecha en oposición al desastroso mandato del presidente Boris Yeltsin.

3 | El postsocialismo, según Aleš Erjavec (2003), representa un abanico amplio de fenómenos sociopolíticos que tuvieron lugar durante e inmediatamente después del colapso del bloque socialista. Este período y su lógica estética correspondiente puede caracterizarse tanto por la crisis como el optimismo; este último se basaba en la esperanza de que pudiese surgir un socialismo mejorado, u otra alternativa política, antes de que el liberalismo y el capitalismo se afianzaran. Defiendo que la lucha postsocialista se mantiene en muchos de los países del antiguo bloque soviético que no están en la UE, donde los pasados socialista y totalitarista no se han resuelto aún.

^{*}N. de la T.: la obra se conoce en español como *El poeta ruso prefiere a los negros*, siguiendo la traducción francesa *Le poète russe préfère les grands nègres* (1980). No existe traducción publicada en español.

la política para mantener viva la resistencia dentro del espacio teatral. En su adaptación, «Amerika» deviene una sinécdoque para aquellas fuerzas que han eliminado la posibilidad de que emerja una alternativa política cualquiera después del colapso de la RDA. Con el solo hecho de poner en escena la obra político-artística de Limonov, Castorf señala que la reunificación y la gentrificación no están exentas de crítica, particularmente la de aquellos que han sido desheredados o se han visto desfavorecidos en el proceso.

La producción de Castorf da expresión a estas contestaciones y a las fantasías de los desheredados, peligrosas y excitantes sin dejar de ser resistentes. El artista Limonov tuvo que migrar de un terreno contra-hegemónico a otro en su búsqueda de un espacio de dinamismo y resistencia política auténtica. Esta búsqueda lo lleva desde la Unión Soviética a la escena *under* de Nueva York de finales de la década de los setenta y, después, de nuevo, a las zonas de guerra y conflicto reales en el antiguo bloque soviético durante la década de los noventa y durante el siglo XXI. Tanto el perfil político sinuoso del Volksbühne de Castorf –que oscila entre sensibilidades de extrema derecha y de extrema izquierda– y el perfil totalitario de las intervenciones políticas de Limonov podrían interpretarse como un juego de provocaciones con significantes explosivos. Pero las obras de estos artistas son simultáneamente desorientadoras y desconcertantes, incluso cuando acaban en aperturas importantes o rechazando la clausura.

El fenómeno del Volksbühne también demuestra cómo el artista (Castorf) destaca un estado de crisis social y política dentro de un contexto histórico (Berlín a principios de la década de los noventa) y cómo, una vez que ese momento se disipa (a finales del 2000), pasa a requerir una búsqueda activa de nuevos terrenos de contestación o disenso. Esto explica por qué, por un lado, Castorf pone en escena en Berlín en 2008 la obra política/artística de un disidente ruso, cuando la gentrificación de Berlín ha aplastado los últimos vestigios del tumulto postsocialista. La pregunta que sale a la luz necesariamente es si la puesta en escena de Castorf indica una vitalidad política continuada, que aún vibra en el Volksbühne, o si esa producción es un mero capricho de fantasías regresivas al poder dictatorial tal y como lo presenta Limonov. En otras palabras, estas características transgresoras de la obra de Limonov que rompen tabús, tal y como las produce Castorf, ¿son meros tropos deslumbrantes que el capitalismo absorbe con facilidad hoy en día? O, si nos concentramos en la obra de Limonov, ¿puede ser que las categorías postsocialistas y posvanguardistas de la performatividad indiquen una tendencia importante en aquellas áreas donde el neoliberalismo aún no se ha afianzado?

1. El etos político del Volksbühne de Castorf

En 1992, después de la caída del Muro de Berlín, Frank Castorf, *enfant terrible* de la antigua República Democrática Alemana (RDA), fue nombrado director artístico del histórico teatro Volksbühne (*Teatro del Pueblo*) de Berlín⁴. Ubicado en el centro de la ciudad capital, esta situación obligaba a un compromiso con las condiciones confusas de la reunificación alemana. Gracias al interés de Castorf por la puesta en escena de deconstrucciones politizadas de las obras clásicas alemanas, así como la programación de conciertos de rock y conferencias, y el hecho de que algunas manifestaciones políticas tenían lugar dentro del espacio teatral, el Volksbühne en la década de los años noventa logró crear un núcleo social único, que acercó todo tipo de berlineses, desde estudiantes y trabajadores, a intelectuales y bohemios.

Bajo la dirección de Castorf, sin embargo, el Volksbühne también se posicionó como un sitio que encarnó agresivamente la crisis de la Alemania de la reunificación posterior a 1989⁵. A diferencia de los teatros burgueses del antiguo Berlín occidental, el Volksbühne absorbió y reflejó el campo más intenso y concentrado de colisión ideológica de toda Alemania: la ciudad de Berlín en sí misma. Aquí, la promesa fallida del socialismo y las realidades desilusionantes del capitalismo tardío se pusieron de manifiesto de manera tajante. Existía un descontento cívico palpable: un sentimiento de falta de nación ante la rápida erradicación de la posibilidad de encontrar alternativas políticas, debido a la occidentalización que llevó a cabo el gobierno conservador de Helmut Kohl; y el espectro amenazante del fascismo del movimiento neonazi, especialmente en el antiguo este. Según el diagnóstico de Castorf, los ciudadanos de la ex RDA, jóvenes desempleados y desheredados, buscaban un sentido de comunidad que se estaba desvaneciendo rápidamente. La respuesta de Castorf a esta situación fue designar los años que siguieron a la reunificación alemana como un «estado de crisis» que liberaba las energías sociales que previamente se canalizaban a través del proyecto socialista o las estructuras comunistas. Estas energías tenían potencial revolucionario, según defendía Castorf, pero también contenían fuerzas extremistas y violentas en estado latente⁶.

Castorf utilizaba los escritos de diversos filósofos políticos de finales del siglo XIX y principios del XX para documentar sus producciones, en particular aquellas que respondían al liberalismo y capitalismo con una llamada a la violencia, al sacrificio y fanatismo revolucionario. Que Castorf recitara a Nietzsche, Ernst Jünger, y Martin Heidegger, por ejemplo, se interpretaba como la inclusión personal del director en una genealogía de ideología fascista. De

NOTAS

4 | El teatro fue construido en 1913, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, y fue el primer teatro construido por y para las clases trabajadoras de Berlín. Emergió de un movimiento pan-germánico de «teatro del pueblo» a finales del siglo XIX, que buscaba dar acceso a los trabajadores a la «cultura» alemana.

5 | También conocido como *Wendezeit*: el período de cambio o transición en los años inmediatamente posteriores a la caída del Muro de Berlín.

6 | Para más detalles acerca de la postura de Castorf respecto de la crisis social y política de Alemania en la década de 1990, véanse las entrevistas de Hans-Dieter Schütt (1996) a Castorf en *Die Erotik des Verrats: Gespräch mit Frank Castorf*.

hecho, esas declamaciones estaban diseñadas, al menos en parte, para escandalizar a la prensa alemana. Castorf, que ya era un reconocido *provocateur*, creó una persona política deliberadamente contradictoria. Los rasgos que definen su política radical abarcaban desde el retrato de Stalin que domina su oficina, a los ideólogos de extrema derecha que cita en las entrevistas y en los programas de sus producciones. El Volksbühne era, al fin y al cabo, un teatro tradicionalmente de izquierdas, y no existe tabú más grande en Alemania que flirtear con la ideología fascista. Sin embargo, para Castorf era importante explorar la atracción seductora de estos proyectos autoritarios, con el objetivo de comprender qué es lo que lleva a algunos ciudadanos privados de derechos de vuelta a esos proyectos en tiempos de tumulto social. Las dictaduras socialistas o, más específicamente, el totalitarismo –con su simbolismo poderoso, una retórica de sacrificio, y una voluntad de dominio– es, siempre según Castorf, el opuesto diametral al *ennui* o estancamiento posmoderno que él asocia a la forma de vida americana, así como a la vida tal y como se da en la mayoría de los socialismos reales existentes. Más fundamentalmente, la revitalización de los proyectos políticos extremistas es una indicación importante de que la reunificación alemana, entendida como operación de occidentalización y neoliberalización, estaba siendo combatida.

Castorf intentó absorber directamente la política y la atmósfera de las calles de Berlín al crear, por ejemplo, un ensamble para los sin techo dentro del Volksbühne⁷. También autorizó la presencia de jóvenes neonazis, otro de los grupos demográficos que él identificaba como marginales, en su producción de *La naranja mecánica* (1993), que tuvo por resultado peleas y vandalismo durante las representaciones. En esa producción de *La naranja mecánica*, Castorf presentaba la situación de los jóvenes alienados de la novela de Burgess como análoga a la de los neonazis de Berlín. Se animó incluso a yuxtaponer la acción sobre el escenario con registros filmicos documentales de los campos de concentración, y de esa forma llevó esas «energías oscuras» del radicalismo de derecha local a su conclusión más siniestra. A través de su intento de involucrar activamente a estos desclasados neonazis, y de poner en escena un material filmico documental tan explícito, Castorf buscaba hacer visibles dentro del espacio teatral esas peligrosas energías y potencialidades sociales. El enfoque dramaturgico también se suponía un gesto flagrante contra los teatros de Berlín occidental, sellados herméticamente, que Castorf consideraba burgueses y por ello inmunes a los predicamentos de los berlineses reales, especialmente los jóvenes y los originarios de la RDA. Castorf, en cambio, intentaba conferir un grado radical de autenticidad a sus producciones, y proponía confrontar a manera de conjuro diversos elementos socialmente periféricos dentro de sus producciones⁸. Estas acciones buscaban crear una expresión tangible de la crisis postsocialista, y la

NOTAS

7 | Este ensamble compuesto por intérpretes sin techo se llamó «Ratten» o «Ratas».

8 | Véase también producciones como *König Lear* (1992) de Castorf, o el ballet de Johann Kresnik sobre *Ernst Junger* (1995).

permanente crisis del capitalismo, antes que facilitar el trabajo de comprensión del pasado fascista. Esa recurrencia incómoda del fascismo era, para Castorf, el corolario de la rápida introducción en una economía neoliberal del antiguo este, que llevó a la ruptura no solo de la infraestructura social, sino también de los lazos sociales.

Sin embargo, es precisamente bajo esta situación de crisis, y el amorfismo sociopolítico de los años inmediatamente posteriores a la caída del Muro de Berlín, cuando Castorf pudo ver potencial para que surgiese algo completamente nuevo. Este sistema político nuevo iba a ser una alternativa al existente socialismo real: tal vez un anarquismo de izquierdas aún por definir, o algo diferente que evolucionaría orgánicamente a partir de los vestigios de la antigua RDA.

2. Castorf y Limonov: *provocateurs* postsocialistas

Castorf ha logrado mantener el espíritu combativo de la crisis postsocialista bien vivo en el Volksbühne, a pesar de la gentrificación casi completa de Berlín para la primera década del siglo XXI. Con su selección de material dramático y la programación, ha podido mantener una herida social y política bien abierta: como recordatorio de las promesas fallidas del socialismo y el capitalismo, así como del arrojo colonizador del neoliberalismo. Sin embargo, es cada vez más difícil para Castorf mantener la vitalidad del Volksbühne en medio de la demografía cambiante de la audiencia del teatro, y de las críticas respecto a su estilo de dirección, al que acusan de repetitivo y agotado (y, no sin razón, de haberse vuelto una marca en sí mismo). La adaptación para la escena que Castorf hizo en 2008 del *Fuck Off, Amerika*, de Limonov ejemplifica la forma en que Castorf intentó perpetuar la noción de crisis sociopolítica, y así mantener la apuesta de sus representaciones extremadamente alta. El montaje de Castorf se centra en extractos de las memorias ficticias del poeta (real) Eduard «Eddie» Limonov, un escritor soviético exiliado en la ciudad de Nueva York a finales de la década de los años setenta. La adaptación, no obstante, se apoya crucialmente en los elementos más sensacionalistas de la biografía real de Limonov a partir de la década de los años noventa, momento en el que Limonov se transformó a sí mismo de poeta *underground* a fundador y «gran líder» del extremista Partido Nacional Bolchevique (NBP) en Rusia. Es en la trayectoria de Limonov de artista disidente/*outsider* a líder del NBP donde Castorf basa la credibilidad de lo que él presenta como los deseos y fantasías de los desclasados.

La migración de Limonov desde la poesía anarquista a una intervención más arriesgada dentro de la arena política sigue una

trayectoria emblemática de la transición del arte del socialismo tardío al del postsocialismo. Esta trayectoria, sin embargo, es contingente, ya que percibe las intervenciones políticas de Limonov como una extensión de su práctica artística, al menos en parte. De acuerdo con el historiador del arte Michael Epstein, el arte de los períodos del socialismo tardío y el postsocialismo manifiesta rasgos comunes a lo largo de todos los países del bloque socialista. Para el socialismo tardío, el deshielo político que tuvo lugar en la Unión Soviética en la década de los años sesenta permitió que algunas formas de arte no oficial fuesen toleradas. Antes de emigrar, el poeta Limonov formaba parte de esa escena dentro de la Unión Soviética: esta le permitía trabajar en el espacio liminal entre el poder oficial y las prácticas *underground* subversivas. No obstante, Limonov eligió abandonar la Unión Soviética después de negarse a trabajar para la KGB, y buscó la oportunidad de escribir con más libertad en EE. UU. Sus memorias ficticias, que forman parte de la adaptación de Castorf para el escenario, documentan ese período de su exilio dentro de la comunidad rusa de emigrados en Nueva York. Una vez allí, el sistema de clases, las tensiones raciales, y la censura política acabaron desilusionándolo al descubrir que los EE. UU. eran, en definitiva, tan represores como la Unión Soviética. Su esposa Elena lo abandonó, el trabajo estaba mal pagado, y las voces críticas se censuraban o silenciaban. Los encuentros sexuales sórdidos y la emoción potencial de una violencia revolucionaria, que descubre a partir de involucrarse por casualidad con el *under* trotskista, se yuxtaponen con las esclavizantes tareas rutinarias a las que las condiciones del capitalismo tardío obligan para sobrevivir.

Como Castorf, Limonov y su álgter ego Eddie buscan la revitalización colectiva a través de la crisis, el caos y el potencial de violencia. En la novela, Eddie encuentra lugar en la escena *under* de Nueva York: en la subcultura de los *outsiders* por elección, punks y revolucionarios, así como en los espacios físicos crudos que aún existían en el Manhattan de finales de los años setenta. Haciendo caso omiso del estatus quo de manera flagrante, Eddie intenta contrarrestar su nihilismo con una vida que apuesta por los sacrificios reales y mesiánicos de la vanguardia. Este deseo indomable por la autenticidad –y que se expresa con las escapadas sexuales subversivas y la actividad política revolucionaria– se yuxtapone con el panorama más amplio que las memorias dan de la América posmoderna.

El retrato que pinta Limonov de América presenta similitudes notables con el de Jean Baudrillard: otro filósofo frecuentemente invocado por Frank Castorf en el Volksbühne para expresar su sensación de presagio de la americanización del antiguo este. Para Baudrillard, los Estados Unidos son el epítome no tanto del capitalismo tardío descontrolado como de su transformación en pura

imagen o simulacro. En su diario de viaje filosófico, *América* (1986), Baudrillard presenta una América posmoderna análoga a la novela de Alfred Jarry, *El supermacho* (1902). En el diario, un ciclista que cruza la estepa siberiana en un «viaje increíble» muere exhausto a mitad del camino. Como no se da cuenta de su propia muerte, el ciclista continúa pedaleando, propulsando una «Gran Máquina». Su rigor mortis se convierte en energía cinética y, de hecho, acaba acelerando en función de su inercia. En otras palabras, los muertos son «capable of going quicker, of keeping the machine going better than the living since they no longer have any problems» (Baudrillard, 1988: 115). Para Baudrillard, la «Gran Máquina» es análoga a la condición de superpoder de los Estados Unidos: propulsado por el mito delirante de su propio progreso.

Así, los Estados Unidos se pueden intercambiar con la Unión Soviética, ya que ambos superpoderes montan en imágenes mediatizadas y ficticias convencidas de haber alcanzado una utopía. En *Fuck Off, Amerika* es la ficción de las proyecciones de estos superpoderes, así como la banalidad de la vida bajo su dominación, lo que compele a Eddie el poeta a buscar activamente los vestigios de una vitalidad creativa o política. En Estados Unidos, Eddie los identifica dentro de las fisuras del sistema: entre los negros, los *queer*, los sujetos marginales que representan el único potencial *real* de lucha revolucionaria. Pero a medida que los espacios más crudos de Manhattan fracasan en su conversión a zona de combate, el Eduard Limonov de la vida real se ve compelido a migrar de las prácticas subculturales del mundo del arte hacia la arena política dentro de la antigua Unión Soviética. Al fundar el Partido Nacional Bolchevique en 1992, Limonov pasa a encarnar las características del poder dictatorial socialista. Por lo tanto, ha migrado de la bohemia anarquista a, precisamente, la representación del autoritarismo que él rechazaba ostensiblemente. Sin embargo, para Limonov, el tropo o la idea del Gran Líder socialista todavía retiene una asociación seductora con el poder, dominación y utopía colectiva que el socialismo del mundo real le acabó arrebatando.

Este uso tan ambiguo del simbolismo totalitario es una característica que acabó emergiendo en el contexto de las prácticas artísticas postsocialistas, tanto antes como después de la caída del bloque socialista. Es una práctica inspirada tanto por el *pop art* occidental como por el posmodernismo. Como la banda eslovena *Laibach*⁹, por ejemplo, la campaña política de Limonov utiliza provocativamente el simbolismo fascista y realista socialista de forma desorientadora para señalar una relación irresoluta con el pasado totalitario. Estos tipos de prácticas se resisten a ser fácilmente minimizados considerándolos *Kitsch* o irónicos, en el sentido asociado con las prácticas artísticas posmodernas de occidente. Generan estupor y alarma, y tienen como objetivo intervenir en terrenos geopolíticos disputados donde

NOTAS

9 | *Laibaches* es un grupo de música de vanguardia de la antigua Yugoslavia y Eslovenia. La banda constituye el ala musical del movimiento *Neue Slowenische Kunst*: un colectivo artístico politizado, fundado en 1984.

la mitología de las dictaduras pasadas se ve reanimada como si fuera una opción para el futuro. Estas prácticas también señalan una analogía entre el pasado totalitario y el presente, al señalar los bordes de fascismo latente del capitalismo tardío como régimen disciplinario totalizador. Es en este sentido que la obra de Limonov manifiesta una ambigüedad provocativa, precisamente del tipo que Castorf desea importar al escenario del Volksbühne.

3. La puesta en escena de *Fuck Off, Amerika* en el Volksbühne de Castorf (2008)

La adaptación teatral de Castorf de *Fuck Off, Amerika*, que consiste en viñetas fragmentadas inspiradas en las memorias ficticias de Limonov, es emblemática de la forma posdramática del teatro tal como la define Hans-Thies Lehmann (1999). Para ser precisos: el género posdramático no es una categorización cronológica, sino estética, que marca una ruptura con el dominio del texto dramático y su universo mimético y aislado. Para Lehmann, el cambio de énfasis del *texto* a la *representación* tuvo lugar en el teatro europeo y norteamericano a partir de la década de los años setenta. A medida que el texto retrocede, a menudo se lo reemplaza con escenas asociativas no lineales, *tableaux* o viñetas. Las características más significativas del género posdramático incluyen la relevancia primordial de la *materialidad* de la representación, las contingencias del acontecimiento performativo (es decir, el espacio, el tiempo, la copresencia de la audiencia), así como la intertextualidad, la intermedialidad y la apertura del final. En el trabajo fundacional de Lehmann, *El teatro posdramático*, el trabajo de Castorf se describe como ejemplar en tanto forma posdramática.

La puesta de Castorf yuxtapone extractos vagamente conectados de la novela de Limonov con citas y hechos documentales que extrae del proyecto político real de Limonov. El espacio de los *émigrés* que se representa en escena está decorado con un sórdido estilo disco de los años setenta. Con la marca de fábrica del estilo de Castorf, la energía frenética e histérica de los actores y sus voces chillonas, junto con el trastabilleo de las mujeres subidas a tacones aguja imposibles de controlar, se utilizan para crear una sensación de precariedad y emergencia dentro de la representación. La producción se fundamenta en la fama de Limonov adquirida por los escándalos asociados con su Partido Nacional Bolchevique. De hecho, con la ilegalización del partido en 2007, después de una serie de actuaciones políticas que incluyeron la ocupación de la recepción del Kremlin, es posible concluir que la producción de Castorf fue una intervención precisa a favor del partido¹⁰.

NOTAS

10 | El NBP resurgió en el 2010 como parte del movimiento «La Otra Rusia». El movimiento dio lugar a un partido de coalición que unió facciones diversas en contra de Putin.

El Partido Nacional Bolchevique es exactamente el tipo de partido político al que la anarco izquierda anticapitalista de los integrantes del Volksbühne prestaría atención. La bandera del partido, fácilmente reconocible –es roja, con un círculo blanco y una hoz y martillo negros en el centro– es una mezcla provocativa de imaginaria comunista y nazi. Los seguidores de Limonov, incluso se refieren a él como el «vozhd» o líder, tal como los estalinistas se referían a Josef Stalin. Con el respaldo de este «liderazgo», Limonov ha publicado libros que delinean su visión de la nueva Rusia. Por ejemplo, todas las mujeres de 25 a 35 años se verían forzadas a parir cuatro hijos, que serían luego entregados al Estado para que les proveyera de entrenamiento militar y poético¹¹. Es deliberadamente ambiguo hasta qué punto Limonov propone una afirmación tan escandalosa de manera seria. En este sentido, recuerda la línea filosófica de derecha que Castorf utiliza para desorientar lo que percibe como unos medios de comunicación estatales políticamente correctos y, en consecuencia, represivos.

La adaptación teatral de Castorf distribuye las líneas de Eddie, que extrae de las memorias, entre los diferentes personajes que describe dentro de la comunidad rusa de expatriados en América. Esta deconstrucción del personaje central es una característica típica del género posdramático, y de la representación posmoderna en un sentido más amplio, según las cuales se desestabilizan las perspectivas abarcadoras, o la jerarquía del autor, el personaje o el argumento. Castorf se centra en la desilusión de los personajes con la vida en Estados Unidos, que se yuxtapone con escenas escandalosas y humorísticas de exceso capitalista. En una viñeta, por ejemplo, un actor hace un batido de frutas exageradamente exótico en una batidora (con todas las frutas que pueden sonar raras o exóticas en la Unión Soviética, y fuerza a sus compatriotas a beberlo). También hay dos orgías sexuales de *slapstick*, extremadamente largas e hiperestilizadas, entre Eddie, su mujer Elena, y otra mujer. Se supone que demuestran unas excitantes formas de transgresión de tabúes mediante los tropos de comedia de golpe y porrazo de estilo típicamente Castorf. Una interpretación en piano de la cínica canción de los Pet Shop Boys «I Love You, You're Paying my Rent» funciona como *leitmotiv*. Castorf se centra, en parte, en el tema de la traición de Elena, la esposa de Eddie: una mujer corrompida por la condescendencia del capitalismo americano respecto del glamur, el sexo y las drogas. Un intento fallido de encuentro sexual entre ella y Eddie ocurre mientras Elena se coloca provocativamente en un carro de la compra. La postura polemizante de Castorf es clara: la comunidad de emigrados ha hecho un pacto faustiano con América. Su traición es análoga a la de la mayoría del bloque socialista en la década de los años noventa, cuando abrazaron sin un ápice de duda el consumismo occidental y la forma de vida americana.

NOTAS

11 | Véase la entrevista de Limonov para *The Guardian* del 12 de diciembre del 2010. <http://www.guardian.co.uk/world/2010/dec/12/eduard-limonov-interview-putin-nightmare>.

Las descripciones de la comunidad de emigrados se yuxtaponen con las escenas que animan el proyecto político real de Limonov. La escenografía, diseñada por Jonathan Meese, es una adaptación minimalista de la estética totalitaria del PNB, con un telón de fondo completamente blanco, dominado por un búnker gigante con la forma de una cruz de hierro. Apenas está decorado con utilería de estandartes y abanicos manchados de sangre que invocan las insignias políticas del PNB. Esta imaginería totalitaria domina la escenografía a manera de una extensión egomaniaca de las fantasías de Limonov como impulsor del *vanguardismo* político, que se expresa mediante la iconografía *retroguardista* del estalinismo y el fascismo. Tal como parece insinuar Castorf, esta fantasía bien puede haber surgido de las periferias de la sociedad americana donde habita Eddie, pero se aplica igualmente a su propia postura ideológica¹².

Bajo la dirección de Castorf, el Volksbühne buscó durante la década de los años noventa intervenir en un contexto en el cual muchos ciudadanos de la antigua RDA sentían la burla y animadversión de algunos miembros de ese occidente más privilegiado materialmente. Este sentimiento de animadversión e inferioridad se agravaba, especialmente para la juventud de esos años inmediatamente posteriores a la reunificación, por la falta de una comunidad disponible para ellos justo después del colapso de la infraestructura socialista. Para Castorf, este fenómeno explica la fantasía de dominación, y la consecuente recurrencia al neonazismo, de los jóvenes marginados en esos años inmediatamente posteriores a la caída del muro. La puesta en escena de Castorf de la desilusión de Limonov con los Estados Unidos, y la migración consiguiente hacia una agenda política extremista, le da a esta transformación una forma directa de expresarse.

Durante varios intervalos a lo largo de la producción de dos horas y media, las distintas figuras de emigrados recitan rapsodias sobre armamentos y lujuria por la guerra y las batallas. En un momento, dos personajes cargan una ametralladora, la colocan en un podio, y comienzan a disparar directamente hacia la audiencia. Esta escena es una cita del documental *Serbian Epics* (1992) de Pawel Pawlikowski, situado en Bosnia durante la guerra de los Balcanes. Desde la cima de una colina, junto a Radovan Karadžićs, el oficial serbio acusado de crímenes de guerra (es conocido como el «carnicero de Bosnia»), se muestra a Limonov disparando una ametralladora contra la ciudad de Sarajevo. Limonov diría después que se había manipulado la filmación, y que él, en realidad, estaba disparando en un campo de tiro. Sin embargo, esta cita y la ambigüedad de la filmación en sí misma son emblemáticas del uso que hace Limonov de las prácticas de citación posmodernas.

NOTAS

12 | Es importante añadir que uno de los objetivos del Volksbühne bajo la dirección de Castorf era confrontar el deseo de aquellos marginados de devolverle al mundo ese «odio» y rechazo que sentían contra ellos (Schutt, 1996: 71-72).

Siguiendo una característica emblemática del género posdramático de la representación, la producción de Castorf no concluye definitivamente, sino que más bien se acaba desenredando. Se hace evidente que el telón de fondo completamente blanco representa el presente perseguido de cierta manera por parte del pasado totalitario. Este pasado se vuelve una pantalla de proyección para un futuro aún por determinar o, alternativamente, un «no futuro», el fin de la historia, y la victoria de un vacío o insulso mundo de imágenes tal como el neoliberalismo, que reemplazaría la gran narrativa y la utopía.

4. Una representación postsocialista de la política

El contorno de la campaña política de Limonov se desplaza desordenadamente de lo político a las prácticas performativas y conceptuales. No podemos estar seguros acerca de la legitimidad con la que Limonov vive su compromiso con su proyecto de bolchevismo nacional: un partido que es desde el comienzo un juego posmoderno con los significantes —en apariencia irreconciliables— de la derecha y la izquierda. Limonov, a partir de la década de los años noventa, atraviesa terrenos geopolíticos donde el caos postsocialista continúa, y donde el consenso liberal occidental aún no ha podido asentarse con firmeza: en Kazajistán, Georgia o Chechenia, por ejemplo. Aquí, las naciones que buscan la autonomía, o las minorías étnicas luchan por liberarse de la visión del gran líder que imbuyó al Significante Máximo del Comunismo de un rostro sonriente que mira al futuro, por ejemplo Stalin, o de manera diferente, Tito: acaban, simplemente, produciendo iteraciones similares de grandes líderes con límites étnico nacionalistas. Al fundir el realismo socialista con tropos fascistas en su campaña política, Limonov señala los impulsos de estas facciones como intercambiables. Ni la antigua cultura dominante (es decir, Rusia o Serbia), ni las minorías étnicas en busca de autonomía están a salvo de la fantasía permanente y residual de una comunidad utópica imaginada, repleta de líderes benevolentes, un pasado mitológico y un pueblo armonioso y satisfecho.

De esta manera, la intervención de Limonov refleja el análisis del arte postestalinista en Rusia que hace Boris Groys, según el cual la repetición estética es necesaria. El nuevo arte ruso —el Sots Art, un movimiento que comenzó en la década de los años setenta y combinaba realismo socialista y arte pop— reitera la iconografía estalinista como fenómeno social y estético hasta el punto de que Stalin se convierte en un significante vaciado de su significado político original. Este arte juega con el texto y el contexto. Construye y después deconstruye, designa la utopía y se transforma en anti-utopía porque

desea situarse dentro de una mitología que le permite liberar a Stalin del resentimiento del pueblo ruso, a la vez que desea confrontar su «sentimiento de superioridad», algo que paradójicamente existe como producto del carácter automitologizante de la Unión Soviética (Groys, 1992: 115). En *The Total Art of Stalinism*, Groys rastrea este «sentimiento de superioridad» que encontramos reforzado por la imaginería del realismo socialista hasta las vanguardias históricas. El intento vanguardista ruso de integrar holísticamente el arte con la vida fue, según Groys, su propia fantasía narcisista de que estaban siendo los generadores de un nuevo orden. Entonces, Limonov representa tanto el compromiso autoinmolador de la vanguardia con la violencia revolucionaria, como su culminación histórica en un nuevo orden mundial como un proyecto estético totalizador¹³. Es precisamente esta trayectoria desde el vanguardismo al totalitarismo lo que Limonov encarna a medida que se inmiscuye en las áreas donde la lucha postsocialista continúa.

Al mismo tiempo, uno debe tomarse en serio el compromiso de Limonov de apoyar una agenda política antiatlántica y antiamericana¹⁴. Limonov respalda la demarcación de una zona euroasiática antioccidental: zona que estaría dominada por la etnia rusa, y que encuentra respaldo entre personajes del tipo de Alexander Dugin, teórico geopolítico ultranacionalista. Los propulsores de este modelo etnocéntrico tienden a ver el territorio ruso-euroasiático como un nuevo superpoder potencial que podría enfrentarse a la Unión Europea. En la visión de Limonov, sin embargo, este territorio se resistiría a la fuerza reguladora del neoliberalismo al mantener una amplia extensión caótica y liminal entre Occidente y el «Oriente».

Limonov fue, finalmente, incapaz de vivir por completo su práctica artístico-política en América, debido a las fuerzas censoras y el conservadurismo creciente de la era Reagan. Sin embargo, encontró, dentro de las antiguas naciones del bloque soviético, un terreno donde la crisis y el conflicto persistentes le ofrecían la vitalidad que él buscaba. Su política es un gesto flagrante contra la hegemonía del liberalismo: una intervención que también logra a través de declaraciones provocativas contra Europa occidental, publicadas por la prensa. Por ejemplo, yuxtapone la corrección política «represiva» de Europa con la vitalidad «bárbara» de Rusia. En una entrevista para *The Guardian*, en el 2010, por ejemplo, Limonov afirmaba que «Europeans are so timid they remind me of sick and elderly people. There is so much political correctness and conformity [in Europe] that you can't open your mouth. It's worse than prison. In Russia, fortunately, the people still have some barbarian spirit» (Bennet, 2010).

Esta imaginería «bárbara» –esta fantasía romántica del Oriente salvaje y sin cadenas– es, por un lado, neoimperialista hasta la

NOTAS

13 | Según Groys, los revolucionarios de octubre de 1917 buscaban establecer una sociedad que no solo fuera más igualitaria y económicamente estable, sino también más bella estéticamente. Su intención era que «the entire economic, social, and everyday life of the nation was totally subordinated to a single planning authority commissioned to regulate, harmonize and create a single whole out of even the most minute details, this authority—the Communist party leadership— was transformed into a kind of artist whose material was the entire world and whose goal was to “overcome resistance” of this material and make it pliant, malleable, capable of assuming any desired form» (Groys 1992: 3).

14 | El antiatlanticismo es una posición política delineada por Alexander Dugin en 1997 en *The Foundations of Geopolitics: the Geopolitical Future of Russia*. En su libro, él declara que «the battle for the world rule of [ethnic] Russians» (213) no ha acabado aún y que Rusia todavía es el campo de escenificación de una nueva revolución antiamericana.

alarma, pero también suena a la voz decimonónica antioccidental del estilo eslavófilo de Dostoievsky. También conforma un cierto tipo de expansión conceptual «abierta» y aún por determinar. De esta forma, evoca el vacío político posterior a 1989, después del cual la ausencia repentina del marco político dominante invitaba a toda clase de alternativas políticas a dar un paso adelante. Sobre esta situación reflexiona Slavoj Žižek respecto de lo que sucedió en Rumania justo después de la caída del comunismo:

It is difficult to imagine a more salient index of the “open” character of a historical situation in its becoming (...) of that intermediate phase when the former Master-Signifier, although it has already lost its hegemonical power, has not yet been replaced by a new one... The masses who poured into the streets of Bucharest “experienced” the situation as “open”... they participated in the unique intermediate state of passage from one discourse (social link) to another, when, for a brief, passing moment, the hole in the big Other, the symbolic order, became visible. The enthusiasm which carried them was literally the enthusiasm over this hole, not yet hegemonized by any positive ideological project. (Žižek, 1993: 1-2)

Lo que existía a principios de la década de los años noventa a lo largo del antiguo bloque socialista era una sensación de apertura y entusiasmo; un sentimiento de que el futuro podía engendrar algo completamente diferente, políticamente hablando, de lo que se había experimentado hasta entonces. Es precisamente ese momento el que se busca continuamente tanto en la obra de Castorf como la de Limonov.

Limonov migra cada vez más y más al «este» para encontrar las condiciones necesarias para sus intervenciones, alejándose de la noción de la «historia como progreso» que denota el empuje liberador del capitalismo tardío. El proyecto de Limonov, entonces, puede entenderse también como lo que Charles Jencks llama «posvanguardia». Según Jencks, «[a]ll the avant-gardes of the past believed that humanity was going somewhere, and it was their joy and duty to discover this new land and see that people arrived there on time» (Jencks, 1987: 20). Contrastando con la orientación progresiva de la vanguardia hacia un futuro utópico, «the Post-Avant-Garde (a strand of postmodernism) believes that humanity is going in several directions at once, some of them more valid than others, and it is their duty to be guides and critics» (Jencks, 1987: 20).

Entonces, ¿Castorf y Limonov se comportan como guías y críticos? ¿O son el montaje de Castorf y la obra de Limonov la mera puesta en escena de formas excitantes de transgresión de los tabúes frente a la imaginaria totalitaria? Lo que estaba en juego para Castorf y el Volksbühne en la década de los años noventa era

nada menos que la transformación de la sociedad. Castorf quería atrapar el momento de crisis y utilizar el Volksbühne para movilizar todo tipo de alternativas políticas, con la esperanza de que algo nuevo surgiría. A pesar de que esta posibilidad hace tiempo que se considera erradicada, invocar la crisis y la alarma es algo que debe sostenerse a toda costa. Está ligado a la lógica operativa del teatro Volksbühne y lo señala como un espacio que presenta no solo producciones escandalosas e indignantes, sino que también sostiene una resistencia anticapitalista en el corazón de la ciudad.

Como nos recuerda Hans-Thies Lehmann, el teatro, en tanto comportamiento estético, es impensable sin la *transgresión*. Pero la transgresión, como sabemos, hace tiempo ya que se ha convertido en mercancía y el elemento *outsider* (es decir, el punk, el revolucionario, el *enfant terrible*) se ha vuelto elemento interior, particularmente en Berlín y ya desde la república de Weimar¹⁵. La conclusión más obvia que podría extraerse es que en Berlín ya no es posible ninguna vanguardia ni posvanguardia que implique una política de transgresión. Tal como señala Lehmann, «the transgressive politics of avant-gardism presupposes cultural limits which are no longer relevant to the seemingly limitless horizon of multinational capitalism» (2007: 178). Pero el mismo Lehmann se resiste a aceptar una conclusión tan cínica. Para él, el arte privilegia *lo individual*, lo singular, y la excepción, «that which remains unquantifiable in relation to even the best of laws» (2007: 178). Lo que el teatro puede hacer es proponer la excepción a la norma en relación con el *individuo*, así como la introducción del «chaos and novelty into the ordered, ordering perception» (2007: 179).

Limonov representa una fuerza así de anómala y caótica. Continuamente destaca y subvierte la ideología invasiva del orden liberal occidental. También se ofrece a sí mismo, en un acto de autosacrificio de tipo mesiánico, como barrera humana contra la agenda global del neoliberalismo. Pero su personaje narcisista – entendido este como un comentario sobre la realidad de un contexto geopolítico en particular, así como del rol histórico del artista que se sitúa en ese contexto– también puede leerse como un ardid. Esa persona inflada es fácilmente rechazable como embaucador anarcobohemio infensivo, y que a su vez se resiste a hacerse cargo de las preocupantes dimensiones patriarcales y fascistas de su trabajo. Castorf importó la obra de Limonov a los escenarios de Berlín para promover una imagen de transgresión radical: una que rompiera con los tabúes del liberalismo alemán, especialmente los que rodean la iconografía fascista. Si bien el trabajo de Limonov tiene algo importante para decirle a su público berlinés, Castorf fracasa a la hora de cuestionar la ética del Partido Nacional Bolchevique dentro de su adaptación. Lo que importa a Castorf es el grado radical de autenticidad de Limonov, y su sobreidentificación

NOTAS

15 | Véase el trabajo seminal de 1968 de Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, New York City: W. W. Norton, 2001

con el liderazgo totalitario dentro de su obra performativa. Limonov, en definitiva, funciona como el doble de Castorf en la producción: como camarada de un ethos revolucionario compartido. Ninguno de los dos ofrece soluciones productivas para los muchos otros con lo que dicen sentir solidaridad. Ambos son embusteros escurridizos que señalan los sitios de protesta alrededor de los significantes antiguamente dominantes (es decir, el comunismo o el fascismo) y deconstruyen la seducción de los proyectos totalitarios que todavía existen. Ambos buscan y ubican vestigios del tumulto postsocialista allí donde la fantasía utópica y las realidades distópicas coinciden aún sin resolución.

5. Conclusión

Castorf y Limonov persiguen rigurosamente las luchas auténticas ajenas: poniendo en escena la búsqueda de un prospector a través del terreno salvaje, ya sea en los márgenes de la sociedad, o en los terrenos de lucha postsocialista. Donde sea que encuentran estos terrenos abiertos o en resistencia contra la clausura, lo que parecen defender ambos es la anarquía, tanto moral como política. Esto explicaría la apertura simultánea de la caja de Pandora de las fantasías fascistas, totalitarias y patriarcales, y en el mismo acto, la suspensión de los límites éticos que funcionan como un rechazo de los términos establecidos por el liberalismo. Esta es, precisamente, la dialéctica que propone Castorf cuando pone en escena a Limonov: la coexistencia difícil de los extremos políticos, tanto derecha como izquierda, en un intento de movilizar todos los recursos contra la infiltración en apariencia imparable de la globalización y el neoliberalismo.

Es interesante notar que, tal vez no por casualidad, parecería que el asalto corrosivo de Castorf contra el capitalismo occidental en su producción de 2008 sí que señalaba una crisis. Coincidió con el colapso de lo que parecía la inmunidad del neoliberalismo a través de la crisis financiera global. De todos los momentos que han desestabilizado la supuesta victoria final de capitalismo y la democracia liberal, desde que Francis Fukuyama declaró el «fin de la historia» en 1992, la crisis financiera global del 2008 ha sido el más colosal de todos. La protesta-como-montaje fue la táctica que muchos activistas involucrados en el movimiento *Occupy* han empleado. Las intervenciones que ponían en práctica en los distritos financieros de todo el mundo empleaban la figura del zombi para representar a los procuradores de codicia corporativa. Estos financistas y participantes de la economía capitalista global «no-muertos», que los activistas caracterizaban, recuerdan a los ciclistas muertos de Alfred Jarry, como propulsores de la Gran Máquina en

El Supermacho.

Sin embargo, sea cual sea la decisión de interpretar el método de Castorf para señalar la crisis en el Volksbühne, sí que desacreditó el mito de la reunificación y la gentrificación como procesos paulatinos y completos en Berlín. La producción también señala la resistencia persistente a la globalización y el neoliberalismo, mientras el Volksbühne desafía a los Estados Unidos mediante un «Fuck off, Amerika».

Bibliografía

- BAUDRILLARD, J. (1994): *The Illusion of the End* (trans. Chris Turner), Cambridge: Polity Press.
- BAUDRILLARD, J. (1988): *America* (trans. Chris Turner), London: Verso.
- BELL, S. (2012): "Laibach: Postideological Tricksters." *Exeunt Magazine*. 23 May, 2012: <http://exeuntmagazine.com/features/laibach-ludic-paradigm-of-the-post-ideological-age/> [25/11/2013].
- BENNETT, M. (2010): "Eduard Limonov Interview: Political Rebel and Putin's Worst Nightmare." *The Guardian* 12 December, 2010: <<http://www.guardian.co.uk/world/2010/dec/12/eduard-limonov-interview-putin-nightmare>> [25/11/2013].
- DUGIN, A. (1997): *Osnovy geopolitiki: Geopoliticheskoe budushchee Rossii* [Foundations of Geopolitics: The Geopolitical Future of Russia] in the series Bol'shoe prostranstvo, Moscow: Arktogetya.
- EPSTEIN, M. N. (1995): *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (trans. and intro. Anesa Miller Pogacar), Amhurst: University of Massachusetts Press.
- ERJAVEC, A. (ed.) (2003): *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press.
- FUKUYAMA, F. (1992): *The End of History and the Last Man*, New York: Avon.
- GROYS, B. (1992): *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, (trans. Charles Rougle) Princeton: Princeton University Press.
- JENCKS, C. (1987): "The Post-Avant-Garde", in *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties. Art and Design, vol.3*, parts 7-8.
- LEHMANN, H.T. (2006): *Postdramatic Theatre* (trans. and intro. Karen Jürs-Munby), London and New York: Routledge.
- LIMONOV, E. (1983): *It's me, Eddie: A Fictional Memoir by Eduard Limonov*, New York: Random House.
- SCHÜTT, H.D. (1996): *Die Erotik des Verrats: Gespräche mit Frank Castorf*, Berlin: Dietz Verlag.
- ŽIŽEK, S. (1993): *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, N.C.: Duke University Press.

#10

CASTORF ESCENIFICANT LIMONOV: TRANSGRESSIÓ I NEOTOTALITARISME AL VOLKSBÜHNE BERLINÈS

Christine Korte

York University

c_korte@hotmail.com

Cita recomanada || KORTE, Christine (2014): "Castorf escenificant Limonov: transgressió i neototalitarisme al Volksbühne berlinès" [article en línia], *452°F. Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 128-144, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-patricia-vieira-ca.pdf>

Il·lustració || Laura Castanedo

Traducció || Montse Meneses

Article || Rebut: 31/07/2013 | Apte Comitè Científic: 21/10/2013 | Publicat: 01/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || El 2008, el director alemany Frank Castorf va escenificar una adaptació de la novel·la de 1979 d'Eduard Limonov, *Fuck Off, Amerika*. La novel·la va escandalitzar el públic amb la seva descripció de l'excés capitalista i el nihilisme en detallar les proeses d'un dissident soviètic a Nova York. L'adaptació de Castorf s'alineja amb la crítica de Limonov dels projectes capitalista i socialista i reforça la línia política del seu propi teatre, el Volksbühne berlinès. La producció se centralitza en el protagonista de la novel·la, Eddie (àlter ego d'Eduard Limonov), maximitzant la biografia de la vida real de Limonov com a líder de l'extremista Partit Nacional Bolxevic. Tant Castorf com Limonov concreten les fantasies ideològiques dels primers règims socialistes com una representació postsocialista de la política. Com aquesta descripció depèn de la involucració política de Limonov en zones reals de guerra i conflicte, ambdós artistes utilitzen mitjans qüestionables per marcar terrenys geopolítics on l'«americanització» i el neoliberalisme no han arrelat de manera sòlida. Com a tal, la producció representa l'intent de perpetuar una lluita contra la «colonització» occidental de l'antic Est, que era molt més vibrant durant els anys immediatament posteriors a la caiguda del Mur.

Paraules clau || Postsocialisme | Crisi | Totalitarisme | Teatre postdramàtic.

Abstract || In 2008, German director, Frank Castorf, staged an adaptation of Eduard Limonov's 1979 novel *Fuck Off, Amerika*. Limonov's novel scandalized audiences with its description of capitalist excess and nihilism by detailing the exploits of a Soviet dissident in New York City. Castorf's adaptation aligns itself with Limonov's critique of both the socialist and capitalist projects, and reinforces the political line of his own theatre, the Berliner Volksbühne. The production centralizes around the novel's protagonist Eddie (Eduard Limonov's alter-ego), maximizing on Limonov's real-life biography as leader of the extremist National Bolshevik Party in Russia. Both Castorf and Limonov delineate the ideological fantasies of former socialist regimes as a postsocialist performance of politics. As this depiction is reliant on Limonov's political involvement in real zones of war and conflict, both artists use questionable means to mark geo-political terrains where 'Americanization' and neo-liberalism have not firmly taken root. As such, the production represents the attempt to perpetuate a struggle against the Western 'colonization' of the former East, which was most vibrant in the immediate years after the fall of the Berlin Wall.

Keywords || Postsocialism | Crisis | Totalitarianism | Postdramatic Theatre.

0. Introducció

El 2008, el director alemany Frank Castorf va escenificar una adaptació de *Fuck Off, Amerika*¹ al Volksbühne, el llegendari teatre de Berlín. La producció estava basada en unes memòries fictícies escrites pel poeta dissident soviètic Eduard Limonov l'any 1979. La novel·la va escandalitzar el públic amb la seva descripció de l'excés capitalista i el nihilisme en detallar les proeses sexuals d'un emigrant soviètic a Nova York als anys setanta. També semblava demostrar que la Unió Soviètica i els Estats Units eren règims intercanviables en les seves reivindicacions retòriques d'utopia assolida, així com en les seves característiques repressives. Tot i que l'adaptació de Castorf es va representar gairebé trenta anys després de la publicació de la novel·la, s'alineava amb la crítica dels projectes socialista i capitalista de Limonov. Com a tal, reflecteix l'ètica política del teatre Volksbühne, tant en el seu menyspreu cap a l'estil de vida americà, com en el seu intent de donar suport a alternatives als dos sistemes polítics insatisfactoris fins aleshores, el comunisme i el capitalisme. Abans teatre socialista o dels treballadors, avui el Volksbühne es considera l'últim bastió de les sensibilitats anticapitalistes agressives, així també com un incubador de produccions polititzades i estèticament radicals. El mandat de Castorf, des de 1992 en endavant, ha consistit a proveir un espai polititzat i una comunitat alternativa als berlinesos; un espai que recolzi la resistència envers la ràpida gentrificació del centre de la ciutat. Que quedi clar, el desig de Castorf no va ser mai ressuscitar el derrotat règim socialista de la República Democràtica Alemanya (RDA), sinó l'esperança que emergís alguna cosa nova dels seus vestigis, una possibilitat totalment esborrada cap a finals de la dècada dels 2000.

L'adaptació de Castorf de *Fuck Off, Amerika* se centra en les proeses d'Eddie, el dissident soviètic, àlter ego de Limonov, maximitzant la biografia en present de la vida real de Limonov com a fundador i líder de l'extremista Partit² Nacional Bolxevic a Rússia. Tant Castorf amb la seva representació, com Limonov amb les seves intervencions polítiques a la vida real es dediquen a localitzar espais on les possibilitats d'una alternativa al capitalisme semblin viables. Mentre en els anys post-mur, Berlín evocava la impredictibilitat salvatge i el pluralisme social de l'època Weimar, cap a meitat-finals de la dècada dels 2000, era conservadora i estava gentrificada. Castorf, com a director artístic d'un teatre amb una història i un mandat únics, es va veure forçat, per tant, a mirar més enllà de Berlín per localitzar contestacions autèntiques i enèrgiques a l'occidentalització i al neoliberalisme. Castorf importa la representació postsocialista³ de Limonov de la política per mantenir viva la resistència dins l'espai teatral. En la seva adaptació, «Amerika» esdevé una sinècdoque

NOTES

1 | *Fuck Off, Amerika* és el títol alemany de les memòries publicades el 1984. Per aquest article, he utilitzat la traducció anglesa, *It's Me, Eddie* (1983). L'original *БажуцаМейзкэд* es va publicar en rus el 1979.

2 | El Partit Nacional Bolxevic és un moviment d'acció directa que es va fundar per fusionar la ultrasquerra i la ultradreta en oposició a l'exercici desastrós del president Boris Yeltsin.

3 | El postsocialisme, segons Aleš Erjavec (2003), representa una àmplia gama de fenòmens sociopolítics que van tenir lloc durant i immediatament després de l'esfondrament del Bloc Socialista. Aquest període i la seva lògica correlativa es poden caracteritzar tant per la crisi com per l'optimisme, aquest últim es basa en l'esperança que un socialisme millorat o una altra alternativa política pot sorgir abans que el liberalisme i el capitalisme arrelin de manera sòlida. Jo argumente que la lluita postsocialista encara continua a moltes antigues nacions del Bloc Soviètic que no formen part de la UE on els passats socialista i totalitari encara estan per resoldre.

de totes les forces que han eliminat la possibilitat que emergeixi cap alternativa política després de l'esfondrament de la RDA. Simplement en virtut de representar l'obra artísticopolítica de Limonov, Castorf indica que la reunificació i la gentrificació no han quedat sense ser contestades, especialment per a aquells qui han estat desheretats o privats del drets en aquests processos.

La producció de Castorf dona expressió a aquestes contestacions i a les fantasies perilloses, excitants, i, tot i així, resistents, dels desheretats. El propi artista Limonov, en la seva recerca per localitzar dinamisme polític autèntic i resistència, ha hagut d'emigrar d'un terreny contrahegemònic a un altre. Aquesta recerca el duu de l'Unió Soviètica a l'escena underground de Nova York de finals dels anys setanta i, després, de tornada a les zones més dramàtiques de guerra i conflicte dins les nacions de l'antic Bloc Socialista durant la dècada dels noranta i els anys 2000. Tant els obscurs contorns polítics del Volksbühne de Castorf —que oscil·la entre sensibilitats d'extrema dreta a extrema esquerra— i els contorns totalitaris de les intervencions polítiques de Limonov podrien ser interpretats com un joc provocatiu amb significants explosius. Però les obres d'aquests artistes són simultàniament desorientadores i desconcertants, fins i tot quan creen obertures importants o rebutgen el tancament.

El fenomen del Volksbühne també demostra com un estat de crisi política i social és aclamat per l'artista (Castorf) dins d'un context històric (Berlín a principis dels anys noranta) i com, un cop aquest moment es dissipa (cap a finals dels anys 2000), necessita la recerca activa de nous terrenys de contestació o dissentiment. Això explica per què, d'una banda, Castorf escenifica l'obra política/artística d'un dissident rus a Berlín el 2008, un cop la gentrificació de la ciutat ha sufocat els últims vestigis del tumult postsocialista. La pregunta que necessàriament sorgeix és si l'escenificació de Castorf indica una vitalitat política contínua que encara s'elabora al Volksbühne, o si la producció simplement es recrea en fantasies regressives de poder dictatorial com fa Limonov. En altres paraules, són les característiques transgressores o trencadores de tabús de l'obra de Limonov, com les escenifica Castorf, merament trops excitants ara fàcilment absorbits en l'espectacle capitalista? O, en centrar-se en l'obra de Limonov, les categories de representació postcolonialistes i post-avantguardistes indiquen una tendència important dins de les zones en què el neoliberalisme encara no ha arrelat de manera sòlida?

1. L'ètica política del Volksbühne de Castorf

El 1992, després de la caiguda del Mur de Berlín, l'*enfant terrible*

de l'antiga República Democràtica Alemanya (RDA), Frank Castorf, va ser nomenat director artístic del teatre Volksbühne (Teatre del Poble) a Berlín⁴. Ubicat al bell mig de l'antiga capital, la localització del teatre reclamava un compromís amb les condicions desorientadores de la reunificació alemanya. La debilitat que sentia Castorf per escenificar deconstruccions polititzades d'obres de teatre alemanyes clàssiques, junt amb una programació de concerts de rock i conferències, i albergant manifestacions polítiques dins l'espai teatral, el Volksbühne durant els anys noranta va aconseguir crear un eix social únic que reunia tot tipus de berlinesos, des de treballadors a estudiants, fins a intel·lectuals i bohemis.

No obstant, sota la direcció de Castorf, el Volksbühne també es va postular com un lloc que va marcar de manera agressiva la crisi posterior al 1989 de l'Alemanya⁵ de l'època de la reunificació. A diferència dels teatres burgesos ubicats a l'antic Berlín de l'Oest, el Volksbühne va absorbir i reflectir l'emplaçament de col·lisió ideològica més intens i concentrat d'Alemanya: el propi Berlín. Aquí, la promesa fallida de socialisme i les realitats decebedores del darrer capitalisme van començar a emergir amb cruïsa. Hi havia un descontent ciutadà palpable: una sensació de no tenir nació, la possibilitat d'alternatives polítiques ràpidament eradicades per l'occidentalització sota el govern conservador de Helmut Kohl, i el fantasma creixent del feixisme en el moviment neonazi, especialment a l'antic Est. Segons la diagnosi de Castorf, els ciutadans de l'antiga RDA, la joventut sense feina i els desheretats anhelaven un sentit de comunitat que anava desapareixent ràpidament. La resposta de Castorf a aquesta situació va ser declarar els anys següents a la reunificació d'Alemanya «un estat de crisi», un estat que alliberava energies socials que prèviament havien estat canalitzades mitjançant el projecte socialista o les estructures de comunitat. Aquestes energies tenien un potencial revolucionari, afirmava Castorf, però també contenien estadis de latència⁶ violents i extremistes.

Castorf va utilitzar les obres dels filòsofs polítics de finals del segle XIX i principis del XX per impregnar les seves produccions, en concret les que responien al liberalisme i al capitalisme, amb una crida a la violència, al sacrifici i al zel revolucionari. Les recitacions de Castorf de Nietzsche, Ernst Jünger i Martin Heidegger, per exemple, es van interpretar com la inversió personal del director en una genealogia d'ideologia feixista, però en realitat estaven dissenyades, com a mínim en part, per escandalitzar la premsa alemanya. Castorf, un cèlebre provocador, va crear una imatge política deliberadament contradictòria. Les pistes de la seva política radical anaven del retrat de Stalin que domina el seu despatx, fins als ideòlegs d'extrema dreta que citava en entrevistes i en els programes de les seves produccions. Després de tot, el Volksbühne, era tradicionalment un teatre de treballadors d'esquerra i no hi ha res més tabú a Alemanya

NOTES

4 | El teatre es va construir el 1913, la vigília de la Primera guerra Mundial, i va representar el primer teatre construït per i per a les classes treballadores de Berlín. Va sorgir d'un moviment "del teatre de la gent" que es va donar a tota Alemanya al segle XIX que volia oferir accés a la "cultura" alemanya als treballadors.

5 | També conegut com el *Wendezeit*, el període de canvi o transició en els anys immediatament posteriors a la caiguda del Mur de Berlín.

6 | Per aprofundir més en la postura de Castorf de la crisi política i social d'Alemanya als anys noranta, vegeu les entrevistes de Hans-Dieter Schütt's (1996) amb Castorf a *Die Erotik des Verrats: Gespräche mit Frank Castorf*.

que flirtejar amb l'ideologia feixista. Però per Castorf era important explorar la força seductora d'aquests projectes autoritaris per comprendre què fa que alguns ciutadans privats de drets hi tornin en èpoques de tumult social. Les dictadures socialistes o, més específicament, el totalitarisme —replet del seu poderós simbolisme, la retòrica de sacrifici i la voluntat de dominació— és, segons ell, diametralment oposat al tedi o l'estancament postmodern que ell unia a l'estil de vida americà, així com a la vida sota la majoria d'exemples del socialisme real existent. Encara més, la revitalització dels projectes polítics extremistes és una indicació important que la reunificació d'Alemanya, com a operació d'occidentalització i neoliberalització, estava sent contestada.

Castorf va intentar absorbir directament la política i l'atmosfera dels carrers de Berlín quan, per exemple, va concedir els seus sostres al seu propi grup teatral dins del Volksbühne⁷. També va permetre que els joves neonazis, un altre grup demogràfic que ell identificava com a marginal, assistissin a la seva producció de *La taronja mecànica* (1993), que va tenir com a resultat baralles i vandalisme durant les funcions. En la seva producció, Castorf descrivia la situació dels joves alienats de la novel·la de Burgess com a anàloga a la dels neonazis a Berlín. Fins i tot va anar tan lluny com per juxtaposar l'acció a l'escenari amb seqüències documentals de camps de concentració, portant d'aquesta manera les «energies fosques» del radicalisme de dreta local a la seva conclusió més sinistra. Mitjançant el seu intent de compromís directe amb aquests neonazis desheretats, així com també escenificant seqüències documentals gràfiques, Castorf buscava fer visibles les energies i potencialitats socials perilloses dins l'espai teatral. Aquesta aproximació dramàtica també volia ser un gest flagrant envers els teatres hermèticament segellats del Berlín Oest, els quals Castorf considerava burgesos i, per tant, immunes al tràngol dels berlinesos de veritat, especialment els joves i els que havien pertangut a l'antiga RDA. En canvi, Castorf va intentar comunicar un grau radical d'autenticitat en les seves produccions i va proposar una confrontació d'elements alternatius dins de les seves produccions⁸. Aquestes accions estaven més motivades per oferir una expressió tangible de crisi postsocialista, a més de la crisi de capitalisme en curs, que no pas facilitar la revisió del passat feixista. La repetició pertorbadora del feixisme era, per Castorf, un corol·lari del canvi ràpid cap a una economia neoliberal a l'antic Est, que portaria a la descomposició, no només de la infraestructura social, sinó també dels vincles socials.

Tanmateix, és precisament sota la condició de crisi i d'amorfitat sociopolítica d'aquests anys immediatament posteriors a la caiguda del Mur de Berlín, on Castorf va veure el potencial perquè emergís alguna cosa completament nova. Aquest nou sistema polític seria una alternativa al socialisme existent real: potser un anarquisme

NOTES

7 | Aquest grup comprès per intèrprets sense sostre es deia "Ratten" or "Rats".

8 | Vegeu també produccions com *König Lear* de Castorf (1992) o el ballet de Johann Kresnik sobre *Ernst Junger* (1995).

d'esquerres encara per definir, o alguna altra cosa que evolucionaria de manera natural a partir dels vestigis de l'Antiga RDA.

2. Castorf i Limonov: provocadors postsocialistes

Castorf ha aconseguit mantenir viu al Volksbühne l'esperit combatiu de la crisi postsocialista a pesar de la gentrificació gairebé total de Berlín cap a finals de la dècada dels 2000. En la seva tria de material dramàtic i de programació, ha aconseguit mantenir oberta la ferida social i política: un recordatori de les promeses fallides del socialisme i del capitalisme, així com de l'estocada colonitzadora del neoliberalisme. No obstant, cada cop ha estat més difícil per Castorf sostenir la vitalitat del Volksbühne, enmig de la demografia canviant del públic del teatre, a més de les acusacions pel seu estil de direcció repetitiu i esgotat (i, probablement, un tipus de marca en sí mateixa). L'adaptació teatral que fa Castorf el 2008 de *Fuck Off, Amerika* de Limonov exemplifica la manera en què Castorf intenta perpetuar la noció de crisi sociopolítica, i per tant de mantenir el risc d'una interpretació intensificada a l'extrem. La producció de Castorf se centra en fragments de les memòries fictícies del poeta real Eduard «Eddie» Limonov, un escriptor soviètic exiliat a Nova York a finals dels anys setanta. No obstant, l'adaptació, es basa de manera decisiva en els elements sensacionalistes de la biografia real de Limonov que comencen a principis dels noranta, un punt en el qual es va transformar de poeta underground a fundador i «gran líder» de l'extremista Partit Nacional Bolxevic (PNB) a Rússia. És la trajectòria d'artista dissident/inadaptat a líder del PNB de Limonov que dona crèdit a les reclamacions de Castorf sobre els desitjos i les fantasies dels privats de drets.

La migració de Limonov de la poesia anarquista cap a una intervenció més arriscada dins del món de la política segueix una trajectòria emblemàtica de la transició del darrer art socialista al postsocialista. Tanmateix, aquesta trajectòria depèn de percebre les intervencions polítiques de Limonov com a, almenys en part, una extensió de la seva pràctica artística. Segons l'historiador d'art Michael Epstein, l'art en l'últim període socialista i en el postsocialista manifestava trets comuns entre els països del Bloc Socialista. En el cas de l'últim socialisme, el desglaç polític que va tenir lloc a la Unió Soviètica en els anys seixanta va permetre que es toleressin algunes formes d'art no oficial. Abans de la seva emigració, el poeta Limonov va formar part d'aquesta escena en la Unió Soviètica, la qual cosa li permetia treballar en un espai limitat entre el poder oficial i les pràctiques subversives underground. Tot i així, Limonov tria marxar després de rebutjar treballar amb la KGB, a la recerca de l'oportunitat d'escriure amb més llibertat als Estats Units. Les seves memòries fictícies, que

formen la base de l'adaptació teatral de Castorf, documenten el seu període d'exili en la comunitat d'immigrants russos de Nova York. Allà, el sistema de classe, les tensions racials i la censura política el fan desil·lusionar en descobrir que els Estats Units són, finalment, igual de repressius que la Unió Soviètica. La seva dona, Elena, el deixa, la feina està mal pagada i les veus crítiques són censurades o silenciades. Les trobades sexuals sòrdides i l'emoció de la violència revolucionària potencial, que troba a través de la seva involucració casual amb l'escena underground trotskista, es juxtaposen amb la rutina de les tasques poc gratificants exigides per sobreviure sota les condicions de l'últim capitalisme.

Com Castorf, Limonov i el seu àlter ego, Eddie, busquen l'estimulació col·lectiva a través de la crisi, el caos i la violència potencial. A la novel·la, Eddie troba refugi a l'escena underground de Nova York, en la subcultura d'inadaptats, punks i revolucionaris autodeclarats, així com també en espais físics descarnats que encara existien en el Manhattan de finals dels setanta. Mitjançant la seva flagrant indiferència per l'estatu quo, Eddie intenta compensar el seu nihilisme vivint la seva vida de sacrificis messiànics d'avantguarda. Aquest desig implacable d'autenticitat —expressat a través d'aventures sexuals subversives i activitat política revolucionària— es juxtaposa amb la descripció més àmplia de l'Amèrica postmoderna a les memòries.

El retrat de Limonov dels Estats Units guarda força semblança amb el de Jean Baudrillard, un altre filòsof que Frank Castorf va invocar sovint al Volksbühne per comunicar el seu sentit de presagi a l'americanització de l'antic Est. Per Baudrillard, els Estats Units són el viu exemple de, no ja l'últim capitalisme que s'ha desbocat, sinó més aviat la seva transformació en pura imatge o *simulacres*. A *Amèrica* (1988), el seu diari de viatge, Baudrillard descriu uns Estats Units postmoderns anàlegs a la novel·la d'Alfred Jarry, *The Supermale* (1902). En aquesta, un ciclista que travessa l'estepa siberiana en un «viatge increïble» mor exhaust pel camí. Sense saber que és mort, el ciclista segueix pedalejant i propulsa una «Gran Màquina». El seu rigor mortis es converteix en força motriu i el ciclista, de fet, s'accelera a causa de la seva inèrcia. En altres paraules, els morts són «capaços d'anar més ràpid, de mantenir millor la màquina que els vius perquè ja no tenen problemes» (traducció meua) (Baudrillard, 1988: 115). Per Baudrillard, la «Gran Màquina» és anàloga a l'imperi nord-americà de la superforça, propulsat pel mite delirant del seu propi progrés.

D'aquesta manera, els Estats Units esdevenen intercanviables amb la Unió Soviètica ja que els dos superpoders funcionen a base d'imatges mediatitzades, ficcionalitzades d'una utopia assolida. A *Fuck Off, Amerika* de Limonov, la ficció de les projeccions d'aquests

superpoders, així com la banalitat de la vida sota aquests poders són el que obliguen el poeta Eddie a buscar activament els vestigis de vitalitat creativa o política. Als Estats Units, Eddie els localitza a les fissures del sistema, entre els negres, els gais, els subjectes marginats que representen l'únic potencial real de lluita revolucionària. Però, com els espais més descarnats de Manhattan fracassen a l'hora de convertir-se en zones de combat, l'Eduard Limonov de la vida real es veu obligat a emigrar de les pràctiques subculturals del món de l'art al món polític dins de l'antiga Unió Soviètica. Amb la fundació del Partit Nacional Bolxevic el 1992, Limonov passa a personificar les característiques del poder dictatorial socialista. Com a tal, ha emigrat de la bohèmia anarquista cap a una representació de l'autoritarisme que precisament, en aparença, condemnava. No obstant, per a Limonov, el trop o idea del Gran Líder socialista encara carrega una associació seductora amb el poder col·lectiu, la dominació i l'utopia dels quals el propi socialisme existent se'n va desfer.

Un desplegament tan ambigu de simbolisme totalitari és un tret que va emergir en el context de les pràctiques artístiques postsocialistes tant abans com després de l'enfonsament del Bloc Socialista. És una pràctica que s'inspira en l'art pop occidental i el postmodernisme. Com la banda eslovena Laibach⁹, per exemple, la campanya política de la vida real de Limonov fa un ús provocatiu del simbolisme feixista i social realista d'una manera desorientadora que marca una relació no resolta amb el passat totalitari. Aquest tipus de pràctiques es resisteixen al rebuig fàcil com a kitsch, o l'ironia associada amb les pràctiques artístiques postmodernes occidentals. Escandalitzen i alarmen i pretenen intervenir dins d'un terreny geopolític contestat on la mitologia d'antigues dictadures és reanimada com a opció pel futur. Aquestes pràctiques també descriuen una analogia entre el passat totalitari i el present, i marquen els contorns feixistes latents de l'últim capitalisme com a règim disciplinari totalitzant. Com a tal, l'obra de Limonov manifesta una ambigüitat provocativa del tipus que Castorf desitja precisament importar a l'escenari del Volksbühne.

3. L'escenificació de Castorf de *Fuck Off, Amerika* al Volksbühne (2008)

L'adaptació teatral de *Fuck Off, Amerika* de Castorf, que consisteix en vinyetes fragmentades extretes de les memòries fictícies de Limonov, és emblemàtica de la forma de teatre postdramàtica definida per Hans-Thies Lehmann (1999). Que quedi clar, el gènere postdramàtic no és una categorització basada en l'època, sinó una estètica, que marca la separació del domini del text dramàtic i el seu univers mimètic i segellat. Segons Lehmann, el canvi d'èmfasi del

NOTES

9 | Laibach és un grup de música eslovè i de l'antiga Iugoslàvia. El grup és l'ala musical del moviment *Neue Slowenische Kunst*, un col·lectiu d'art polititzat fundat el 1984.

text a la interpretació va tenir lloc al teatre nord-americà i europeu a partir de la dècada dels setanta. Mentre el text s'allunya, sovint se substitueix amb escenes associatives no lineals, quadres vivents o vinyetes. Entre les qualitats significatives que marquen el gènere postdramàtic, s'inclouen passar en primer pla la materialitat de la interpretació, les contingències de l'esdeveniment interpretatiu (p.ex. espai, temps, la presència del públic), així com la intertextualitat, la intermedialitat i els finals oberts. En l'obra fonamental de Lehmann, *Postdramatic Theatre*, el teatre de Castorf apareix com a exemple de la forma postdramàtica.

L'escenificació de Castorf juxtaposa fragments connectats lliurement de la novel·la de Limonov amb citacions documentals i fets extrets del projecte polític de la vida real de Limonov. L'entorn d'emigrant representat a l'escenari té una decoració d'ambient disco sòrdid dels anys setanta. En l'estil característic de Castorf, l'energia histèrica, frenètica dels intèrprets i les seves veus agudes, així com les dones vacil·lants amb talons exageradament alts s'usen per crear una idea de precarietat i urgència dins la interpretació. La producció es basa de manera sòlida en la mala fama de Limonov a causa dels escàndols associats al Partit Nacional Bolxevic. De fet, amb la prohibició del partit al 2007 després d'una sèrie de trucs polítics sensacionals, inclòs l'atac de la recepció del Kremlin, es podria concloure que l'escenificació de Castorf ha estat una intervenció oportuna en nom¹⁰ del partit.

El Partit Nacional Bolxevic és precisament el tipus de partit polític en què es fixarien els anarquistes d'esquerra i els anticapitalistes del Volksbühne. La bandera del partit, que es pot reconèixer instantàniament (vermella amb un cercle blanc i un martell i una faç negres al centre), és una mescla provocativa d'imatgeria comunista i nazi. Els seguidors de Limonov inclús es refereixen a ell com a «vozhd» o líder, igual que els stalinistes s'adreçaven a Joseph Stalin. Sota els auspicis del seu «lideratge», Limonov ha escrit llibres que defineixen la seva visió de la nova Rússia. Per exemple, s'obligaria a totes les dones d'entre 25 i 35 anys a donar a llum quatre nens, que després s'entregarien a l'estat per entrenar-los en l'art militar i la poesia¹¹. Fins a quin punt Limonov es pren seriosament aquesta afirmació escandalosa segueix sent deliberadament ambigu. Com a tal, recorda la línia de filosofia política de dreta de Castorf, que l'utilitza per desorientar allò que percep que és políticament correcte i per tant, els mitjans de comunicació d'estat repressius.

En l'adaptació teatral de Castorf, els diàlegs d'Eddie de les memòries es distribueixen entre els diferents personatges que descriu de la comunitat russa emigrada als Estats Units. Aquesta deconstrucció del personatge central és una característica típica del gènere postdramàtic, i més àmpliament, de la interpretació postmoderna,

NOTES

10 | El PNB va reparèixer el 2010 com a part del moviment "The Other Russia". El moviment va generar un partit de coalició que va unir faccions disperses contra Putin.

11 | Vegeu l'entrevista a Limonov a The Guardian el 12 de desembre del 2010 <http://www.guardian.co.uk/world/2010/dec/12/eduard-limonov-interview-putin-nightmare>

on una perspectiva global, o la jerarquia d'autor, personatge o trama es desestabilitza. Castorf se centra en la desil·lusió dels personatges amb la vida als Estats Units, que es juxtaposa amb les escenes d'humor escandaloses d'excés capitalista. En una vinyeta, per exemple, un actor prepara en una batedora un exagerat batut de fruites repugnant (amb totes les fruites possibles que es considerin rares i exòtiques a la Unió Soviètica i obliga els seus compatriotes a beure-se'l). També hi ha dues orgies sexuals amb fuet escandalosament llargues i hiperestilitzades entre Eddie, la seva dona, Elena, i una altra dona que volen demostrar formes excitants de transgressió de tabús mitjançant els típics trops de fuet de Castorf. Una interpretació de piano de la cínica cançó dels Pet Shop Boys, "I Love You, You're Paying my Rent", serveix com a leitmotiv. En part, Castorf se centra en el tema de la traïció de la dona de l'Eddie, Elena, una dona corrompuda per la indulgència del glamour, el sexe i les drogues del capitalisme nord-americà. Un intent fallit en una trobada sexual entre ella i Eddie té lloc mentre ella, Elena, posa provocativament en un carro de la compra. La polèmica de Castorf és clara: la comunitat emigrada ha fet un pacte amb el diable als Estats Units. Aquesta traïció esdevé anàloga a la traïció portada a terme per la majoria del Bloc socialista als anys noranta en abraçar el consumisme occidental i l'estil de vida americà de manera impàvida.

Les descripcions de la comunitat emigrant es juxtaposen amb escenes que animen el projecte polític de la vida real de Limonov. L'escenari, dissenyat per Jonathan Meese, és una aproximació minimalista a l'estètica totalitària del PNB amb un teló de fons tot blanc dominat per un búnquer enorme en forma de creu de ferro. Està decorat escassament amb accessoris com pancartes amb taques de sang i ventalls que invoquen les insígnies polítiques del PNB. Aquesta imatgeria totalitària domina el decorat com una extensió egomànica de la fantasia de Limonov d'impulsar avantguarda política expressada a través de la iconografia retro de l'estalinisme i el feixisme. Com sembla implicar Castorf, aquesta fantasia es podria haver originat a partir de les perifèries de la societat nord-americana on habita Eddie, però s'aplica igualment a la seva postura¹² ideològica.

Sota Castorf, als anys noranta, el Volksbühne va mirar d'intervenir en un context on molts ciutadans de l'antiga RDA se sentien ressentits i burlats pels membres de l'Occident més privilegiat materialment. Aquesta sensació de ressentiment i inferioritat, pels joves en particular durant els anys immediatament posteriors a la reunificació, s'agreujava per la falta d'una comunitat disponible per a ells després de l'esfondrament de l'infraestructura socialista. Per a Castorf, aquest fenomen explicava la fantasia de dominació, i d'aquí el refugi al neonazisme, de la joventut marginada en aquells anys

NOTES

12 | És important afegir que un objectiu del Volksbühne sota Castorf era confrontar el desig dels marginats de convertir l'"odi" i el rebuig que sentien cap a ells cap al món (Schutt, 1996: 71-72).

immediats del post-Mur. L'escenificació de Castorf de la desil·lusió de Limonov amb els Estats Units i la posterior emigració cap a una agenda política extremistista dóna una expressió directa a la transformació.

En diferents intervals durant les dues hores i mitja de producció de Castorf, les diferents figures emigrants es desfan en elogis a l'armament i la luxúria de la guerra i la batalla. En una escena, dos personatges aixequen una metrallera, la col·loquen en un podi i comencen a disparar cap a l'audiència. Aquesta escena és una cita del documental *Serbian Epics* (1992) de Pawel Pawlekowski, que està ambientat a Bòsnia durant la guerra dels Balcans. Al cim d'un turó, junt amb Radovan Karadžićs, l'acusat criminal de guerra, conegut com el «carnisser de Bòsnia»), es mostra Limonov disparant una metrallera cap a la ciutat de Sarajevo. Posteriorment, Limonov va sostenir que les seqüències havien estat falsejades i que, de fet, ell estava en un camp de tir. No obstant, aquesta cita i l'ambigüitat de les pròpies imatges són emblemàtiques de l'ús de Limonov de les pràctiques de citació postmodernes.

Igual que és emblemàtic del gènere postdramàtic d'interpretació, la producció de Castorf no es tanca definitivament, sinó que més aviat es desembrolla. Queda clar que el teló de fons tot blanc representa una mena de fascinació del present cap al passat totalitari. Aquest passat esdevé la pantalla de projecció d'un futur encara per determinar o, alternativament, un «no futur», el final de la història, i la victòria d'un món buit o d'imatge insulsa que és el neoliberalisme que substituiria la gran narrativa i l'utopia.

4. Una interpretació postsocialista de la política

Els contorns de la campanya política de Limonov sagnen amb desordre des de la política a les pràctiques conceptuals i interpretatives. No podem estar segurs de la legitimitat amb què Limonov viu el seu compromís amb el projecte del «bolxevisme nacional», un partit que ja és una obra de teatre postmoderna sobre significants de dreta i esquerra aparentment irreconciliables. Limonov, des de 1990 en endavant, travessa terrenys geopolítics on el caos postsocialista és continu, i on el consens liberal occidental no ha aconseguit arrelar de manera sòlida, per exemple, a Kazakhstan, Geòrgia o Txetxènia. Aquí, nacions a la recerca de l'autonomia o minories ètniques lluiten per desencadenar la visió d'un gran líder que va imbuir el Significant Mestre del Comunisme amb una cara somrient cap al futur —Stalin, per exemple, o de manera molt diferent, Tito— només per produir iteracions similars de grans líders amb contorns etnonacionalistes. En fusionar trops feixistes i socialistes realistes en la seva campanya

política, Limonov marca els impulsos d'aquestes faccions com a intercanviables. Ni l'anterior domini cultural (p. ex. Rússia o Sèrbia), ni les minories ètniques a la recerca de l'autonomia són lliures de la fantasia residual contínua d'una comunitat utòpica imaginada plena d'un líder benvolent, un passat mitològic i un poblato content i harmoniós.

D'aquesta manera, la intervenció de Limonov reflecteix l'anàlisi de Boris Groys (1992) de l'art postestalinista a Rússia on la repetició estètica és necessària. El nou art rus, Sots Art, un moviment que va començar als setanta i combinava Realisme Social i Pop Art, reitera la iconografia stalinista com a fenomen estètic i social fins el punt en què Stalin esdevé un significant desproveït del seu significat polític original. Aquest art juga amb el text i el context. Construeix, i després deconstrueix, dissenya una utopia i la transforma en antiutopia perquè vol situar-se en una mitologia que permeti alliberar Stalin del ressentiment del poble rus, però que tot i així s'enfronti amb el seu «sentiment de superioritat» que paradoxalment existia com un producte de l'automitologització de la Unió Soviètica (Groys, 1992: 115). A *The Total Art of Stalinism*, de Groys, aquest «sentiment de superioritat» reforçat dins de la imatgeria realista social es pot localitzar abans a l'avantguarda històrica. L'intent de l'avantguarda russa d'integrar art i vida de manera holística va ser, com sosté Groys, la seva pròpia fantasia narcisista de ser generadors d'un nou ordre mundial. D'aquí que Limonov representi tant el compromís d'autosacrifici de l'avantguarda a la violència revolucionària, com també la culminació històrica en un ordre mundial nou com a projecte¹³ estètic totalitzador.

A l'hora, cal prendre's seriosament el compromís de Limonov de recolzar una agenda¹⁴ política antiamericana i antiatlanticista. Limonov aprova la demarcació d'una zona «eurasiàtica» antioccidental, que estaria dominada per russos ètnics i recolzada per les preferències del teòric geopolític ultranacionalista Alexander Dugin. Els defensors d'aquest model etnocèntric tendeixen a veure el territori eurasiàtic-rus com un superpoder potencial nou per competir amb la Unió Europea. Tanmateix, segons la visió de Limonov, aquest territori resistiria la força reguladora del neoliberalisme retenint una expansió liminal i caòtica entre occident i «orient».

Finalment, Limonov no va poder viure la seva pràctica artísticopolítica als Estats Units degut a les forces de la censura i al conservadorisme creixent a l'època Reagan. No obstant això, ha trobat dins de les antigues nacions del Bloc Socialista, un terreny on la crisi contínua i el conflicte li ofereixen la vitalitat que cerca. La seva política és un gest flagrant cap a l'hegemonia del liberalisme —una intervenció que també aconsegueix a través de declaracions provocadores contra Europa Occidental a la premsa. Per exemple, juxtaposa la correcció

NOTES

13 | Segons Groys, els revolucionaris de l'octubre de 1917 volien establir una societat no només més igualitària i econòmicament estable, sinó també més bonica estèticament. La seva intenció era que la “vida econòmica, social i diària de la nació fos totalment subordinada a una única autoritat de planificació encarregada de regular, harmonitzar i crear un tot a partir de fins i tot detalls d'última hora. Aquesta autoritat, el lideratge del partit comunista, es va transformar en un tipus d'artista, el material del qual era el món sencer, i que com a objectiu tenia “superar la resistència” d'aquest material i fer-lo flexible, mal-leable, capaç d'assumir qualsevol forma desitjada” (traducció meua) (Groys 1992: 3).

14 | L'antiatlanticisme és una posició política delineada per Alexander Dugin el 1997 a *The Foundations of Geopolitics: the Geopolitical Future of Russia*. El seu llibre declara que «la batalla per la dominació mundial dels russos [ètnia]» (traducció meua) no ha acabat i que Rússia segueix sent l'escenari d'una nova revolució antinord-americana.

política «repressiva» d'Europa amb la vitalitat «bàrbara» de Rússia. Per exemple, en una entrevista a *The Guardian* el 2010, Limonov afirmava que «els europeus són tan tímids que em recorden els malalts i a la gent gran. Hi ha tanta correcció política i conformitat [a Europa] que no pots obrir la boca. És pitjor que la presó. A Rússia, afortunadament, la gent encara té una mica d'esperit bàrbar» (Bennet, 2010).

Aquest imaginari «bàrbar» —aquesta fantasia romàntica de l'est salvatge i desbocat— és, d'una banda, alarmantment neoimperialista, però també sona a veu antioccidental del segle XIX de tipus eslavòfil o d'un Dostoievski. També transmet una mena d'expansió conceptual «oberta» encara per determinar. Com a tal, evoca el buit polític post 1989, on l'absència sobtada d'un marc polític global, va convidar a al començament de l'emersió de tot tipus d'alternatives polítiques. Aquesta situació és reflectida per Slavoj Žižek amb respecte el que va passar a Romania just després de la caiguda del comunisme:

It is difficult to imagine a more salient index of the “open” character of a historical situation in its becoming (...) of that intermediate phase when the former Master-Signifier, although it has already lost its hegemonical power, has not yet been replaced by a new one... The masses who poured into the streets of Bucharest “experienced” the situation as “open”... they participated in the unique intermediate state of passage from one discourse (social link) to another, when, for a brief, passing moment, the hole in the big Other, the symbolic order, became visible. The enthusiasm which carried them was literally the enthusiasm over this hole, not yet hegemonized by any positive ideological project. (Žižek, 1993: 1-2)

El que va existir a principis dels noranta a l'antic Bloc Socialista va ser una idea d'obertura i entusiasme —una idea que el futur podia engendrar alguna cosa completament diferent, políticament, d'allò que fins ara s'havia experimentat. És precisament aquest moment el que es busca contínuament tant a les obres de Castorf com de Limonov.

Limonov cada cop emigra més a l'«est» per trobar condicions per a les seves intervencions, allunyant-se de la noció d'«història com progrés» denotada per l'estocada alliberadora de l'últim capitalisme. El projecte de Limonov, per tant, es pot entendre com el que Charles Jencks anomena «post avantguarda». Segons Jencks, «totes les avantguardes del passat van creure que la humanitat anava cap a algun lloc i per a ells va ser una alegria i un deure descobrir aquesta terra nova i veure que la gent hi arribava a temps» (Jencks, 1987: 20). En contrast amb l'orientació progressiva de l'avantguarda cap a un futur utòpic, «la Post-Avantguarda (un fil del postmodernisme) creu que la humanitat va en direccions diferents a l'hora, algunes més vàlides que d'altres, i el seu deure és ser-ne guies i crítics»

(Jencks, 1987: 20).

Així, estant sent guies i crítics Castorf i Limonov? O, és la producció de Castorf i l'obra de Limonov al seu interior, la mera escenificació de formes excitants de transgressió de tabús en relació amb una imatgeria totalitària? El que Castorf i el Volksbühne es jugaven als anys noranta era la transformació real de la societat. Castorf volia capturar el moment de crisi i utilitzar el Volksbühne per mobilitzar tot tipus de polítiques alternatives amb l'esperança que emergís alguna cosa nova. Encara que ara aquesta possibilitat ha quedat àmpliament eradicada, cal mantenir la invocació de la crisi i l'alarma a qualsevol preu. Es una cosa travada a la lògica operant del teatre Volksbühne que el caracteritza com un lloc que presenta no només produccions escandaloses, sinó que sosté una resistència anticapitalista al cor de la ciutat.

Com Hans-Thies Lehmann ens recorda, el teatre, com a comportament estètic, és impensable sense *transgressió*. Però la transgressió, com sabem, fa temps que ha estat comodificada, i l'inadaptat (p.ex. punk, revolucionari, *enfant terrible*) s'ha convertit en adaptat, concretament a Berlín, i remuntant-se a la República¹⁵ de Weimar. La conclusió òbvia que cal extreure seria que ja no és possible cap avantguarda o postavantguarda que impliqui una política de transgressió a Berlín. Com afirma Lehmann, «la política transgressora de l'avantguarda pressuposa uns límits culturals que ja no són rellevants a l'horitzó aparentment sense límits del capitalisme multinacional» (traducció meva) (2007: 178). Però el mateix Lehmann es resisteix a aquesta conclusió cínica. Per a ell, l'art privilegia *allò individual*, allò singular, l'excepció, “que segueix sent inquantificable en relació inclús amb les millors lleis” (2007: 178). El que pot fer el teatre és postular l'excepció a la llei en relació amb allò individual, així com introduir “el caos i la novetat en la percepció ordenant ordenada” (Traducció meva) (2007: 179).

Limonov representa una força caòtica anòmala. Subratlla i subverteix contínuament la ideologia usurpadora de l'ordre liberal occidental. També s'ofereix ell mateix, en una mena d'acte messiànic d'autosacrifici, com a barrera humana a l'agenda global del neoliberalisme. Però aquest personatge narcisista —amb el significat d'un comentari sobre les realitats d'un context geopolític particular, així com el paper històric de l'artista allà dins— també podria ser vist com un ardit. El seu personatge inflat dona com a resultat el seu rebuig fàcil com a trampós anarcobohemi, que a canvi resisteix que l'esbronquin per les dimensions patriarcals i feixistes pertorbadores de la seva obra. Castorf va importar l'obra de Limonov a l'escenari de Berlín per apuntalar una imatge de transgressió radical, que trenca tabús del liberalisme alemany, en concret el de la iconografia feixista. Mentre el treball de Limonov assenyala alguna cosa

NOTES

15 | Vegeu el fonamental *Weimar Culture: The Outsider as Insider* de Peter Gay New York City: W. W. Norton, 2001

important pel públic berlinès, Castorf no aconsegueix qüestionar dins la seva adaptació l'ètica del Partit Nacionalista Bolxevic. El que és important per a Castorf, és el grau radical d'autenticitat de Limonov i la seva sobreidentificació provocativa amb el lideratge totalitari dins de la seva obra interpretativa. En última instància, Limonov funciona com el doble de Castorf en la producció, com un camarada en una ètica revolucionària que comparteixen. Cap dels dos ofereix solucions productives pels altres per qui els dos artistes asseguruen sentir solidaritat. Ambdós són tramposos que assenyalen llocs de contestació al voltant d'antics significants mestres dominants (p. ex. comunisme o feixisme) i deconstrueixen la seducció contínua dels projectes totalitaris. Els dos busquen i localitzen vestigis de tumult postsocialista on la fantasia utòpica i les realitats distòpiques coincideixen de maneres sense resoldre.

5. Conclusió

Castorf i Limonov persegueixen rigorosament autèntiques lluites que no són seves, recreant la recerca d'un prospector en un terreny «salvatge», ja sigui en els marges de la societat, o en terrenys de lluita postsocialista. On cadascun d'ells postula aquests terrenys com oberts o de tancament resistent, el que sembla de fet és que advoquin l'anarquia tan moral com política. Això explicaria el desencadenament simultani d'una caixa de Pandora de fantasies feixistes, totalitàries i patriarcals i, fent això, la suspensió de límits ètics que funcionen com un rebuig dels termes del liberalisme. Aquesta és precisament la dialèctica que proposa Castorf quan escenifica Limonov: la coexistència difícil d'extremes polítics tan de dreta com d'esquerra en un intent de mobilitzar tots els recursos disponibles contra la infiltració aparentment implacable de la globalització i del neoliberalisme.

De manera interessant, i potser no per casualitat, semblaria que l'atac virulent de Castorf cap al capitalisme occidental en aquesta producció del 2008 ja indicava una crisi. Va coincidir amb l'esfondrament de l'aparent insensibilitat del neoliberalisme originat amb el col·lapse financer global. De la multitud de moments que han desestabilitzat les preteses victòries finals del capitalisme i la democràcia liberal des que Francis Fukuyama va declarar el «final de la història» el 1992, la crisi global financera del 2008 ha estat probablement la més colossal. La protesta/performance va ser la tàctica de molts activistes involucrats en el moviment global Occupy. Les intervencions que van escenificar en els districtes financers mundials van desplegar el trop del zombi per representar els proveïdors de l'avarícia corporativa. Aquests «morts vivents» financers i els participants de l'economia global capitalista que

van caracteritzar aquestes activitats recordaven els ciclistes morts d'Alfred Jarry com a propulsors de la Gran Màquina a *The Supermale*.

Triem com triem interpretar el mètode de Castorf d'assenyalar la crisi al Volksbühne, el que va aconseguir va ser desacreditar el mite de la reunificació i la gentrificació com a processos completats i homogenis a Berlín. La producció també assenyala la resistència contínua a la globalització i al neoliberalisme amb el Volksbühne dient «Fuck Off» de manera desafiadora als Estats Units.

Bibliografia citada

- BAUDRILLARD, J. (1994): *The Illusion of the End* (trans. Chris Turner), Cambridge: Polity Press.
- BAUDRILLARD, J. (1988): *America* (trans. Chris Turner), London: Verso.
- BELL, S. (2012): "Laibach: Postideological Tricksters." *Exeunt Magazine*. 23 May, 2012: <http://exeuntmagazine.com/features/laibach-ludic-paradigm-of-the-post-ideological-age/> [25/11/2013].
- BENNETT, M. (2010): "Eduard Limonov Interview: Political Rebel and Putin's Worst Nightmare." *The Guardian* 12 December, 2010: <<http://www.guardian.co.uk/world/2010/dec/12/eduard-limonov-interview-putin-nightmare>> [25/11/2013].
- DUGIN, A. (1997): *Osnovy geopolitiki: Geopoliticheskoe budushchee Rossii* [Foundations of Geopolitics: The Geopolitical Future of Russia] in the series Bol'shoye prostranstvo, Moscow: Arktogetya.
- EPSTEIN, M. N. (1995): *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (trans. and intro. Anesa Miller Pogacar), Amhurst: University of Massachusetts Press.
- ERJAVEC, A. (ed.) (2003): *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press.
- FUKUYAMA, F. (1992): *The End of History and the Last Man*, New York: Avon.
- GROYS, B. (1992): *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, (trans. Charles Rougle) Princeton: Princeton University Press.
- JENCKS, C. (1987): "The Post-Avant-Garde", in *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties. Art and Design*, vol.3, parts 7-8.
- LEHMANN, H.T. (2006): *Postdramatic Theatre* (trans. and intro. Karen Jürs-Munby), London and New York: Routledge.
- LIMONOV, E. (1983): *It's me, Eddie: A Fictional Memoir by Eduard Limonov*, New York: Random House.
- SCHÜTT, H.D. (1996): *Die Erotik des Verrats: Gespräche mit Frank Castorf*, Berlin: Dietz Verlag.
- ŽIŽEK, S. (1993): *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, N.C.: Duke University Press.

#10

CASTORFEK LIMONOV TAULARATZEN DU: TRANSGRESIOA ETA TOTALITARISMO BERRIA BERLINGO VOLKSBÜHNE ANTZOKIAN

Christine Korte

Yorkeko Unibertsitatea

c_korte@hotmail.com

Aipatzeko gomendioa || KORTE, Christine (2014): "Castorfeke Limonov taularatzen du: Transgresioa eta Totalitarismo berria Berlingo Volksbühne antzokian" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 10, 128-144, [Konsulta data: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-patricia-vieira-eu.pdf>

Ilustrazioa || Laura Castaneda

Itzulpena || Roberto Serrano

Artikulu || Jasota: 31/07/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 21/10/2013 | Argitaratuta: 01/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || 2008an, Frank Castorf zuzendari alemanak Eduard Limonoven 1979ko *Fuck Off, Amerika* eleberraren moldapena taularatu zuen. Limonoven eleberrak irakurleak asaldatu zituen, kapitalismoaren gehiegikeriak eta nihilismoa deskribatuz, New Yorken disidente sobietar baten zapalkuntza zela medio. Castorfen egokitzapena bat dator Limonovek proiektu kapitalista eta sozialistari egiten dion kritikarekin, eta bere antzoki propioaren, —Berlingo Volksbühne— lerro politikoa indartzen du. Ekoizpenaren mamia eleberriko pertsonaia nagusia da, Eddie (Eduard Limonoven alter-egoa), eta aldi berean Limonoven benetako bizia maximizatzen du, Errusiako ezker muturreko Alderdi Boltxebikearen burua izanik. Bai Castorfe bai Limonovek, fantasia ideologikoa irudikatzen dute, lehenengo erregimen sozialista batetik sozialismoaren ondoko politika batera. Deskribapen hau Limonovek gerra eta gatazka lekuetan duen benetako loturan oinarritzen denez, bi artistek esanahi zalantzarriak erabiltzen dituzte esparru geopolitikoak markatzeko, non “amerikanizatzea” (Americanization) eta neoliberalismoa oraindik guztiz errotu ez diren. Honela, ekoizpenak Mendebaldeak eginiko lehenengo Ekialdearen kolonizazioaren kontrako borroka betikotzeko saioa irudikatzen du, Berlingo Harresia erori eta lehenengo urteotan biziago izan zelarik.

Hitz gakoak || Sozialismo ostean | Krisia | Totalitarismoa | Antzerki Posdramatikoa.

Abstract || In 2008, German director, Frank Castorf, staged an adaptation of Eduard Limonov’s 1979 novel *Fuck Off, Amerika*. Limonov’s novel scandalized audiences with its description of capitalist excess and nihilism by detailing the exploits of a Soviet dissident in New York City. Castorf’s adaptation aligns itself with Limonov’s critique of both the socialist and capitalist projects, and reinforces the political line of his own theatre, the Berliner Volksbühne. The production centralizes around the novel’s protagonist Eddie (Eduard Limonov’s alter-ego), maximizing on Limonov’s real-life biography as leader of the extremist National Bolshevik Party in Russia. Both Castorf and Limonov delineate the ideological fantasies of former socialist regimes as a postsocialist performance of politics. As this depiction is reliant on Limonov’s political involvement in real zones of war and conflict, both artists use questionable means to mark geo-political terrains where ‘Americanization’ and neo-liberalism have not firmly taken root. As such, the production represents the attempt to perpetuate a struggle against the Western ‘colonization’ of the former East, which was most vibrant in the immediate years after the fall of the Berlin Wall.

Keywords || Postsocialism | Crisis | Totalitarianism | Postdramatic Theatre.

0. Sarrera

2008an, Frank Castorf zuzendari alemanak *Fuck Off, Amerika*¹ lanaren moldapen bat taularatu zuen, Berlingo Volksbühne Antzoki famatuan. Ekoizpena 1979an sobietar disidente batek, Eduard Limonov poetak, idatziriko oroimen fikziozkoetan oinarritzen da. Limonoven eleberririk irakurleak asaldatu zituen, kapitalismoaren gehiegikeriekin eta nihilismoarekin, 1970eko hamarkadan New Yorkera emigratu zuen sobietar baten abentura sexualak deskribatuta. Era berean, antza, frogatzen zuen Sobiet Batasuna eta Amerikako Estatu Batuak erregimen baliokideak zirela, biek utopia eskuratu zutela aldarrikatzen zuten, eta antzeko elementu errepresiboak agertzen dituzte. Nahiz eta Castorfen egokitzapena eleberria kaleratu eta hogeita hamar urte beranduago taularatu, Limonovekin bat egiten du bi proiektuak, sozialista eta kapitalista, kritikatzeko baititu. Beraz, hau islatzen da Volksbühne Antzokiko ariman, bai Amerikako bizimoduaren gutxiespenean, bai orain arte behar bezala gauzatu ez diren bi sistema politikoei —komunismoa eta kapitalismoa— alternatiba bilatzeko saioan. Behin Langileen Antzokia edo Antzoki Sozialista izandakoa, egun Volksbühne Antzokia sentisibilitate anti-kapitalista oldarkorraren azken gotorlekutzat hartzen da, baita ekoizpen estetikoki erradikal eta politikotuen inkubagailua ere. 1992tik hona, Castorfen zuzendaritzapean, berlindarrei esparru politikotua eta alternatiboa eskaini die, hiriko erdiguneko burgesatze prozesu azkarrari kontra egin dion bakarrenetarikoa. Argi esan beharra dago, Castorfek ez du inoiz Errepublikan Demokratiko Alemaneko (GDR) erregimen sozialistaren berrezarpena nahi izan, bere esperantza haren hondakinetatik zerbait berria atera zitekeela pentsatzea zen; aukera hori, baina, 2000ko hamarkadan ezabatu zen.

Castorfen *Fuck Off, Amerika* lanaren egokitzapenak Eddie, Limonoven alter-egoa, disidente sobietarraren bizipenetan jartzen du arreta osoa, Limonoven benetako bizitzari ematen dio garrantzia, orainaldiko biografia, Errusiako Alderdi Boltxebike² ezker-muturrekoa sortu zuen-eta. Bai Castorf, haren antzerki-lanarekin, bai Limonov, haren bizitza errealeko parte hartze politikoekin, biok aritu dira espazioak jartzen, non kapitalismoaren alternatiba batek posible dirudien. Harresia erori osteko Berlinek gogorarazten zuen Weimar garaiko gizarte plurala, auresanezina eta basatia. Hala ere, 2000ko hamarkadaren erdialdean, nolabait, serio eta burgestua zirudien. Castorfek, historia eta agintaldi errepikaezineko antzokiko zuzendari artistikoa zen neurrian, Berlinetik harago begiratzeko beharra izan zuen, mendebaldeko politikaren eta neoliberalismoaren kontrako erantzun benetakoak eta zirrargarriak aurkitzeko. Castorfek Limonoven *performance* sozialismoaren ondokoa³ aukeratu zuen, antzokiaren esparruan erresistentzia politikoa bizirik iraun zezan. Bere moldapenean, GDR kolapsatu eta gero, 'Amerika' sinekdoke

OHARRAK

1 | *Fuck Off, Amerika*
1984an Alemanian argitaratu zen memoria liburuaren titulua. Artikulu honetarako ingelesezko itzulpena erabili dut, *It's Me, Eddie* (1983). Jatorrizkoa errusieraz argitaratu zen 1979an.

2 | Alderdi Boltxebike Nazionala ekintza zuzeneko mugimendua da; muturreko eskuina eta muturreko ezkerreko biltzeko osatu zen, Boris Yeltsin presidentetza zoritxarrekoari aurre egiteko asmotan.

3 | Sozialismo ondoko garaiak, Aleš Erjavecen iritzi (2003), fenomeno politiko-sozial mordo bat biltzen du, Bloke Sozialista erori eta berehala sortu zirenak. Garai honen ezaugarria, eta berari dagokion estetika logikoarenak, krisia eta baikortasuna dira, azken hau ideia batean oinarrituta, sozialismo hobetua, edo liberalismoaren eta kapitalismoaren aurrean sor litekeen beste alternatiba politiko bat, sendo errotuko zelakoan. Nire ustez, sozialismoaren ondoko gatazka gorantz doa estatu askotan, Bloke Sobietarreko herrialdeetan, bertan iragan sozialista eta totalitarioa oraindik konpondu ez da-eta.

bihurtzen da, edozein alternatiba politiko oztopatu zuten indar horientzat. Limonoven obra artistiko-politikoa taularatzeaz batera, Castorfek adierazten du badirela batasuna eta burgestearen aurkako ahotsak, batez ere prozesuan zehar herentzia edo eskubideak galdu dituzten horien artean.

Castorfen ekoizpenak adierazpidea ematen die ahots horiei, bai eta herentzia galdu dutenen fantasia kitzikagarria, arriskutsua, oraindik iraungarriari ere. Limonov artistak emigratu behar izan zuen lurralde kontra-hegemoniko batetik bestera, benetako dinamismo politikoa eta erresistentzia aurkitze aldera. Bilaketa honek, 1970eko hamarkada amaitzen ari zela, Sobiet Batasunetik New York ezkutu batera eraman zuen, eta handik oraindik dramatikoagoak ziren gerra-lurraldeetara, bloke sozialista ohiko herrialdeek gatazka errealak izan zituzten lekuetara, 1990 eta 2000ko hamarkadetan. Biak, Castorfen Volksbühne antzokiko ingurune arrea —muturreko eskuinetik muturreko ezkerreko sentsibilitatetara kulunkatzen da-eta—, eta Limonoven pentsamolde politikoaren irudi totalitariaoa interpreta daitezke antzerki-lan probokatzaille bezala, adierazle eztaandagarriekin. Baina artista hauen lanak badira desorientatzaileak eta aztoragarriak, nahiz eta irekiera garrantzitsuak sortu edo itxierari uko egin.

Volksbühneko fenomenoak ere erakusten du nola artistak (Castorfek) agurtzen duen krisi politiko eta sozialeko egoera bat, testuinguru historiko batean (1990eko hamarkadako hasierako Berlin), eta nola, momentua desagertzen denean (2000ko hamarkadaren amaiera aldean) erantzuteko edo protestatzeko esparru berrien bila atera behar duen. Honek azaltzen du, alde batetik, zergatik, 2008ko Berlinen, Castorfek taularatzen duen errusiar disidente bati buruzko lan politiko-artistikoa, Berlingo burgesite prozesuak sozialismoaren osteko azken aztarnak itzali dituenean. Hala beharrez sortzen den galdera hau da: Castorfen taularatzea Volksbühne antzokian oraindik egosten ari den bizitasun politiko baten agerpena da, edo ekoizpena botere diktatorial baten oroitzapenetan oinarrituriko fantasietan murgildu besterik ez al du egiten, Limonovek azaltzen dituen bezalaxe? Beste hitzetan, Limonoven lanaren ezaugarri urratzaileak eta tabu-hausleak, Castorfek taularatzen duen bezala, ez al dira tropo pixka bat asaldatuak, modu errazean ikuskizun kapitalista batean xurgatuak? Edo, Limonoven lana hurbilagoetik aztertuz, sozialismoaren ondoko eta abangoardiako postuen kategoriek adierazten al dute joera garrantzitsua, neoliberalismoa oraindik errotu ez den esparru zabalekin?

1. Castorfen Volksbühne Antzokiko Ethos Politikoa

1992an, Berlingo Harresia erori ostean, Alemaniako Errepublika Demokratikotik (GDR) zetorren *enfant terrible*a, Frank Castorf, Volksbühne (Herriaren Antzokia) antzoki historikoaren zuzendari izendatu zuten Berlinen⁴. Hiriburu ohiaren erdialdean kokatuta, antzokiaren kokapenak eskatzen zuen Alemaniaren batasun prozesu nahasiarekin konpromisoa hartzea. Castorfek joera zeukan drama klasiko alemanen deseraikitze politikoak taularatzeko, zuzeneko rock kontzertuak eta irakurketak programatzeko ere, eta antzoki barruan manifestazio politikoak onartu zituen; hala, 1990ean Volksbühne antzokiak lortu zuen sare sozial bikaina osatzea, mota askotako berlingarrak elkartu zituen, ikasleengandik langileengana, intelektualengandik bohemiengana.

Dena dela, Castorfen zuzendaritzapean, Volksbühne antzokia 1989 ondoko krisian eta batasunaren garaiko Alemanian oldarkor nabarmendu zen⁵. Mendebaldeko Berlinen kokatzen ziren antzoki burgesek ez bezala, Volksbühne antzokiak ezin argiago bereganatu eta islatu zuen Alemaniako talka ideologikoa kontzentratzen zuen giroa: Berlin bera. Hemen agerian geratu ziren sozialismoaren promesa betegabea eta kapitalismo berantiarren errealitate etsigarriak. Herriaren ezinegona nabaria zen: herritartasun ezaren sentimendua, alternatiba politikoen aukerak azkar ezabatzen ziren Helmut Kohl kontserbadoreak gidaturiko mendebaldetez prozesuarekin, faxismoaren mamua eta neo-nazi mugimendua, bereziki ekialdean, harrotzen ziren bitartean. Castorfen diagnosiaren arabera, GDR ohiko hiritarrek, lanik gabeko gazteek, eskubideak galdu zituztenek, guztiek faltan ematen zuten orain azkar desagertzen ari zen komunitatea. Castorfek egoerari eman zion erantzuna, batasuna eta ondoko urteetan, Alemaniako “Krisi egoera” aldarrikatzea izan zen, gizarteko energia —lehenago proiektu sozialistan edo komunitateko egituretan bideratzen zen energia— alferrikaltzen ari zen krisia. Energia honek potentzial iraultzailea zeukan, aldarrikatzen zuen Castorfek, baina muturreko ideia politikoak eta indarkeria ere bazituen ezkutuan⁶.

Castorfek, bere ekoizpenak janzteko, XIX. mende amaierako eta XX. mende hasierako filosofoen idazki politikoak erabili zituen, bereziki liberalismoari eta kapitalismoari erantzuten ziotenak, indarkeria, sakrifizio eta adore iraultzailearekin. Castorfen aipamenak (esaterako Nietzsche, Ernst Jünger, eta Martin Heidegger), ulertu ziren zuzendariaren ekarpen pertsonaltzat, ideologia faxista baten genealogia bati egin, baina, berez, zati batean behintzat, lehenbizi Alemaniako prentsa asaldatzeko helburua zeukan. Castorfek, probokatzailerak, nahita pertsona politiko kontrajarria osatu zuen. Haren politika erradikalaren esparrua hedatzen zen

OHARRAK

4 | Antzokia 1913an eraiki zen, Lehen Mundu Gerrako bezperan; Berlingo langileek eta langileentzat eraikitako lehen antzokia izan zen. Alemaniar estiloko “bizilagunen antzokia” mugimendutik jaio zen, XIX. Mendean langile klasea “kultura” alemaniarera erakartzeko asmatan eragiten zuen mugimendua.

5 | *Wendezeit* izenez ere ezaguna, Berlingo harresia erori eta ondoko urteetan eman zen aldaketa edo trantsizio garaia.

6 | 1990eko Alemaniaren krisi sozial eta politikoaz Castorfen ekarpena dela-eta, ikus Hans-Dieter Schütten elkarrizketa (1996) *Castorfekin, Die Erotik des Verrats: Gespräche mit Frank Castorf* lanean.

bulegoa betetzen zuen Stalinen erretratutik muturreko eskuineko ideologoengana, elkarrizketetan eta ekoizpenetako programetan aipatu zituenak. Volksbühne, azken batean, ezkerreko langileen antzokia izan zen, eta Alemanian ez zegoen ideologia faxistarekin jolastea baino tabu handiagorik. Edonola ere, Castorfentzat, garrantzizkoa zen proiektu autoritario horien bulkada limurtzailea arakatzea, gizarteko garai gatazkatsuan eskubideak galdu dituzten hiritarrak haiengana hurbilarazten dituen arrazoa ulertzearen. Diktatura sozialista, edo zehatzago, totalitarismoa —sinbolismo boteretsuz, sakrifizioakoko erretorikaz, eta menperatzeko nahiaz gainezka— zuzen kontrajartzen zaio, haren iritzian, Amerikako bizimoduarekin lotzen zuen *ennui* edo geldialdi postmodernoari, sozialismo errealeko bizitzaren hainbat kasutan gertatzen den bezalaxe. Areago, muturreko proiektu politikoen bizkortzeak adierazten zuen Alemaniako batasuna, mendebaldetzearen eta neo-liberalismoaren ekintza bezala, protesta jasotzen ari zela.

Castorf zuzenean saiatu zen Berlingo kaleetako politika eta giroa jasotzen; esaterako, Volksbühne barruan eskaini zien etxerik gabekoei haien antzerki-talde propioa sortzeko aukera⁷. Gazte neo-naziak —baztertutzat jotzen zuen beste talde demografiko bat— ere ikusle onartu zituen bere *A Clockwork Orange* (1993) lanaren ekoizpenean; horren ondorioz antzezpenetan istiluak eta bandalismoa gertatu ziren. Ekoizpen horretan, *A Clockwork Orange*, Castorfekek Burgessen eleberriko gazte alieniatuen egoera landu zuen, Berlingo neo-nazi horien antzekoa. Antzokiko ekintza eta kontzentrazio-zelaietako irudi dokumentalak parekatu zituen oso modu zehatzean, honelaxe bertako eskuin muturreko erradikalismoaren 'dark energies' ondorio izugarrienera eraman zituen. Eskubideak galdu zituzten neo-nazi horiekiko harreman zuzena saiaturik, baita irudi dokumental horiek taulan jarritz ere, Castorfekek antzokiko esparruan ikusarazi zituen energia eta gaitasun arriskutsuak. Hurbilketa saio dramaturgiko hori Mendebaldeko Berlingo antzoki hermetikoki itxiei egindako keinu gorria izan zen, Castorfen iritzi antzoki horiek burgesak ziren-eta, beraz benetako berlindarrentzat, bereziki gazteentzat eta GDR ohikoentzat, gorra eta itsuak ziren. Castorf, aldiz, bere ekoizpenetan saiatu zen egiazkotasun erradikala lortzen, eta elementu sozialki baztergarrien konjurazio oldarkorra proposatu zuen⁸. Ekintza hauen helburua areago zen sozialismoaren ondoko krisiaren eta kapitalismoaren krisiaren adierazpen hautemangarria ematea, iragan faxistaren aldeko lan bat ematea baino. Castorfentzat Faxismoaren baliatze kezkarria izan zen Ekialde ohian ekonomia neoliberalak igarotze azkarraren azken ondorioa, gizarteko azpiegitura ez ezik, gizarteko loturak ere suntsitu zituena.

Edonola ere, urte haietako krisiaren egoeran eta itxuragabekeria sozio-politikoan, Berlingo Harresia erori eta berehala, hortxe ikusi

OHARRAK

7 | Antzerki-talde hau, etxerik gabeko paratideak zituena, "Ratten" deitzen zen, hau da, "Arratak".

8 | Ikusi ere honako ekoizpenak, hala nola Castorfen *König Lear* (1992) edo Johann Kresniken balleta, *Ernst Junger* (1995).

zuen Castorfek, hain zuzen, zerbait berria azaleratzeko aukera potentziala. Sistema politiko berri hori izango litzateke existitzen den sozialismo errearen alternatiba: agian ezkerreko oraindik definitu gabeko anarkismo bat, edo beste zerbait, GDR ohiko hondakinetatik organikoki eboluzionatuko lukeena.

2. Castorf eta Limonov: Sozialismo ondoko probokatzaileak

Castorfek Sozialismoaren ondoko izpiritu borrokatzailea bizirik mantendu zuen Volksbühne antzokian, 2000ko hamarkadako Berlineko berriztapen guztia gora behera. Material dramatiko eta programazioa aukeratzean, zauri sozial eta politikoa zabalik mantendu zituen. Kapitalismoaren eta Sozialismoaren promesa ustelak gogoratzen zituen, baita neoliberalismoaren nahi kolonizatzailea ere. Edonola ere, Castorfi gero eta zailago gertatzen zitzaion Volksbühneko bizitasunari eustea, alde batetik antzokiko ikusleen demografia aldatzen ari zen, bestetik, behin eta berriro salatzen zuten haren estilo diktaturazkoa errepikakorra zela eta aldatzen ari zela (eta, nolabait esateko, marka propioa sortzeko joera zuela ere bai). Castorfek, 2008an Limonoven *Fuck Off, Amerika* taularatu zuenean, argitzen digu nola saiatzen zen krisi sozio-politikoaren nozioa betiketzen, honela muturreraino tenkatzen zen antzerkigintzaren suziriak mantentzearen. Castorfen ekoizpena Eduard 'Eddie' Limonov poetaren benetako bizitzako oroimen fikziozkoen laburpenetan oinarritzen da; New York hirian, 1970eko hamarkadako amaieran, idazle sobietar atzerritatuaren oroimenak. Moldapena, berriz, 1990eko hamarkadako hasieran Limonoven benetako biografiako osagai zirrargarriekin lotzen da bete-betean: orduan Limonov *underground* poeta izatetik Errusiako NBPko (Alderdi Nazional Boltxebike) 'great leader' izatera heldu baitzen. Limonoven ibilbidea da, hau da, artista disidente/satelitea izatetik NBPko liderra izatera iristea, Castorfen aldarrikapenari sinesgarritasuna ematen diona, eskubideak galdu dituztenen nahiak eta fantasiak elikatzen dituen.

Limonoven bilakaera, poeta anarkista izatetik esparru politikoan parte hartze altuagoetara, azken sozialismoko artetik sozialismo ondoko arterako igarobidean, ibilbide enblematikoa da.

Dena dela, ibilbide hau Limonoven partaidetza politikoaren araberakoa da, haren praktika artistikoaren zatia den neurrian. Michael Epstein arte historiagilearen iritziz, arteak, sozialismoaren azken urteetan eta sozialismoaren ondoko aldian, ezaugarri komunak zituen Bloke Sozialistaren herrialdeetan. Sozialismo berantiarren kasuan, 1960ko hamarkadan Sobiet Batasunean

eman zen urtzaldi politikoak zenbait arte ez-ofizial onar zitezten ahalbidetu zuen. Sobiet Batasunetik emigratu aurretik, Limonov poeta eszena horretako kidea zen, eta horrek botere ofizialaren eta praktika klandestino subertsiboaren mugetan aritzeko aukera eman zion. Edonola ere, Limonovek Sobiet Batasuna uztea erabaki zuen, KGBn lan egiteari uko egin ostean, Amerikan libreago idatziko zuelakoan. Haren fikziozko memoriak, Castorfen antzerkirako egokitzapenaren oinarri denak, New York hiriko errusiar emigratuen komunitatean emandako denbora dokumentatzen du. Han, klase sistemak, arrazen arteko tentsioak eta zentsura politikoak ilusioa galarazi zioten, Estatu Batuak, azken batean, Sobiet Batasuna bezain errepresiboak zirela ikusi baitzuen. Elenak, haren emazteak, abandonatu zuen, lanean soldata urria zen, eta ahots kritikoak isilarazi edo zentsuratzen zituzten. Sexu-topaketa lizunak eta indarkeria iraultzaile potentzialaren zirrara, trotskistazale klandestinoekiko harreman kasualetan topatu zituenak, kontrajartzen dira azken kapitalismoaren baldintzetan bizirauteko behar diren lanbide ziztrinen errutinarekin.

Castorfek bezalaxe, Limonovek, eta Eddie bere alter-egoak, indartze kolektiboa bilatzen dute, krisia, kaosa eta indarkeria potentzialaren bidez. Eleberrian, Eddiek babesia aurkitzen du New Yorkeko esparru klandestinoan —apropos baztertuen, punkien eta iraultzaileen azpikulturaren, baita 1970eko hamarkadaren amaieran oraindik existitzen ziren espazio ziztrinetan ere. Statu quoari jaramon egiteari uko eginez, Eddie saiatu zen bere nihilismoa kanporatzen, abangoardiaren benetako bizitzaren mugarren sakrifizio mesianikoen bidez. Benetakoa dena bizitzeko etengabeko desio hori —sexu-ihes subertsiboen eta ekintza politiko iraultzailearen bidez azaleratua— oroimenetako Amerika posmodernoaren deskribapen zabalago bati kontrajartzen zaio.

Limonovek egiten duen Amerikako erretratua Jean Baudrillardek —Frank Castorfek Volksbühnen sarritan aipatzen duen beste filosofo bat, Ekialde ohiaren amerikanizatzek sortzen dion beldur sentimendua transmititze aldera —egiten duenaren oso antzekoa da. Baudrillardaren iritziz, Amerikak ez du kapitalismo berantiarraren zoramenaren laburpena islatzen, baizik eta kapitalismo hau nola bihurtu den irudi hutsa edo *simulacra islatzen du*. Bere bidaia-kaiera filosofikoan, *America* (1988), Baudrillardek Modernismoaren ondoko Amerika bat osatzen du, Alfred Jarryren eleberriaren antzekoa, *The Supermale* (1902). Hemen, Siberia zeharkatzen ari den txirrindulari bat, 'incredible journey' batean, nekeak jota hiltzen da bidean zehar. Hilik dagoela kontziente izan ez, txirrindulariak jarraitzen du pedalari eragiten, 'Great Machine'-ari bultza eginez. Hildakoaren *rigor mortisa* bihurtzen da indar iturria, eta txirrindulariak benetan bizkortzen du abiadura, inertzia dela eta. Beste hitzetan, hildakoak badira "capable of going quicker, of keeping the machine going better than the living

since they no longer have any problems” (Baudrillard, 1988: 115). Baudrillarden iritziz, “Great Machine” hori Amerikako superpotentzia izatearen parekoa da, bere itxaropenik gabeko aurrerapenaren mitoak gidatzen du aurrera.

Honelaxe, Amerika truka daiteke Sobiet Batasunarekin, bi superpotentzia horiek aurrera doazelako lortutako utopiaren irudi baldintzapeko eta fikziozkoekin. Limonoven *Fuck Off, Amerika* eleberrian, superpotentzia horien proiektzioen fikzioak, baita haien menpean bizitzearen huskeriak, bultzatzen du Eddie poeta modu eraginkorren bizi politiko edo sortzaile baten aztarnak bilatzera. Amerikan Eddiek bilaketa hau sistemaren zirrikituetan kokatzen du —beltzen, homosexualen, baztertuen artean, *benetako* indar iraultzaille bakarra sustatzen duten horiek. Baina Manhattango leku ziztrinak borroka-guneak bihurtu ez zirenez, Eduard Limonoven benetako bizitzak behartu zuen arte-mundu azpikulturaletik kantxa politikora migratzera, Sobiet Batasun ohikora. Alderdi Boltxebike Nazionala sortu zuenean, 1992an, Limonovek pertsonifikatu zituen botere sozialista diktaturazkoaren ezaugarriak. Honela, anarkismo bohemio batetik bereziki eta agerian gorrotatzen zuen autoritarismo batera migratu zuen. Edonola ere, Limonoven iritziz, sozialismoaren Lider Handiaren ideiak edo tropoak oraindik zeraman lotura kilimagarria botere kolektiboarekin, menperakuntzarekin eta utopiarekin, existitzen den benetako sozialismoak berak ezabatu zuen.

Sinbolismo totalitarioaren hedatze anbiguo hau sozialismoaren ondoko arte-praktiketan azaleratu zen ezaugarria da, bai bloke sozialistaren erorketa baino lehen, bai erori eta gero ere. Praktika hau inspiratzen da Mendebaldeko Pop-Artean eta Modernismo ondokoan. Esaterako, *Laibach*⁹ Sloveniako taldea bezalaxe, Limonoven benetako bizitzaren kanpaina politikoak modu deigarrian erabiltzen du Sozialismo errearen eta Faxismoaren sinbolismoa, iragan totalitarioarekiko harremana markatzeko bide oso desorientatzaile batean. Praktika mota hauek oso erraz egiten diote aurre *kitsch* gisa sailkatzen dituzten kritikei, edo ironiari, Ekialdeko modernismo ondoko arte-praktikekin lotzen delakoan. Praktika horiek ikaritzen eta asaldatzen zuten, esparru geo-politikoan parte hartzen ahalegintzen ziren, behin izandako diktaturaren mitologia etorkizunerako aukera gisan berpizten zena. Praktika horiek analogia bat marrazten zuten, iragan totalitario eta orainaldiaren artean, kapitalismo berantiarreko joera faxista ezkutukoa azpimarratzen zuten, erregimen diziplinario-totalitarioa balitz bezala. Beraz, Limonoven lanak adierazten du anbiguotasun probokatzailea, hain zuzen Castorfek Volksbühneko eszenatokira ekarri nahi zuen hori berori.

OHARRAK

9 | *Laibach* Jugoslavia ohiko musika-talde esloveniarrak da, abangoardiakoa. Taldea *Neue Slowenische Kunst* mugimenduko musika-kidea da. Mugimendu honetan biltzen dira, 1984. urtetik, politikaz interesatzen diren artistak.

3. Castorfek *Fuck Off, Amerika* taularatzen du Volksbühne antzokian (2008)

Castorfen *Fuck Off, Amerika* lanaren antzerkirako moldapena, Limonoven oroimen fikziozkoetatik ateratako irudi fragmentuz osatua, enblematikoa da antzerki modu posdramatikoan, Hans-Thies Lehmannen (1999) definizioaren arabera. Zehatzago, genero posdramatikoa ez da berebiziko sailkapena, baizik eta kategoria estetiko bat, testu dramatikoaren menpekotasunetik, eta honen unibertso itxi eta mimetikotik alde egin duena. Lehmannen arabera, enfasia *testutik antzezpenera* aldatzea 1970eko hamarkadatik aurrera gertatu zen Europako eta Ipar-Amerikako antzokietan. Testuaren garrantziak atzera egiten duen neurrian, sarritan eszena elkarkor ez-linealek, irudiek edo binetek, betetzen dute haren lekua. Ezaugarri nabariek markatzen dute genero posdramatikoa, hala nola taularatzearen *materialtasuna* azpimarratzea, antzezlanaren gertaeraren gorabeherak nabarmentzea (hau da, espazioa, entzuleen presentzia), baita testuingurua, bitartekaritza eta irekiera-amaiera ere. Lehmannen lan seminalean, *Postdramatic Theatre*, Castorfen antzerkigintza modu posdramatikoaren adibide bezala zerrendatzen da.

Castorfen taularatzean kontrajarriak ageri dira Limonoven eleberriko ahulki loturiko hainbat pasarte eta Limonoven benetako bizitzaren proiektu politikotik ateratako gertaeren aipamen dokumentatuak. Eszenatokian erakusten den emigratuen esparrua ziztrina da, 1970eko diskotekakoa. Castorfen estiloan, etxeko marka berezia, antzezleen energia frenetikoa eta histerikoa, ahots zorrotzak, emakumeen, takoi zorrotz exajeratuekin, joan-etorriak, dena erabiltzen da estutasun eta larritasunezko giroa sortzeko, antzezpenean zehar. Ekoizpena sendo oinarritzen da Limonovek, haren Alderdi Boltxebike Nazionalarekin lotzen diren eskandaluak direla kausa, lortu zuen faman. Berez, hainbat pailazokeria politiko eskandalagarrien ostean, Kremlinek harrera bulegoaren okupazioa barne, alderdia 2007an debekatu zutela kontuan izanda, pentsa zitekeen Castorfen taularatzea alderdiaren aldeko parte hartzea zela¹⁰.

Alderdi Boltxebike Nazionala da, hain zuzen ere, anarko-ezkertiarrek, anti-kapitalistek Volksbühne antzokian nahi izango luketen alderdi eredua. Berehala ezagutzen den alderdiko bandera —gorria, zirkulu zuri baten barruan mailu beltza eta igitaia— irudigintza komunista eta naziaren nahasketa probokatzailerak da. Limonoven jarraitzaileek deitzen diote “vozhd”, buruzagi, stalinistek Josep Stalini deitzen zioten bezalaxe. ‘Leadership’ honen azpian, Limonovek hainbat liburu idatzi ditu, bere Errusia berriaren ikuskera zirriborratzen dutenak. Esaterako, 25 eta 35 urte bitarteko emakume guztiek

OHARRAK

10 | NBP (Alderdi Boltxebike Nazionala) berpiztu zen 2010ean, “Beste Errusia” mugimenduaren barruan. Mugimendu honek bildu zituen Putinen kontrako hainbat alderdi, koalizio bat osatuz.

erdi beharko dituzte lau ume, eta gero emango dizkiote estatuari, arte militarrean eta poesian entrena ditzan¹¹. Limonovek adierazpen harrigarri hauek seriotan esaten dituen ala ez, nahita geratzen dira anbiguotasunean. Orduan, Castorfen argudioa ekartzen du, eskuineko filosofia politikoaz, azken honek desbideratzeko erabiltzen duena, politikoki zuzena dela konturatuz gero, media-estatuko neurri errepresiboa da.

Castorfen antzerkirako moldapenean, oroimenetako Eddieren hainbat pertsonaiatan hitzak sakabanatzen dira, guztiak ere Amerikako komunitatean zeuden errusiar emigratuen erretratuak. Pertsonaia nagusiaren deseraitze hau genero posdramatikoaren ezaugarri ohikoa da, baita performance posmodernoarena ere, areago non ikuspegi globalean edo egilearen hierarkian, pertsonaia edo argudioa, desegonkorra denean. Castorf, Amerikako bizitza dela kausa, pertsonaien desilusioan oinarritzen da, eta hau kontrajartzen zaie gehiegikeria kapitalisten eszena eskandalagarri edo barregarri. Pasarte batean, adibidez, antzezle batek zukumakinan irabiakia egiten du fruituekin (Sobiet Batasunean exotikotzat jotzen ziren fruitu mota posible guztiekin, eta herkieak behartzen ditu zuku horiek edatera). Bi orgia ere badaude, harrigarri luzeak, hiper-estilizatuak, sexu traukilekoak, Eddie, Elena (haren emaztea) eta beste emakume bat; haien bitartez, Castorfen estiloko tropo traukiletan, tabu-urratze moduko itxura kitzikagarriak agerian uzten dira. Pet Shop Boy taldeko “I Love You, You’re Paying my Rent” abesti zinikoaren piano bertsioak leitmotifa jartzen du. Castorf, aldika, Eddieren emaztearen, Elenaren traizioan oinarritzen da. Izan ere, Kapitalismo amerikarraren glamour, sexua eta drogen nonzerberriak ustelduriko emakumea da Elena. Eddie eta emaztearen arteko sexu-saioak porrot egiten du, eta hau gertatu zenean Elena modu probokatiboan posatzen ikusten dugu supermerkatu-orgatxo baten gainean. Castorfen polemika argia da: komunitate emigratuak Faustoren moduko hitzarmena egin du Amerikarekin. Haien traizioa parekatzen da 1990ean Bloke Sozialistak egin zuenarekin, zirt edo zart besarkatu zituen Mendebaldeko kontsumismoa eta Amerikako bizimodua.

Komunitate emigratuaren irudiak kontrajartzen zaizkie Limonoven benetako bizitzako proiektu politikoaren eszenei. Eszenatokia, Jonathan Meese-ren diseinua, minimalista da, NBPko estetika totalitarioa jasotzen du, atzealde guztiz zurian nabarmentzen da bunker erraldoia, burdinazko gurutz baten itxurakoa. Odolez zikindutako pankartak eta NBPko ekintza politikoak xaxatzen duten zaleak agertzen dira apainketa urrian. Irudigintza totalitario hau gailentzen da eszenatokian, Limonoven *abangoardia* bultzatzaile politikoaren fantasiaren luzapen ego-maniakoa, stalinismoaren eta faxismoaren retro-goardia ikonografikoaren bidez adierazita. Castorfek auresuposatzen duenez, antza, fantasia hau isur zitekeen

OHARRAK

11 | Ikus Limonoven elkarrizketa *The Guardian* egunkarian, 2012eko abenduaren hamabikoan. <http://www.guardian.co.uk/world/2010/dec/12/eduard-limonov-interview-putin-nightmare>

Eddie bizi zen gizarte amerikarraren aldirietan, baina berdin lotzen du haren jarrera ideologiko propioarekin¹².

Castorfen zuzendaritzapean, Volksbühne saiatu zen 1990ko hamarkadako testuinguru horretan esku hartzen, non GDR ohiko bizilagun askok sentitzen zuten erresumina eta gutxiagotasun konplexua materialki pribilegiatuagoak ziren Mendebaldeko bizilagunengandik. Erresumin eta gutxiagotasun konplexu hori, bereziki gazteen artean, Alemania batu osteko urteetan, sakondu egin zen haiei egokituriko komunitate ezagatik, komunitate hori azpiegitura sozialista kolapsatu zenean desagertu baitzen. Castorfen ustez, fenomeno honek azaltzen du menpekotasun fantasia, eta handik neo-faxismoaren agerpena, gazte baztertuen artean Harresia-ondoko urteetan. Castorfek taularatu zuen Limonoven Amerikarekiko desilusia, eta ondoren muturreko politikan parte hartzea; horrela Alemaniako gizarteko aldaketari azalpen zuzena ematen dio.

Hainbatetan, Castorfen bi ordu eta erdiko ekoizpenean zehar, emigratuen pertsonaiek amets egiten dute armagintzari buruz eta gerra eta borrokaren gogoaz. Halako batean, bi antzezlek arma bat kargatzen dute, podium batean jartzen dute, eta zuzenean ikusleei tiro egiten diete. Eszena hau Pawel Pawlekowskiren *Serbian Epics* (1992) filme dokumentalaren aipamena da. Filmea Bosnian kokatzen da Balkanetako gerra bitartean. Muino baten gainean, Radovan Karadžićs —gerra kriminaltzat hartu zuten gero, “Bosniako harakina” ezizenez ezaguna— serbiarraren ondoan, Limonov agertzen da Sarajevo hiriaro tiro eginez, metrailadore batekin. Geroago Limonovek esan zuen grabazioa manipulaturata zegoela, eta, berez, tiro-zelai batean zegoela. Edonola ere, konparaketa hau eta material beraren anbiguotasuna enblematikoak dira Limonovek dituen aipatzeko ohitura posmodernoetan.

Antzerkigintzaren genero posdramatikoan enblematikoa denez gero, Castorfen ekoizpenak ez dauka betiko amaierarik, askaerarik. Argi geratzen da atzeko apainketa zuriek adierazten dutela nolabaiteko ehiza, iragan totalitarioa orainaldia harrapatu nahian. Iragan hori proiektio pantaila bihurtzen da, oraindik zehaztu gabeko etorkizun baterako, edo, bestela, “no future” baterako, historiaren amaiera eta irudizko mundu huts edo txepel baten garaipena, hau da, narrazio handia eta utopia ordezkaturako dituen neoliberalismoa.

4. Sozialismo ondoko Politikaren Antzezpena

Limonoven kanpaina politikoaren ingurumaria nahasian politikatik antzezpenera eta praktika kontzeptualetara isurtzen da. Ezin

OHARRAK

12 | Gehitu behar da Castorfen zuzendaritzapeko Volksbühne antzokiko helburu bat hauxe zela: baztertuek sentitzen zuten haienganako “gorrotoa” eta gaitzespena berriro mundura itzularaztea (Schutt, 1996: 71-72).

dugu ziurtatu Limonoven konpromisoaren zilegitasuna, 'National Bolshevism'eko proiektua dela eta —alderdia bera antzeppen posmodernoa da, antza elkarrezinak diren Ezker eta Eskuineko adierazleak batzen baititu. Limonovek, 1990etik aurrera, esparru geopolitikoak zeharkatzen ditu, sozialismoaren ondoko kaosa —Kazakhstan, Georgian edo Txetxenian, esaterako— hazten ari den, eta Mendebaldeko hitzarmen liberala errotu ez den bitartean. Hemen, autonomiaren bila dabiltzan nazioek, edo gutxiengo etnikoek, borroka egiten dute Lider Handiaren katetik askatzeko, Komunismoaren Adierazle Nagusi horrek —esaterako Stalinek, edo beste modu batean Titok— etorkizunari irribarrez begiratzen zioten baina, ezaugarri etno-nazionalistadun lider handiek bide bera birsortu baino ez zuten egin. Bere kanpaina politikoan Sozialista Errealistak eta tropa faxistak bildu zituenean, Limonovek fakzio hauen bultzadak elkarren trukagarriak direla adierazten du. Ez kultura menderatzailea, (hau da, Errusia edo Serbia), ez autonomiaren bila dabilen gutxiengo etnikoa, ez dira libratzen utopikoki irudikatutako gizarte baten fantasia erresidualetik, lider onbera batekin, iragan mitologiko batekin, eta biztanleria asebeste eta harmoniatsu batekin.

Zentzu honetan, Limonoven partaidetzak Boris Groys-en (1992) azterketa islatzen du, Errusiako Stalin osteko artea zela-eta, errepikapen estetikoa beharrezkoa ez zelarik. Errusiako arte berriak —Sots Art, 1970eko hamarkadan jaio zen mugimendua, Errealismo Sozialista eta Pop-Art nahasten zituenak— ikonografia estalinista errepikatzen du, fenomeno estetiko eta sozial gisa, Stalin bere esanahi politiko originalaren hutsunea bilakatu arte. Arte hau testua eta testuinguruarekin jolasten da. Eraikitzen du, eta gero deseraikitzen du, utopia diseinatzen du eta anti-utopia bihurtzen du, bere burua Stalin errusiar herriaren suminetik askatu nahi duen mitologia batean kokatu nahi baitu, baina oraindik aurre egin behar dio errusiarren “feeling of superiority”, paradoxikoki Sobiet Batasunaren auto-mitologiartzaren emaitza bezala existitzen zen sentimendua (Groys, 1992: 115). Groysen *The Total Art of Stalinism* lanean, “feeling of superiority” hau, Errealismoa Sozialistaren iruditeriaz lagunduta, ikertu ahal da abangoardia historikora arte. Errusiako abangoardia saiatu zen holistikoki artea eta bizia integratzen, eta hori Groysen adierazten duen bezala, mundu orden berriaren sortzaileak zireneko haien fantasia nartzisista propioaren isla da. Beraz, Limonovek irudikatzen du bai indarkeria iraultzailearen aldeko abangoardia auto-sakrifikatua, bai haren burutze historikoa mundu orden berri batean, proiektu estetiko erabatekoa bezala¹³. Hauxe da, hain zuzen ere, Limonovek gorpuzten duen abangoardiatik totalitarianismorako ibilbidea, sozialismoaren ondoko borroka guneetan sartu zen geroztik.

Era berean, seriotan hartu behar da Limonovek agenda politiko anti-atlantizista, anti-amerikanista bati ematen dion babes¹⁴. Limonovek

OHARRAK

13 | Groysen iritziz, 1917ko iraultzaileek ezarri nahi zuten gizartea igualitarioagoa eta ekonomikoki egonkorragoa izateaz gain, estetikoki ere politikoa izango zen. Haien asmoa hauxe zen: “entire economic, social, and everyday life of the nation was totally subordinated to a single planning authority commissioned to regulate, harmonize and create a single whole out of even the most minute details, this authority—the Communist party leadership—was transformed into a kind of artist whose material was the entire world and whose goal was to ‘overcome resistance’ of this material and make it pliant, malleable, capable of assuming any desired form” (Groys 1992: 3).

14 | Anti-Atlantizismoa Alexander Duginek, 1997an, diseinatu zuen jarrera politikoa da, *The Foundations of Geopolitics: the Geopolitical Future of Russia* lanean adierazi zuen bezala. Liburu honetan esan zuen: «the battle for the world rule of [ethnic] Russians» (213) has not ended and Russia remains the staging area of a new anti-American revolution.

mendebalderi aurre egin diezaiokeen “Eurasian” esparrua onartzen du, errusiar arrazak menperatuko duena, Alexander Dugin geopolitikan teorikoa eta ultra-nazionalistaren, bai eta hura bezalako beste batzuen babesarekin. Modelo etno-zentriko honen sustatzaileek ikusi nahi dute Errusia-Eurasiako lurraldea Europako Batasunari aurre egingo liokeen superbote berri potentziala. Hala ere, Limonoven ikuskeran, lurralde honek aurre egingo lioke neoliberalismoaren indar erregulatzailerari ere, hedatze kaotiko eta liminal baten bidez, Mendebalde eta ‘Orient’ artean.

Limonovek, azkenean, Amerikan ezin izan zuen atera bere praktika artistiko-politiko osoa, Reagan garaiko zentsura eta gora zihuan kontserbadurismoaren indarrak zirela-eta. Edonola ere, lurralde bat aurkitu zuen, Bloke Sobietarra izandakoan, eta bertan abian zegoen krisiak eta gatazkek bilatzen ari zen bizitasuna eman zioten. Bere politika keinu nabarmena da liberalismoaren hegemoniaren kontra; prentsan Europako Mendebaldearen aurkako artikulu probokatzaileraren bidez lortzen du bere eragina. Esaterako, Europako politikaren zuzentasun ‘repressive’ kontrajartzen dio Errusiako bizi-nahi ‘barbarian’. Adibidez, 2010ean, *The Guardian* egunkarian eman zuen elkarrizketa batean, Limonovek hauxe baieztatu zuen: «Europeans are so timid they remind me of sick and elderly people. There is so much political correctness and conformity [in Europe] that you can’t open your mouth. It’s worse than prison. In Russia, fortunately, the people still have some barbarian spirit” (Bennet, 2010).

Irudigintza ‘barbarian’ hau —Ekialde basati eta mugagabeko baten fantasi Erromantiko hau— bada, alde batetik, izugarri neo-inperialista, baina gogora ekartzen du ere XIX. mendeko Mendebaldearen kontrako Dostoyevskyren ahotsa, edo slaviarzaileen motako iritzia. Era berean, hedapen kontzeptual ‘open’, oraindik zehaztu gabekoa, transmititzen du. Beraz, 1989. urte ondoko hutsune politikoa gogorarazten du, orduan marko politiko globalaren bat-bateko ezak gonbidatu zituen mota guztietako alternatiba politikoak irten zitezten. Slavoj Žižek-ek islatzen du egoera hau, Komunismoa erori eta berehala Errumanian gertatutakoa ikusita:

It is difficult to imagine a more salient index of the “open” character of a historical situation in its becoming (...) of that intermediate phase when the former Master-Signifier, although it has already lost its hegemonical power, has not yet been replaced by a new one... The masses who poured into the streets of Bucharest “experienced” the situation as “open”... they participated in the unique intermediate state of passage from one discourse (social link) to another, when, for a brief, passing moment, the hole in the big Other, the symbolic order, became visible. The enthusiasm which carried them was literally the enthusiasm over this hole, not yet hegemonized by any positive ideological project. (Žižek, 1993: 1-2)

1990eko hamarkadaren hasieran Bloke Sozialista ohikoan existitzen zena irekitasun eta adore sentimendua zen —etorkizunak politikoki zerbait guztiz desberdin ekar zezakeeneko sentimendua, orain arte izandakoarekin alderatuta. Momentu hau da, hain zuzen, Castorf eta Limonov haien lanetan etengabe bilatzen ari diren unea.

Limonovek ‘East’ aldera migratzen du, bere parte hartzeen baldintzak kokatzeko, azken kapitalismoaren fede liberatzaileak adierazten duen ‘history as progress’ kontzeptutik ihesean. Limonoven proiektua, beraz, uler liteke Charles Jencks-ek “post avant-garde” deitu zuen kontzeptua bezala. Jencksen iritziz, “[a]ll the avant-gardes of the past believed that humanity was going somewhere, and it was their joy and duty to discover this new land and see that people arrived there on time” (Jencks, 1987: 20). Abangoardiak etorkizun utopiko baterantz duen norabide aurrerakoia ez bezala, “the Post-Avant-Garde (a strand of postmodernism) believes that humanity is going in several directions at once, some of them more valid than others, and it is their duty to be guides and critics” (Jencks, 1987: 20).

Beraz, Castorf eta Limonov gidak eta kritikariak al dira? Ala Castorfen ekoizpena, eta honen barruan Limonoven lana, transgresio tabu baten itxura probokatzaillearen taularatzea besterik ez da, irudigintza totalitario baten aurrez aurre? 1990ean Castorfen eta Volksbühnenek jokoan jarri zutena gizartearen benetako itxuraldaketa izan zen. Castorfen krisi garaia aprobetxatu nahi izan zuen eta Volksbühne antzokia erabili zuen mota guztietako alternatiba politikoak mugiaraztearen, zerbait berri azaleratuko zelako esperantzan. Aukera hau orain guztiz deserrotuta badago ere, krisiaren eta alarmaren aldarrikapena mantendu behar da kosta ala kosta. Volksbühnereen logika eragilean kokatzen da, eta antzokia markatzen du ez soilik ekoizpen eskandalagarriak eta iraingarriak aurkezten dituen lekua bezala, baita hiriaren bihotzean erresistentzia anti-kapitalista sustatzen duen gunea ere.

Hans-Thies Lehmannek gogorarazten digunez, antzerkigintza, jokabide estetiko gisa, pentsaezina da *transgresiorik* gabe. Baina transgresioa, guk ezagutzen dugun moduan, merkaturatu egin dute, eta elementu independentea (hau da, punkia, iraultzailea, *enfant terrible*) dependente bihurtu da, bereziki Berlinen eta Weimar errepublikaren garaietara itzultzen da¹⁵. Hemendik atera daitekeen ondorio argia hau da: egun Berlinen ez da posible inolako abangoardiarik edo post abangoardiarik, transgresio-politika aldarrikatzen duena. Lehmannek adierazi zuen bezala, “the transgressive politics of avant-gardism presupposes cultural limits which are no longer relevant to the seemingly limitless horizon of multinational capitalism” (2007: 178). Baina Lehmannek berak aurre egiten dio halako ondorio zinikoari. Bere ustez, arteak pribilegiatzen du *norbanakoa*, bakarra eta salbuespena, “that which

OHARRAK

15 | Ikus Peter Gayren 1968ko *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, New York City: W. W. Norton, 2001.

remains unquantifiable in relation to even the best of laws” (2007: 178). Antzerkigintzak zera egin dezake, legearen salbuespena *norbanakoaren* aurrez aurre jarri, baita zera aurkeztu ere, “chaos and novelty into the ordered, ordering perception” (2007: 179).

Limonov indar kaotiko, anomalo baten ordezkaria da. Etengabe azpimarratzen du eta desitxuratu Mendebaldeko orden liberalaren ideologia inbaditzailea. Bere burua eskaintzen du, autosakrifizio baten ekintza mesianikoa balitz bezala, neoliberalismoaren agenda globalaren kontrako giza hesi gisa. Baina bere nortasun nartzisista —bai testuinguru geopolitiko berezi bateko errealitateen iruzkin gisa, bai esparru horretako artistaren paper historiko gisa— trikimailu gisa uler zitekeen. Bere nortasun hantua iruzurgile anarko-bohemioaren, kalterik egiten ez zuenaren ibilbide sinplearen emaitza da, eta Castorfek, bere aldetik, demanda egin zien bere lanaren dimentsio kezkarriei, patriarkala eta faxista. Castorfek Limonoven lana ekarri zuen Berlingo antzeztokira, trangresio erradikalaren irudia sustatze aldera, liberalismo alemanaren tabuak hausteko, bereziki ikonografia faxistaren ingurukoak. Limonoven lanak Berlingo ikusleei benetan garrantzizko zerbait ematen zien bitartean, Castorfek ez zuen Alderdi Boltxebike Nazionalaren etikaren kontua moldapenean sartu zuenean. Castorfen iritziz garrantzizkoa zen Limonoven egiazkotasunaren gradu erradikala, eta lanean ematen zen haren alderatze probokatzailerikoa lidergo totalitarioarekin. Hauxe da Limonoven azken funtzioa ekoizpenean, Castorfen ordezkari gisa, arma-kideek partekatzen duten ethos iraultzailean. Ez bata ez besteak ez die irtenbiderik eskaintzen elkartasuna aldarrikatzen duten beste artista horiei. Biak dira iruzurgile likatsuak, adierazle nagusi ohien inguruan (hau da, komunismoa edo faxismoa) erantzuteko esparruak markatzen dituztenak, eta proiektu totalitarioen xarma erakargarria deseraikitzen dutenak. Biek bilatzen dituzte, eta aurkitzen dituzte sozialismoaren ondoko gatatzaren aztarnak, fantasia utopikoaren eta distopiaren errealitateak bat datozenean irtenbiderik gabeko bideetan.

5. Ondorioa

Castorf eta Limonov haienak ez beste benetako borroken bila ari dira, lurralde ‘wild’ batean egindako bilaketa birsortzen dute, gizartearen muturretan zein sozialismoaren ondoko borroketan. Bakoitzak lurralde hauek ireki edo itxi nahi ez duten lurralde gisa aurkezten badituzte ere, badirudi benetan zera aldarrikatzen dutela: anarkia, bai morala eta bai politikoa ere. Honek azalduko luke aldi berean, fantasia faxista, totalitarioa eta patriarkalaren Pandoraren kutxa ireki izana, eta, ondorioz, lotura etikoak eteten dira, baldintza liberalen gaitzespena gauzatzen dutenak. Hauxe da, hain zuzen,

Castorfek proposatzen duen dialektika, Limonov taularatzen duenean: mutur politikoen elkarbizitza zaila, Eskuina eta Ezkerra, eskura dauden baliabide guztiak erabil daitezzen globalizazioaren eta neoliberalismoaren infiltrazio, antza, gupidagabearen kontra.

Interesgarria da, eta agian ez da kointzidentzia bat, Castorfen setio bitriolikoak Mendebaldeko kapitalismoan, 2008ko ekoizpenaren bidez, adieraz dezake krisi bat. Bat egiten du neoliberalismoaren kolapsoarekin, antza aurreikustezina, erorketa finantzario globalak ekarria. Zenbatetan ez da kulunkatu kapitalismoaren eta demokrazia liberalaren azken garaipena, Francis Fukuyamak, 1992an, 'end of history' aldarrikatu zuenetik. 2008ko krisi finantzario globala izan da, esan liteke, erraldoiena. Antzezpen moduko protestak izan dira *Occupy* mugimendu globaleko ekintzaile askoren estrategia. Munduko esparru finantzarioetan antzeztu zituzten piezek hedatu zuten zonbi taldea, enpresetako diru-gosearen erakusleak ikusarazte aldera. Ekonomia kapitalista globaleko finantza-gizon eta partaide 'undean'" hauek, ekintzaileek antzeztu zituztenak, Alfred Jarryk txirrindulari hilak deitu zituen. Bere eleberrian, *The Supermale*, Makina Handiari eragiten zioten.

Dena dela, Castorfen metodoa, Volksbühne antzokian krisia azaltzeko, interpretatu nahi dugu. Maskara kendu zion batasunaren eta burgestearen mitoari, Berlinen prozesu lasaia eta osatua balitz bezala. Ekoizpena gorantza doan erresistentziari ere zuzentzen zaio, globalizazioaren eta neoliberalismoaren kontra, berez Volksbühnek erronka egiten dio Amerikari, 'Fuck Off' (izorra hadi) esaten dio-eta.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, J. (1994): *The Illusion of the End* (trans. Chris Turner), Cambridge: Polity Press.
- BAUDRILLARD, J. (1988): *America* (trans. Chris Turner), London: Verso.
- BELL, S. (2012): "Laibach: Postideological Tricksters." *Exeunt Magazine*. 23 May, 2012: <http://exeuntmagazine.com/features/laibach-ludic-paradigm-of-the-post-ideological-age/> [25/11/2013].
- BENNETT, M. (2010): "Eduard Limonov Interview: Political Rebel and Putin's Worst Nightmare." *The Guardian* 12 December, 2010: <<http://www.guardian.co.uk/world/2010/dec/12/eduard-limonov-interview-putin-nightmare>> [25/11/2013].
- DUGIN, A. (1997): *Osnovy geopolitiki: Geopoliticheskoe budushchee Rossii* [Foundations of Geopolitics: The Geopolitical Future of Russia] in the series Bol'shoye prostranstvo, Moscow: Arktogeya.
- EPSTEIN, M. N. (1995): *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (trans. and intro. Anesa Miller Pogacar), Amhurst: University of Massachusetts Press.
- ERJAVEC, A. (ed.) (2003): *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley: University of California Press.
- FUKUYAMA, F. (1992): *The End of History and the Last Man*, New York: Avon.
- GROYS, B. (1992): *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, (trans. Charles Rougle) Princeton: Princeton University Press.
- JENCKS, C. (1987): "The Post-Avant-Garde", in *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties. Art and Design*, vol.3, parts 7-8.
- LEHMANN, H.T. (2006): *Postdramatic Theatre* (trans. and intro. Karen Jürs-Munby), London and New York: Routledge.
- LIMONOV, E. (1983): *It's me, Eddie: A Fictional Memoir by Eduard Limonov*, New York: Random House.
- SCHÜTT, H.D. (1996): *Die Erotik des Verrats: Gespräche mit Frank Castorf*, Berlin: Dietz Verlag.
- ŽIŽEK, S. (1993): *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, N.C.: Duke University Press.