

Intimidación, emoción y activismo político en el teatro posmigrante de Sasha Marianna Salzmann

Soledad Pereyra

Universidad Nacional de La Plata
solespereyra@googlemail.com

Recibido: 15/08/2018

Aceptado: 07/02/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2018.02>

Durante los últimos años ha crecido la investigación, fundamentalmente europea, en torno a un fenómeno cultural más o menos reciente que ha despertado una buena cantidad de controversias: el teatro posmigrante en alemán. En la última década, hemos constatado cómo esa suerte de movimiento teatral alternativo, surgido especialmente en las salas Theater Hebbel am Ufer (Sala HAU) y en el Ballhaus Naunynstraße de Berlín, se institucionalizó, se instaló en el teatro Gorki en el 2013 bajo la dirección de Shermin Langhoff. A partir de entonces, el teatro posmigrante se diversificó en cuanto a sus propósitos, temáticas y contenidos y resultó en giras y en otros proyectos diferentes que también son sobre y ejecutados por sujetos de origen inmigrante, de segunda o tercera generación, muchas veces descendientes de los *Gastarbeiter* de la Posguerra alemana (Pereyra 2016). A cargo de la gestión del Gorki, Langhoff propuso una cartelera con obras que reelaboraban las problemáticas en torno a la migración de diversos tipos (laboral, de exiliados, de refugiados, de descendientes de inmigrantes, entre otras) e impulsó una serie de proyectos vinculados

con este espectro temático, tales como: el “Exile Ensemble” iniciado en el 2015, el festival de otoño “Herbstsalon” en el 2015 y el programa anual de escritura de guión organizado junto al *Neues Institut für dramatisches Schreiben* (NIDS), entre otros (Wilmer 2018: 195–196).

Al mismo tiempo que este teatro hizo foco y dio protagonismo a estos sujetos vinculados a contextos y problemáticas migratorias, también, y esto especialmente en los orígenes del teatro posmigrante, puso en cuestión, tal como propone Mathias Wartstat, el sustento y principios de la institución teatral alemana que como bien apunta, tiene una larga tradición:

Den Theatern in Deutschland und insbesondere den Schauspielsparten der Stadt- und Staatstheater wird seit Langem vorgeworfen, sich kulturell und sprachlich nicht hinreichend zu öffnen. Hingewiesen wird auf die historische Verankerung dieser Theater in der Tradition der Nationaltheateridee, die seit dem 18. Jahrhundert auf eine Bindung der Schauspielpraxis an die deutsche Sprache und einen Kanon von deutschsprachigen Theaterstücken abzielte. Weil sich die Theaterinstitutionen von einem nationalbürgerlichen Bildungsprogramm, das ihre Gründung bestimmte, nach wie vor nicht emanzipiert hätten, so der kritische Befund, seien sie der kulturellen Diversität

Resumen:

Tal como sostiene Pavis (2016), la intimidad ha resurgido bajo distintas formas y nombres en el teatro actual. El presente trabajo desglosa algunas de esas formas de la intimidad y la emoción en los estudios de teatro, para luego analizar su presencia y articulación en los monólogos de dos obras de Sasha Marianna Salzmann (n.1985): *Muttersprache Mameloschn* (2011) y *Meteoriten* (2016). El examen de los monólogos de Salzmann -quien es una de las representantes del llamado teatro posmigrante en alemán- exhibe que la intimidad en sus obras no tiene que ver únicamente con revertir la economía de la representabilidad de minorías de una sociedad multicultural. La emoción aquí abandona su tradicional asociación con el "pathos" y la "imposibilidad de actuar" (Didi-Huberman 2016) y representa una forma de activismo político, que construye teatro como la célula más pequeña de una sociedad más justa (Salzmann 2015).

Palabras clave: teatro, intimidad, emoción, pathos, activismo político, posmigrante

Abstract:

As Pavis (2016) argues, intimacy has resurfaced under different forms and names in current theater. This article makes a general introduction to posmigrant theatre in Germany, breaks down some of these forms of intimacy and emotion in theatre studies, and then analyzes its presence and articulation in the monologues of two works by German-language playwright Sasha Marianna Salzmann (n.1985): *Muttersprache Mameloschn* (2013) and *Meteoriten* (2016). The examination of the monologues of Salzmann -who is one of the representatives of the so-called German Postmigrant Theatre- exhibits that intimacy in their works is not only about reversing the representational economy of the minorities in a multicultural society. The use of emotion in her theatre abandons its traditional association with the "pathos" and the "Impossibility of Acting" (Didi-Huberman, 2013:26), and represents a form of political activism, which builds theatre as the smallest cell of a fairer society (Salzmann 2015).

Keywords: theatre, intimacy, emotion, pathos, political activism, postmigrant

der Gegenwartsgesellschaft nicht gewachsen (Warstat 2017: 26).

El teatro posmigrante con una práctica que defiende y remite constantemente a una sociedad multicultural y a una ciudadanía más allá del concepto de Estado/Nación, quiebra la tradición del teatro alemán y ya no meramente en cuestiones temáticas o de contenido. Su intervención excede el espacio escénico y desarrolla artefactos culturales movidos por el activismo político, que está en sus orígenes, pero también con nuevas causas y motivaciones. Lo hace también al conformar un teatro que busca (y ha logrado) pertenecer a la institución teatral alemana con la fuerza de trabajo de una serie de agentes (directores, productores, dramaturgos, autores, actores y actrices, entre otros) que desestabilizan cualquier forma de homogeneidad en cuanto al origen étnico y cultural en el aparato teatral alemán.

Estas prácticas del teatro posmigrante, no muchas veces son comprendidas por los críticos, espectadores y otros agentes de teatro, que con frecuencia buscan solo la materialización del exotismo extranjero en el espectáculo teatral posmigrante, tal como indica una

de las dramaturgas involucradas en este teatro, quien será el centro del presente artículo, Sasha Marianna Salzmann (n. 1985) (Salzmann 2012: 3).

Sasha Marianna Salzmann, aunque joven, es una mujer de teatro con una fructífera trayectoria en los escenarios alemanes. Nació en Volgogrado (Rusia) y vivió hasta 1995 en Moscú. A partir de entonces, vive atravesando espacios, en la actualidad entre Berlín y Estambul. Desde el 2010, Salzmann es una dramaturga activa, varias de sus obras se pusieron en escena en el teatro Maxim Gorki y también en otros teatros de los países de habla alemana, existen traducciones de la mayoría de sus obras, es dramaturga estable del teatro Gorki y hasta el 2015 dirigió allí el espacio experimental Studio Я¹. Quienes sigan las novedades culturales alemanas, seguro se han topado con su nombre en los últimos meses de 2017, ya que su primera novela, publicada bajo el título *Außer sich* (2017), quedó nominada en la *shortlist* para el Premio del Libro Alemán que se entrega anualmente en los días previos a la inauguración de la Feria del Libro de Fráncfort.

El teatro de Salzmann no es ajeno a este enfoque más amplio del teatro posmigrante que describimos

(1) El Studiobühne del teatro Maxim Gorki es un apéndice ubicado muy cercanamente de la sala principal. Desde la temporada 2013/2014 se llama Studio Я, nombre cuya lectura en alemán daría "Studio Ja" (Estudio Si) permitiendo interpretaciones ligadas a la afirmación. Por definición, el Studio Я se entiende a sí mismo como un "asilo artístico" (Kunstasyl) para elaborar artísticamente temas y posiciones críticas marginadas. Esto es, como un foro para discusiones y procesos creativos que se piensan transnacionalmente.

más arriba, en el que insiste la directora del teatro Gorki, Shermin Langhoff, y que rechaza su lugar exótico y fronterizo, para convertirse en una herramienta de activismo desde el epicentro político de Alemania, Berlín, y desde el interior mismo de la institución teatral, en tanto se mantiene activo desde uno de los teatros nacionales alemanes más relevantes para el circuito dramático actual.

En lo que sigue del presente artículo, se desglosan algunas de esas formas de la intimidad y la emoción en la filosofía y en los estudios de teatro, para luego analizar su presencia y articulación en los monólogos de dos obras de Sasha Marianna Salzmann: *Muttersprache Mameloschn* (2013) y *Meteoriten* (2016). La lectura de las obras de Salzmann entiende estos monólogos como recurso dramático para concretar una práctica del teatro posmigrante como forma de activismo. El examen de los monólogos de Salzmann que aparecen como recurso dramático fundamental para crear emoción, exhibe que la intimidad en sus obras no tiene que ver únicamente con revertir la economía de la representación de las minorías de una sociedad multicultural actual. La emoción aquí abandona su tradicional asociación con el *pathos* entendido a partir de la lectura de Aristóteles, esto es en oposición a la *praxis* o como la “imposibilidad de actuar” (Didi-Huberman 2013: 26), y presupone en el corpus abordado una forma de activismo político que construye teatro como la célula más pequeña de una sociedad más justa (Salzmann 2015). Esto es, basada en una democracia con valores de igualdad y con dinámicas e instituciones multiculturales y transnacionales, que el teatro posmigrante tiene particularmente en su centro temático y de trabajo.

1. Teatro posmigrante: entre multiculturalismo, ecología cultural y activismo político

Junto con su institucionalización, en los cinco últimos años, este teatro posmigrante ha mostrado un cambio de discurso que coincide con su misma evolución y con las circunstancias que lo rodean; de este modo ya no es solamente “a new organ for migration discourse” (Arslan, Kreitinger, Göktürk, Gramling, Mani, Landry, Mennel, Denham, Ellis y Utkin 2017: 223). Sobre estas nuevas direcciones e implicaciones del teatro posmigrante, hay

particularmente dos que deben destacarse. Aunque los orígenes del teatro posmigrante en alemán, como dijimos arriba, deben rastrearse en los contextos relacionados a los procesos inmigratorios durante la posguerra alemana, las últimas intervenciones de Shermin Langhoff insisten en un uso del término en un sentido más abstracto y una implicancia que ya no tiene que ver únicamente con una identidad “migrante”. De acuerdo con Langhoff, el teatro posmigrante no debe ser exclusivamente asociado a la biografía o lugar de nacimiento de los sujetos teatrales, sino que, en todo caso, debe ser considerado una caja de resonancia de la vida en la sociedad urbana actual en tanto diversa y globalizada (Donath 2011), en la cual se construyen identidades emergentes que se extienden y se tensionan con el origen, y que parecen estar, constantemente, en un proceso de reescritura. Asimismo, y tomando la imagen de caja de resonancia de Langhoff, una segunda línea del discurso del teatro posmigrante reanuda la crítica hacia Europa como modelo de integración en general. En este sentido, construye una mirada conflictiva del continente europeo, en tanto espacio construido y negociado bajo mecanismos de exclusión. En ello, el teatro posmigrante hace eco de la crisis y de los debates originados en el 2014 por los refugiados que llegaron masivamente a Europa provenientes, fundamentalmente, de Siria y Afganistán. El teatro posmigrante ha abandonado la pretensión de la representación verosímil y de las minorías del contexto alemán intercultural actual, para insistir en la crítica que gesta la mera presencia y visibilidad de los desplazados sociales, como los refugiados², pero también, como mostraremos más abajo, otras identidades desplazadas de las instituciones y formas de hegemonía en la Europa actual. De este modo, las preguntas que subyacen a las últimas producciones de teatro posmigrante son: ¿qué significa ser un ciudadano europeo hoy?; ¿cuáles son los límites y fronteras de la sociedad y de los estados europeos?; ¿sobre qué principios se yerguen las democracias europeas actuales?; ¿bajo qué criterios construimos los discursos de la Historia de Europa?; ¿qué identidades se representan en los discursos hegemónicos sociales?, entre otras.

Si consideramos la producción estética posmigrante y la dinámica de trabajo colectiva propuesta por sus agentes, podemos discutirlo como

(2) A través de un extenso proyecto que incluyó obras teatrales en diversas lenguas y que terminó en la escritura de un volumen monográfico, Stephen Wilmer (2018) examinó la más reciente presencia de los sujetos refugiados en el teatro europeo. La investigación de Wilmer y su análisis de las performances europeas recientes sobre el tema, pone de manifiesto el estatus liminar del refugiado: un exiliado de su país de origen y un sujeto sin ciudadanía en el país de acogida que se encuentra casi siempre en un no-lugar, contrario a las fronteras de los Estado-Nación y perseguido por leyes de inmigración endurecidas luego de la crisis de los refugiados en el 2015. Esta condición es definida por Wilmer como “statelessness” (2018: 1-10) y en su monografía rastrea la discusión y tematización de la problemática en performances europeas recientes.

una ecología cultural —concepto que tomamos de Reinaldo Laddaga y de su libro *Estéticas de la emergencia* (2010)— que surge en consonancia con los procesos de globalización en el espacio urbano, en el caso que nos compete, en Berlín. Las ecologías culturales, como el teatro posmigrante en alemán, se identifican por una modalidad, producción y perspectiva colectivas, que se inscriben siempre en un proyecto común más grande y que reciclan, reutilizan, materiales emergentes, aparentemente no-legítimos o, incluso, considerados simbólicamente como “basura”³. Estos residuos devenidos materia prima pueden comprender desde las imágenes congregadas, pasando por los mismos sujetos que actúan que por su origen no-alemán tradicionalmente no se consideraban aptos para los escenarios alemanes, hasta incluso la lengua, que ya no es solamente dialecto, sino también una amplia variedad de formas urbanas, jergas, muestras de contacto lingüístico, etc. En tanto ecología cultural, el teatro posmigrante en alemán delinea la silueta de su identidad a través de procesos experimentales, abiertos, cooperativos y, especialmente, comunitarios que se hicieron cada vez más explícitos desde su reciente institucionalización y que no solo acontecen en el nivel del contenido, sino también en las formas concretas de desarrollo del trabajo pre-escénico (como en la formulación del texto escénico), en la *mise-en-scene*, en la performance y también en las formas de difusión y búsqueda de visualización del proyecto. Podemos pensar como ejemplo, la relación que el teatro posmigrante tiene, en tanto comunidad de sujetos de teatro que se piensan a sí mismos como alteridad dentro de la institución hegemónica, con las estrategias retóricas que despliega en escena y en el texto dramático para gestar un acontecimiento teatral que empapado por el activismo político. En resumen, el teatro posmigrante funciona y trabaja como ecología cultural que busca en sus contenidos, en sus estrategias y en sus dinámicas un activismo político que tiende a la intervención en el espacio social. En este sentido, el teatro posmigrante evita la exitosa fórmula de representar a las minorías desplazadas de la sociedad de forma verosímil o incluso estereotipada, sino que recicla, con frecuencia, estrategias estético-dramáticas que ponen en duda y discuten esas formas de representación, tales como: formas del teatro documental, la escritura colectiva de modo vanguardista, la deconstrucción de

clásicos y, en relación particularmente con el presente artículo, la emoción, intimidación y el *pathos*

La propuesta de activismo político a través de un arte que no es exclusivamente propagandístico, no es original ni exclusiva del teatro posmigrante en alemán. La historia del teatro del siglo XX cuenta con numerosos ejemplos de activismo político-social a través del teatro y de las *performance*; algunos de ellos son el teatro *agitprop*, el teatro documental o incluso el teatro épico de Bertolt Brecht. En este sentido, el teatro ya no es solamente una práctica cultural considerada meramente desde lo estético, sino también un medio muy adaptable para ser moldeado una y otra vez de acuerdo a la realidad política y social sobre la cual se quiere intervenir. Sin embargo, es importante resaltar que el activismo, no es exactamente acción política, aunque sí ofrece la posibilidad de hacer o crear gestos políticos para tomar parte de los asuntos significativos de la esfera pública contemporánea. La gran tradición de activismo político en relación con el teatro, se ha transformado desde 1989 (Hillman 2013: 5), cuando, por un momento, el posmodernismo parecía anunciar, bajo una amalgama compleja de estrategias deconstructivas y experimentales, el fin de la intervención política desde las prácticas artísticas y culturales. El arte y las performances activistas no asumen una forma ya establecida sino que albergan todo tipo de formas y estrategias que puedan ser efectivas para capturar la atención no solo de los espectadores, sino también de los medios. En este sentido, Pavis (2016) señala como opuestos o históricamente diferenciados dos términos que justamente nuestro artículo propone como el resultado causal de la apuesta del teatro posmigrante de Salzmann: la intimidación y la emoción como elemento de activismo político.

2. Intimidación, emoción y *pathos* y un teatro del siglo XXI

¿De qué hablamos cuando hablamos de intimidación en el teatro? Históricamente, los estudios de teatro han asociado la intimidación con la vida interna de los personajes, especialmente en el teatro íntimo francés de los años veinte (Pavis y Brown 2016: 112). También existe toda una línea que busca el acercamiento íntimo del espectador hacia los actores durante la performance a través del espacio físico

(3) La noción de ecología cultural surge como perspectiva dentro del llamado “ecocriticismo”. Este retoma la propuesta de Peter Finke de una *Ökologie des Wissens* (2005) (ecología del conocimiento) quien propuso un paradigma ecológico frente a dos culturas del conocimiento aparentemente distanciadas: la de las ciencias naturales y la de las ciencias de la cultura. Por su parte, el crítico alemán Hubert Zapf ha desarrollado una exposición teórica y programática de la idea de la literatura como una forma potente y activa de ecología cultural (2016). En nuestro caso, tomamos la perspectiva de Reinaldo Laddaga porque es quien más ha explorado la operatividad del concepto en relación con los artefactos culturales más alternativos de los tiempos recientes.

como el *Kammerspiel* alemán y el *Intima teater* de Strindberg. El *Intima teater* de Strindberg se inspiró en el modelo de los teatros de cámara que surgían en Centroeuropa para la presentación de obras de vanguardia (Robinson 2009: 107). El autor sueco buscaba emular en el teatro el principio constructivo y el efecto de recepción de la música de cámara: tratar un tema bien concreto, de forma profunda, intensa, con una compañía breve y en un espacio relativamente pequeño. De este modo, tanto en Strindberg como en el *Kammerspiel* alemán, la intimidad viene de la mano de la distancia física reducida. El crítico Wendell Cole destacó que desde el último cuarto del siglo XIX la intimidad se vuelve un factor deseable de las salas teatrales, donde los diseñadores y arquitectos se han esforzado en lograr un acercamiento más íntimo entre el público y los actores (Cole 1955: 16). Esto no es precisamente así hasta el día de hoy, especialmente si tenemos en cuenta la escena alemana en el siglo XX y en las performances de posvanguardia que llevan al extremo la deconstrucción del espacio teatral como espacio de escenificación, para volverlo espacio de acontecimiento performativo colectivo. Nos enfrentamos en estos casos a textos dramáticos que juegan con las fronteras de las escrituras del yo o escrituras de vida, que utilizan con frecuencia el monólogo como herramienta principal para la expresión de esa intimidad (Pavis y Brown 2016: 112).

Del siglo XX son harto conocidas las estrategias brechtianas desplegadas en su modelo de teatro anti-aristotélico para evadir y rechazar el vínculo empático de los espectadores (Brecht y Dieterich 2015), surgido por la intimidad y la ilusión que producen tanto la escenificación, la performance, como los temas y la forma del espectáculo teatral en sí. El exceso de intimidad y emoción en distintas formas del teatro occidental contemporáneo, que tiene muchas veces su origen en la cercanía de los actores al público y la empatía con su personaje, ha conducido a una identificación de los espectadores que, como mencionamos, ha sido rechazada en tanto sentimentalismo patético por la crítica brechtiana. Gran parte del trabajo de Brecht como director del Berliner Ensemble y algunos de sus textos críticos sobre teatro ahondan sobre estrategias y técnicas de entrenamiento actoral que buscan quebrar esa cercanía emocional entre los pares: por un lado espectadores y personajes, y por el otro actores y personajes; su representación máxima se encuentra

concentrada en el reconocido *Verfremdungseffekt* o “efecto de alienación” (Martin y Bial 2000: 6). La crítica de Brecht a la intimidad y emoción ha sido la urdimbre que sostuvo propuestas teatrales centrales del siglo XX, tales como la de Heiner Müller o en Augusto Boal, donde la racionalización de la emoción es instrumento de la actuación (Boal 2004: 115–117). En sus formas más actuales y en parte como resultado de estas apreciaciones, la dramaturgia de la intimidad se contrapone, a menudo, al teatro político o bien al activismo político en el teatro. Esta presuposición tiene su origen en que, en términos de temática y de la fábula, el teatro de intimidad y emoción se concentra en las afecciones y preocupaciones de un individuo o, incluso, de una pareja y en eso se opondría a las causas colectivas y sociales que motivan al teatro político (Pavis y Brown 2016: 1, 112).

La emoción, ya sea surgida por la intimidad del espacio teatral, por los temas, o bien por la performance de los actores, está unida en la historia crítica a un concepto, de lo más tortuoso o sufrido: *pathos*. El *pathos*, hermano de los recursos retóricos *ethos* y *logos* distinguidos en la *Poética* de Aristóteles, ha tenido con frecuencia una vida infame, que ha dejado en las páginas de la crítica de teatro las más variadas resistencias. Aunque en el siglo XX con frecuencia fue asociado a una emocionalidad tortuosa y dolorosa, etimológicamente el término *πάθος* (*pathos*) remite a ‘estado de ánimo’, ‘pasión’, ‘emoción’, ‘sufrimiento’. Entonces el *pathos* cubría en su origen un espectro semántico en relación a la emocionalidad que no se limitaba a lo doloroso y al padecimiento. *Pathos* se define en teatro tradicionalmente como “la cualidad de la obra teatral que suscita la emoción (piedad, ternura, lástima) en el espectador” (Pavis 2015: 331). Si en términos de retórica teatral el *pathos* es la técnica destinada a “emocionar al auditor” (Pavis 2015: 331), particularmente a través de la performance, el *pathos* tiene que ver con una invitación al público a identificarse, a sentir con una situación sentida, causa de pena, contingencia impactante o, por qué no, emoción en el personaje que enuncia. Esto es, Pavis entiende el *pathos* como un modo de recepción del espectáculo teatral. Ahora bien, por la preeminencia de la interpretación del *pathos* a la luz de la *Retórica* de Aristóteles, este suele quedar vinculado a una recepción pasiva, como instrumento persuasivo de la retórica clásica. Con la *Poética* de Aristóteles, se suma una funcionalidad del

pathos en el ámbito de la tragedia, ya que el filósofo griego lo identifica allí como el elemento que produce sentimientos de piedad (*eleos*) y de terror (*phobos*) que deberían conducir a la catarsis. Estas formas de entender el *pathos* y la emoción profunda a menudo han resultado, como apuntamos arriba, en matices despectivos sobre el concepto: como un patetismo demasiado afectado, que gesta una emoción pasiva, banal e intrascendente en los espectadores. Incluso, como una emoción que lleva un “callejón sin salida”, noción peyorativa sobre el *pathos* y la emoción que Didi-Huberman (2016) rastrea en la historia del pensamiento y la cultura de Europa y que prevalece como tal en la actualidad (Buch 2010: 8).

Por el contrario, Hegel reelaboró la conceptualización del *pathos* a partir del accionar en tanto toma de conciencia y de este modo distinguió en su *Estética* ([1832]1970)⁴ entre un *pathos subjetivo* y un *pathos objetivo*⁵. Mientras que el *pathos subjetivo* repliega al espectador en sentimientos de decaimiento, sufrimiento y pasividad, el *pathos objetivo* se mueve por su potencial autoconsciente, esto es con el fin de emocionar al espectador mientras desarrolla ante sus ojos el lado trascendental de las circunstancias, de los fines y de los caracteres. El poder sustancial y universal de la acción debe probarse de forma práctica y actualizarse individualmente; en este sentido el carácter humano es para Hegel *pathos* en actividad concreta en tanto “un poder del ánimo legítimo en sí mismo, un contenido esencial de lo racional y de la voluntad libre” (Hegel 1989: 204). De esta forma, no es exagerado pensar en Hegel como el introductor de un concepto del *pathos* moderno que pone en entredicho la interpretación que se ha dado del mismo a partir de la filosofía de Aristóteles.

Así, de la mano de Hegel, el *pathos* es emoción que mueve, no solo un sentimiento que se padece, sino aquello que congrega, “empuja a la acción” (Hegel, 1832: 327). Desde la aproximación filosófica hegeliana, el *pathos* conlleva el compromiso absoluto a una llamada que es en sí ética y, por ende, al sostenerse únicamente en una acción concreta, implica la emocionalidad y lo inteligible en simultáneo, cuestión que conceptualmente lo hace alejarse de la mera interioridad catártica a la que resiste críticamente Hegel (Pahl 2012: 12). Más cerca en el tiempo y a partir de la lectura de raigambre hegeliana, podemos resumir el *pathos*, con Georges

Didi-Huberman, como “las emociones, puesto que son mociones, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados” (Didi-Huberman 2016: 46). La manifestación orgánica del *pathos*, tanto en el filósofo alemán como en el francés, es la acción y no la contemplación (*com*)pasiva.

Otro aporte crítico significativo al tema lo ha brindado el historiador de arte, Abraham “Aby” Moritz Warburg con su término *pathosformel* (fórmula del *pathos*, o bien fórmula del patetismo, para otros menos literales), que elabora a partir de la expresión de los gestos de patetismo y que explica a través de la “resurrección” de la Antigüedad en el grabado de Durero *La muerte de Orfeo* (1863), fundamentalmente a través del texto “Dürer und die italienische Antike” (1906). En el mismo, *pathos* responde a su denotación semántica ligada al dolor, a una emoción que se siente negativamente. En el caso de Warburg, la novedad la constituye pensar el *pathos* en términos de imagen total, cuestión que será retomada por Didi-Huberman, especialmente, en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002). Para Warburg las *pathosformeln* o las “fórmula[s] arqueológica[s] del patetismo” (Warburg 2005: 404) son el resultado del entretendido de la expresión o representación de un estado interno, individual, con una serie de universales que definen y marcan históricamente las emociones particulares de los sujetos. Esto es, la amalgama en la imagen de la carga expresiva más personal con los factores y rasgos que se contemplan como iconográficos. En ese interés que tiene Warburg por la imagen como lugar mixto, inestable, de la confluencia de determinados gestos y expresiones corporales que se perpetúan en la memoria colectiva en un viaje intergeneracional. La carga emotiva contenida en estos símbolos se actualiza y de este modo se restablecen sus valores expresivos que no pierden su potencialidad en términos de emoción.

Entendido de esta manera, el *pathos* hilvana emociones que se no limitan a la subjetividad particular y en esto radica su carácter paradójico: aunque se enuncian y se configuran desde los límites del “yo”, se expanden hacia la alteridad con quien se comparte. Esto lo apunta Gilles Deleuze, como la trascendencia de las emociones del orden del “yo” en tanto gestan acontecimiento de una manera que

(4) Con esta fecha nos referimos a la edición de las *Lecciones de estética*, publicado por primera vez de forma independiente en lengua alemana, en tres volúmenes, a cargo de la editorial Suhrkamp. Sin embargo, cabe destacarse, que la obra de Hegel apareció por primera vez en la ciudad de Berlín en forma completa entre 1832-1845, en 18 tomos reunidos bajo el título *Werke. Gesammelte Ausgabe*.

(5) Debe insistirse en que en Hegel *pathos* no hace referencia a las meras pasiones como potencias humanas, sino que tiene un sentido general, como potencia que mueve el ánimo humano y que no por esto tiene un sentido dañino como algo vulgar o censurable sino que, para Hegel, es un momento de la racionalidad.

excede a la persona que lo siente:

La emoción no dice “yo”. Como usted mismo dice, se está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo sino del acontecimiento. Es muy difícil captar un acontecimiento, pero no creo que esta captación implique la primera persona. Habría que recurrir más bien, como Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando dice que hay más intensidad en la proposición “él sufre” que en “yo sufro” (Deleuze 2007: 172).

Nuestra mirada de la intimidad y la emoción en las obras de teatro posmigrante trabajadas tiene que ver con la focalización en la subjetividad de un personaje a través del monólogo, que como fue explicitado por Pavis es una herramienta tradicionalmente explotada para expresar la intimidad personal en el teatro (Pavis y Brown 2016: 112). La lectura propuesta disiente con la tradición crítica que, junto con interpretación brechtiana de la emoción teatral, percibe el *pathos*, la intimidad y la emoción como elementos opuestos a la posibilidad de activismo político en el teatro. La consideración de las nociones de *pathos* y emoción según Hegel y Didi-Huberman junto con la *pathosformel* de Warburg, serán entonces las que retomaremos para leer a Sasha Marianna Salzmann. Como se verá, estas lecturas son operativas para comprender la forma en que la autora concreta la agenda política de un teatro posmigrante que se ubica de cara al siglo XXI.

3. *Muttersprache Mameloschn* (2012)

Muttersprache Mameloschn es una comedia dramática que trata de tres generaciones de mujeres quienes, con diferentes grados de implicancia y experiencia, sobrevivieron el trauma del Holocausto. Contamos así con la abuela llamada Lin, la hija-madre llamada Clara y, la tercera generación, la nieta, nacida en la ya vieja Alemania, Rahel. La obra fue estrenada el 9 de septiembre de 2012 en la pequeña sala “Box” del Deutsches Theater de Berlín; una sala que lleva el nombre en inglés de “caja”. Una caja que, aunque suene redundante, sujeta en sus paredes emociones encerradas, guardadas, contenidas. Simultáneamente, casi toda la acción dramática transcurrirá en el interior

de una casa que sirve como escenario, cuestión que quedó también plasmada en las sucesivas puestas en escena. En esta obra, inicialmente, podemos entonces decir que la intimidad surge a partir del sentido original de este concepto en la tradición de Strindberg y en relación con el espacio teatral: la intimidad está presente en la configuración de un *espacio dramático* y un *espacio escénico* (o *espacio teatral*) (Pavis 2015: 169–170) reducidos y cerrados. Este tipo de espacios, que siguen las ciertas prácticas sobre la intimidad en el teatro, invitan al acercamiento entre los actores y los espectadores y a explorar la interioridad propia y de los personajes. En cuanto al *espacio escénico*, se utiliza el interior de espacios hogareños construidos de forma realista como metonimia del tema personal e íntimo en el que la obra va sumergiéndonos.

En la obra se elabora dramáticamente la trama de la relación madre-hija, pero también se tematizan cuestiones en relación al vínculo con los hombres, en relación al sexo, y, mucho más que todo ello, Salzmann nos habla aquí de la construcción de la identidad, siempre desde una perspectiva feminista y *queer* (Landry 2016: 38)⁶. De esta forma, aunque nos encontramos frente a identidades emergentes y contra-hegemónicas, no se trata aquí de las identidades ligadas a los contextos migratorios que tradicionalmente representaba el teatro de la inmigración y el teatro posmigrante en sus orígenes, y esto abre el espectro de implicancias a un activismo político que se sumerge en otras causas sociales

El título, que resiste ser traducido en su totalidad, resguarda esa clave de lectura de identidades emergentes de los personajes, fragmentados entre ellos por la brecha intergeneracional: lengua materna (*Muttersprache*), *Mameloschn*. La lengua materna de la primera parte del título no desata un equivalente, una versión completa en la lengua de llegada, de la segunda parte del título. Y esa incomprensión lingüística que es también sobre temas culturales, sociales y políticos siempre espinosos entre las tres generaciones de mujeres, produce, como en el escenario, “Mameloschn”, un *Jiddisch* que viene heredado atravesándolas a las tres, pero que a veces no se termina de comprender. Esta palabra implica un balbuceo, que intenta expresar, pero no llega a poder trasladarse a otra lengua, por eso se resiste y

(6) Atrás ha quedado el uso literal y primario de la palabra *queer* que en inglés significa “peculiar”, “extraño”, “excéntrico”, “raro” e incluso “sospechoso”. Desde fines del siglo XIX y comienzos del XX, el término se ha usado para referirse peyorativamente a la homosexualidad o “más bien a lo sexualmente heterodoxo en general” (Szurmuk, Irwin y Rabinovich (2009: 266) y es dentro de este último marco semántico cómo debería entenderse el término en relación con Mariana Salzmann: como prácticas de la heterodoxia frente al dogmatismo fundamentalmente en términos de género y sexualidad. A partir de los estudios feministas, de las intervenciones de la población LGBT (i.e. Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales) y de ideas aportadas previamente por filósofos como Michel Foucault, Jacques Derrida y Monique Wittig, surge en la década del noventa la *Teoría Queer*. Actualmente en términos de perspectiva de los artefactos culturales, lo *queer* hace alusión a temas de carácter gay o lésbico, cuestiones vinculadas al travestismo, a lo transgénero, formas de sexualidad como el sadomasoquismo, el voyeurismo, entre otros. Este espectro temático de lo *queer*, que aparece en Mariana Salzmann, conlleva el interrogante sobre el modelo social binario del género, la discusión sobre los discursos heterocéntricos y la referencia a prácticas disidentes en cuanto al regímenes hegemónicos sobre la sexualidad.

queda como vocablo intraducible. Entonces, “¿por qué buscar una traducción, una versión en otra lengua, una lectura que dé equivalencias?”, parece que nos dice el título y el texto dramático, aceptando así la convivencia de los dos términos y rasgos identitarios que tienen que ver con la historia íntima de sus personajes y de su autora. Esto se confirma en la dedicatoria de la autora, único lugar donde la palabra “Mameloschn” vuelve a aparecer: “Far Danik. Dank far ale hochmes. Un mein Mameloschn” (Salzmann 2011: 4).

La acción dramática se mueve en tres grandes núcleos narrativos: los preparativos para la mudanza de Rahel a Nueva York y las tres mujeres viviendo juntas en Berlín; la madre y la abuela viviendo juntas en Berlín luego de la partida de Rahel y, finalmente, Rahel viviendo sola en Nueva York luego de la muerte de su abuela. Está claro entonces que el viaje de Rahel, el movimiento, la moción (que implica emoción), transformación y todo lo que trae consigo, es el motor real de la acción dramática de esta obra. El movimiento y la acción que surgen por la emocionalidad misma que arrastra el vínculo entre las tres generaciones encuentra, como veremos más adelante, su mejor manifestación en el monólogo.

Son harto conocidas las teorías de Marianne Hirsch sobre la posmemoria, concepto que ella define como “the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (Hirsch 1997: 22). Ya sea por la distancia generacional, o bien porque remite a una zona del pasado vedada y ligada al trauma, la posmemoria siempre busca conexión. En este sentido, Hirsch sostiene que el desarrollo de la narrativa de posmemoria encuentra la conexión fundamentalmente por la vía familiar. Dentro del discurso familiar que le da forma a la memoria, existen determinados espacios que se construyen como hogar pero, simultáneamente, la generación de posmemoria topicaliza esos espacios como un lugar “inalcanzable” (Hirsch 1996: 661). Tanto el personaje de Rahel como la autora de la obra, Sasha Marianna Salzmann, pertenecen a la tercera generación de los descendientes de los sobrevivientes del Holocausto y, en el caso de Salzmann particularmente, a la segunda generación de refugiados judíos, en su

caso, aquellos provenientes de Rusia⁷. Ella misma se identifica como miembro de una generación del post-Holocausto. Salzmann, hace explorar e indagar el pasado traumático a sus personajes de *Muttersprache Mamelosch* con el modo típico de las narraciones de la posmemoria trazado por Hirsch. Y es en esa arqueología de los lazos familiares, donde la emoción entra, como forma de vínculo entre esa zona del pasado traumático y lo real cotidiano. Para las generaciones mayores el hogar y Berlín representan lugares del trauma de los cuales las jóvenes generaciones deben alejarse, tal como dice Clara: “Gott sei Dank, ist sie bald weg. In diesem Haus kann sie nur verrückt werden” (Salzmann 2011: 20). En relación al lugar inalcanzable que es simultáneamente origen en el discurso de la generación de posmemoria, será Rahel quien convertirá la ciudad de Berlín en tópico en relación con los entramados de la memoria personal e histórica. Ese lugar remite al origen de las generaciones familiares que la anteceden, la vincula al trauma padecido por esas generaciones (tanto en la época del Nacionalsocialismo como durante la RDA) como a la herida colectiva de otros sujetos, pero es al mismo tiempo un lugar que ya no le pertenece. Ese separarse de la casa y de Berlín, de los espacios ligados al trauma intergeneracional, tanto para volverse otra persona como para encontrar la propia voz, es constatado por Lin ante la vuelta de su hija:

LIN Es ist seit dem viel passiert. Seit du ausgezogen bist. Du hast dich auch verändert.

RAHEL Ich bin jung. Ich muss mich verändern.

LIN Das habe ich früher auch gesagt. (Salzmann 2011: 8)

La más joven de esta tríada de mujeres que protagoniza la obra, Rahel, es una mujer segura de sí misma, aventurera, académica y lesbiana. La primera parte de la obra tiene mucho de construir su personaje en oposición a las figuras de su madre (una mujer reprimida, asimilada, con poca autoestima) y su abuela (sobreviviente del Holocausto, nostálgica y defensora de la RDA). El monólogo final de Rahel, que se lleva a cabo en una charla telefónica con su madre, quien se encuentra en Europa, está configurado temática y sintácticamente a partir de la resistencia a la emoción de acercamiento y alejamiento de los lazos familiares, que han configurado su identidad y

(7) La familia de Salzmann emigró de Rusia a Alemania cuando ella era una niña como parte de la cuota o número establecido para refugiados (*Kontingenzflüchtlinge*) de origen judío a quienes le dieron facilidades para concretar su residencia en el país germánico en la posguerra, como parte de una estrategia de socorro humanitario (Tröster (2017: 81).

que remiten al pasado traumático. Simultáneamente a su enunciado, la emoción, aquí, se niega. Rahel lucha con esas emociones en su monólogo que entremezcla diversas cuestiones diseminadas a lo largo de toda la obra y esto se refleja en el la gramática del texto dramático:

RAHEL Ich kann dir *nicht* schreiben. Ich weiß, das verstehst du *nicht*, aber eigentlich verstehst du es schon. Hier war so viel, ich wusste *nicht* was. Ich wusste schon, aber darum geht es dir doch gar *nicht*. Ich hatte *keine* Lust, Smalltalk zu machen. Ich hatte *keine* Lust auf deine Angst um mich, *verzeih*. Zuerst der Umzug, die Papiere. Dann Einrichten. Dann so tun, als würde man in die Bibliothek gehen, so tun, als würde man lernen, etwas tun, überhaupt irgendwas, das heißt hier Ph.D., wenn man in Bibliotheken sitzt und Tische anstarrt. Dann das Erdbeben. Dann Hurrikane. Ich will darüber gar *nicht* sprechen.

Können wir darüber *nicht* sprechen, bitte.

Liebe Mama, *verzeih*, dass ich mich so lange *nicht* gemeldet habe. Alles war ganz verrückt hier. Du weißt schon. Umzug, Papiere. Ich war fast jeden Tag auf irgendwelchen Ämtern und als ich *keine* Angst haben musste, dass sie mich wieder zurückschicken, habe ich mich in der Bibliothek eingeschlossen, um in den Fluss zu kommen, du verstehst.

Ich konnte dir *nicht* schreiben, Mama.

Ich weiß *nicht* wie.

Ich habe nachgedacht wegen Davie. Und wollte sagen, es ist *nicht* so, dass ich dich *nicht* verstehe. Das tu ich. Ich verstehe. Glaube ich. Ich verstehe *nicht*, warum er in die Wüste gegangen ist. Ich verstehe *nicht*, warum er weg ist von uns, du denkst, das verstehe ich, weil ich dasselbe tue, aber tu ich *nicht*, es ist *nicht* dasselbe. Ich bin nicht für immer weg. Und Davie muss den Kontakt zu uns abbrechen, das weißt du auch. Das hat er *nicht* getan, weil du was falsch gemacht hast. Der ist doch dazu verpflichtet. Wir sind doch in der Diaspora, mit solchen dürfen die *nicht* reden. Er denkt wahrscheinlich, das ist *nichts* Persönliches oder so was. Und irgendwie ist es das auch *nicht*. Wir sind ihm irgendwie was Unpersönliches geworden. So denke ich *nicht*. Über uns. Das denkst du über mich, dass ich so denke, aber das tu ich *nicht*. Ich werde *nicht* wieder bei dir einziehen. Ich muss hier bleiben, aber (Salzmann 2011: 58)⁸.

En monólogos como este, Salzmann hace hablar a

las generaciones de la posmemoria con una emoción distinta, que ya no se queda en los estereotipos del discurso de las víctimas, no se queda en el espacio del trauma. Este monólogo gesta la acción en la emoción al mismo tiempo que confirma lo que sospechamos: la imposibilidad de “reconciliación cultural o generacional” (Landry 2016: 48). Si consideramos todas las formas de negación que lo recorren, resulta innegable que el monólogo final de Rahel está estructurado por la negativa, por la resistencia. Sin embargo, la expresión de la emoción produce afirmación, incluso un “acto de coraje” (Didi-Huberman 2016: 25). A pesar de que el lenguaje se resiste, niega, sustrae la emoción y continúa la lógica que ha primado en Occidente, aquella que la ve como un padecimiento y como la imposibilidad de actuar, la expresión de los sentimientos más íntimos en el final de la obra, lleva a Rahel a la acción: el reencuentro con su madre que como deseo de posibilidad cierra la obra en un fragmento sin negación:

Aber. Also. Wenn du vorbeikommen willst, dann komm vorbei. Ich würde dich gern sehen. Ich will dich unbedingt sehen. Ich vermisse dich. Und ja. Ich verstehe die Witze. Du würdest auch. Ich habe einen Neuen: Wie telefoniert ein kluger Jude mit einem dummen? Von Amerika nach Europa.

[Sie lacht kurz auf].

Komm vorbei (Salzmann 2011: 58).

Las emociones que aquí se plasman, trascienden el “yo” en su sentido histórico, ya no se trata únicamente del conflicto en relación con la posmemoria y el trauma histórico, y es en este sentido que gestan un verdadero acontecimiento. Nos encontramos especialmente con la imposibilidad de comunicar y expresar entre las diferentes generaciones, especialmente entre la madre y la hija. La expresión de los hechos, pensamientos y posiciones, aunque sea a través de su negación, es la afirmación de la carga emocional que estos implican en Rahel y que, asimila al espectador, más allá de las diferencias circunstanciales que pueda tener con el personaje. En términos de activismo e intervención social, este tipo de monólogo apela a los espectadores mostrándoles una generación que lucha (entre negación y afirmación) con el pasado que representa la generación de los padres, tanto en relación con la memoria histórica traumática,

(8) Todos los resaltados con cursiva de este y los siguientes fragmentos de la obra de Salzmann son nuestros, con excepción de la antepenúltima frase presentada en la cita más abajo, escrita entre corchetes, que es una didascalia del texto dramático.

como en lo concerniente a paradigmas de género y sexualidad heteronormativos. En el final, el recurso del monólogo produce acción, transformación del personaje en tanto acción voluntaria y libre a partir del sentimiento como proponía Hegel, y es así como Rahel sale de sí (escapa el mero *pathos* subjetivo y paralizante) y se mueve al encuentro con su madre. El gesto interpela a los espectadores como la muestra, universal en este caso, de una generación que intenta recorrer su propio camino al mismo tiempo que busca reconciliarse o aceptar la emoción que le produce el lazo con sus antepasados.

4. *Meteoriten* (2016)

Meteoriten se estrenó el 15 de abril de 2016 en el Teatro Maxim Gorki de Berlín y fue dirigida por Hakan Savaş Mican. Aunque Salzmann nunca abandonó sus proyectos independientes, esta obra la encuentra ya más asentada como autora del Gorki, cuando ya tiene un nombre asociado a este teatro y al éxito que la renovación impulsada por Langhoff significó para esta sala y para el teatro posmigrante en general.

La obra empieza y termina con monólogos que se construyen a través de las referencias a la mitología griega. Una pequeña porción de *La Metamorfosis* de Ovidio está presente en la obra a través de referencias intertextuales. Son estas referencias la matriz desde la cual debe entenderse la intimidad en la obra que orientará nuestra lectura. Esto es, más allá de la singularidad e individualidad de las historias de los personajes, el material intertextual y el uso de imágenes presentes en la memoria colectiva remiten las emociones y la intimidad exhibida por la obra a un universal que es humano y trasciende las problemáticas individuales.

La obra arranca en un *espacio dramático* (Pavis 2015: 169–170) muy particular: es verano, Alemania se encuentra en la final de la Copa del Mundo de Fútbol y sueña con ser el campeón. En la calle se celebran innumerables festejos y los colores de la bandera alemana se dispersan con euforia por toda superficie de Berlín. Los jóvenes protagonistas de la obra, Udi, Roy, Serösha, Üzüm y Cato, buscan dejarse llevar por la algarabía general, pero hay algo que los mantiene en el borde. Están dentro-fuera del acontecimiento de festejo general, intentan sumergirse en él, pero no encajan en ese ecosistema social.

En cuanto al *espacio escénico*, hay una diferencia visceral en la construcción de la intimidad que en esta obra no tiene que ver con lo espacial en relación con *Muttersprache Mameloschn*. El espectador se enfrenta a un escenario que tiene en su centro una construcción de caños de metal de varios metros y niveles y de aspecto fabril, que se irá moviendo a medida que avance la acción dramática. El *espacio escénico* para la puesta en escena del Maxim Gorki tuvo entonces un uso simbólico y casi expresionista, muy distinto al escenario realista y tradicionalmente íntimo de las puestas en escena originales de *Muttersprache Mameloschn*. El recurso suplementario para la construcción de la intimidad y la exploración de la emoción en *Meteoriten* será provisto por técnicas e instrumentos ligados a la intermedialidad. En diversos momentos de la obra se proyectan grabaciones fílmicas que remiten a paisajes melancólicos y también se realizan filmaciones en el momento de la performance, con primerísimo primer plano que también se proyectan simultáneamente en una pantalla en el fondo del escenario; estas contienen, como es de esperarse, la expresión de los sentimientos más íntimos. El recurso a la cámara proyecta entonces una grabación que se supone casera, personal, cuestión que se enfatiza con el plano escogido (primerísimo primer plano) que resalta los matices de confianza e intimidad de los personajes frente a la lente. El acercamiento al rostro del otro, es llegar a través de la intimidad a un conocimiento de uno mismo: “So ein Gefühl habe ich eigentlich nur, wenn ich in dein Gesicht schaue. Dann habe ich so eine Kraft in mir, als wäre ich richtig, wo ich bin. Sonst nicht. Sonst nie” (Salzmann 2016: 34).

Nuestros personajes tienen en común cuatro cosas: son jóvenes, viven en Berlín, se conocen de alguna manera entre todos y parecen estar buscando y escapando (simultáneamente) de algo. Juntos se proclaman la nueva Alemania: una nación donde no solo la identidad se ha vuelto *trans*-nacional, sino que las fronteras de las identidades y roles de género son constantemente atravesadas, son *trans*-, se contruyen en y a través de los espacios fronterizos. Este pequeño grupo de amigos, que con frecuencia habla omitiendo la cuarta pared en un gesto de cercanía, de confesión e intimidad, le cuenta al público las afinidades electivas que mueven su deseo y construyen sus núcleos posfamiliares. Por un lado tenemos a cuatro de los personajes: una chica turca, morena y lesbiana (Üzüm);

su novia que es una muchacha transgénero rubia (Cato), un joven judío y un joven musulmán que quieren tener todos juntos un bebé y así, concretar su utopía familiar pospatriarcal. Por su parte, Üzüm y Cato se encuentran en conflicto en su relación. Aunque quieren tener un hijo juntas, Üzüm se siente “traicionada” por la transformación que Cato está experimentando con el uso de un tratamiento farmacológico para convertirse en hombre. En una discusión entre las dos, Cato se preguntará: “Warum verrate ich alle andauernd, wenn ich das tue, was ich bin?” (Salzmann 2016: 33). Por el otro lado, tenemos a Serösha, el chico ruso que en lugar de irse a Rusia al funeral de su abuelo es arrastrado por Roy y su amante Udi a un bar, donde luego de embriagarse le roban el pasaporte y el dinero y tiene un encuentro sexual con sus amigos, aunque intente negar el placer que le produce acostarse con hombres. Los tres (el sirio, el israelí y el ruso) tienen relaciones sexuales y, aunque Serösha insista con criterios en afirmarse como heterosexual, no quedan dudas de que es gay y no lo asume; las tradiciones familiares y del prejuicio social le impiden vivir libremente su sexualidad. La pareja conformada por Roy y Udi vive una buena parte de los conflictos dramáticos puestos en escena, porque el primero quiere ser “libre” y no estar atado a nada y el segundo quiere tener un hijo, junto con una relación más estable y formal.

Como puede entenderse de la constelación de personajes y la breve descripción hecha de sus conflictos de partida, la obra ostenta, efectivamente, un avasallamiento emocional. Una lluvia de meteoritos. Estos sujetos-meteoritos, son restos de materia cargados de emociones que circulan por el espacio berlinés que se describió arriba y al entrar en contacto con esta atmósfera social se pulverizan, desaparecen, porque sus cuerpos reciben una presión que no resiste al estar en contacto con ella. Esas emociones que cargan los personajes-meteoritos, que les dan su singularidad, son también las que los destruyen en el real cotidiano, en el contacto con la atmósfera tal como sucede con el fenómeno natural de los meteoritos. Por eso más abajo vamos a centrarnos en un fragmento que muestra justamente aquellas emociones que creemos que encabezan la propuesta política de la obra y del teatro posmigrante en general.

En el cuadro/escena 15, Roy cuenta una visita al odontólogo a causa de su bruxismo. En realidad, Roy sufre de un dolor fuertísimo en la columna y los

estudios indicaron que es por la tensión generada en la mandíbula. El pronóstico es malo y Roy es advertido que si sigue padeciendo de bruxismo terminará por destruir su columna y varios músculos de su cuerpo. La enfermedad o el padecimiento en este sentido es metáfora de algo que él mismo produce, desde el interior mismo y que dañará el sostén de su persona. Roy le cuenta a Udi, con el detalle que permite el monólogo, su experiencia con el dentista que lo trata debido a esta condición y quien aprovecha la situación de tratamiento odontológico para conversar con su paciente, de un modo que nuestro personaje pone en cuestión:

ROY: [...] Und dann hat er mich gefragt, ob das etwas mit meiner Herkunft zu tun hat. Und ich habe nicht verstanden, was er meint, habe ihn nur angeschaut. Ich liege auf seinem Stuhl, fast kopfüber, mit diesem weißen Lätzchen um den Hals, und er mit seinem Mundschutz, ich habe einfach nicht verstanden, ob er mich das grade wirklich fragt oder was völlig anderes, und dann sagt er nochmal, richtig langsam und laut, ob ES ETWAS MIT MEINEM HEIMATLAND ZU TUN HAT DASS ICH DEN KIEFER SO ANSPANNE, und als ich mich immer noch nicht bewege, wiederholt er die Frage auf Englisch. Obwohl wir die ganze Zeit Deutsch gesprochen haben.

Und dann fragt er mich, wie es mir damit geht, dass ich meine Eltern nicht nachholen kann, mit der neuen Gesetzeslage und allem, und wie traurig das doch alles ist, und ich. versuche ihm, mit seinem Riesengerät in meinem Rachen, zu erklären, dass ich das gar nicht will, nicht mal wollen würde, wenn es ginge. Ich würde sie eigenhändig an der Grenze abknallen. Das würde ich tun (Salzmann 2016: 42-43).⁹

La respuesta de Udi es el silencio que rápidamente Roy llenará con un dato sobre los músculos de la mandíbula. El final de la escena, pocas líneas después, es la confesión de Roy de que no puede seguir con él, no puede estar ahí junto a él. Las posibilidades de descripción fenomenológica de este fragmento, de deslindar su emoción, son mayores de lo que aparenta. Aquí no se trata meramente de una narración un poco cómica y unida a una confesión familiar terrible para “preparar el terreno” para el siguiente paso de la acción dramática: la ruptura de la pareja. En este fragmento encontramos un uso político de la emoción, tanto en los personajes, como en la recepción de la obra por

(9) Agradezco muy especialmente a las traductoras Julie August y Vanessa Guerra, así como también al agente teatral Hartmut Becher que me facilitaron, antes de su publicación tanto la versión original en alemán como la versión en castellano de la obra.

parte de los espectadores. Por un lado la imagen de Roy sometido, vulnerable, estático ante la intervención odontológica del especialista. Este tratamiento dental está, como se dice en el fragmento, vinculado con un trauma físico que se une al psicológico y tanto paciente como odontólogo, lo saben. Las posiciones físicas de los que aparecen en la narración, los gestos a los que remiten, están ligados en el inconsciente de los espectadores a una forma contemporánea del sufrimiento que puede pensarse como una *pathosformel* de los tiempos actuales. Por otra parte, el posicionamiento frente al saber y frente a la condición de ciudadanía les otorgan, a uno y a otro, roles desiguales en la conversación y en las emociones que allí se intercambian. El odontólogo habla; Roy sufre, tiene la boca trabada por los instrumentos odontológicos, padece en el cuerpo el procedimiento que se le aplica y no puede expresar nada al respecto por la posición que debe mantener. En su discurso el odontólogo reafirma esta posición de desigualdad cuando recupera la condición ciudadana de Roy: su paciente es un inmigrante y supone que su dolencia física esté vinculada con ello. El cambio de lenguas durante la charla también reafirma esta idea y remarca la condición de alteridad de Roy desde la óptica del odontólogo, quien se ubica en el lugar de hablar e interpretar por el otro. Y, finalmente, el odontólogo, en un acto de supuesta empatía, incluye a Roy en la idea generalizada que presupone que todo inmigrante quiere traer consigo, al país de destino de la inmigración, a su familia. Esta idea generalizada aparece avalada por las leyes alemanas actuales que han restringido la posibilidad de hacer eso entre refugiados que han pedido asilo a la República Federal Alemana.¹⁰ A Roy le perturba ese comentario, pero la expresión de su emoción está ahí, impedida por la intervención odontológica. Nada más alejado del personaje de Salzmann. Roy quiere exponerse, emocionarse, lograr moción, con una cuestión que desde su interior le surge y es anterior a las leyes de inmigración europeas y a su condición de ciudadanía (inmigrante con permiso de residencia, totalmente integrado): es un joven y el conflicto con sus padres (y con su pareja, como sabremos al terminar el monólogo) es el alimento de su existencia perturbada y doliente. La imagen de su boca expuesta paralelamente “expone, deja aparecer su emoción” (Didi-Huberman 2016:23), en al menos tres niveles. Por un lado, el profesional y su emoción rendida ante el protocolo médico y las normas de la

corrección política, teñidas también por prejuicios y presuposiciones. Por el otro, en un segundo nivel, la emoción simple, universal, de un joven como cualquier otro, que excede las circunstancias de su nacionalidad y origen, y es aquí donde, junto con Didi-Huberman debemos recordar que “La emoción no dice “yo”: en primer lugar porque, en mí, el inconsciente es mucho más grande, más profundo, más transversal que mi pobre pequeño “yo”” (Didi-Huberman 2016: 37). Con ella, Roy “expone su debilidad, expone su impoder, o su impotencia” (Didi-Huberman 2016: 24). El tercer nivel, genera emoción que conmueve en el espectador y aquí el potencial político de la emoción con moción, con desplazarse de una posición a otra, que Salzmann construye en sus obras.

Roy se atreve a decirse y se atreve a decirle a Udi, que si sus padres migraran los mataría en la frontera, imagen que remueve en el imaginario del espectador alemán el bombardeo de noticias que informan de las muertes de refugiados en las fronteras de Alemania. Esta mención en el monólogo de Roy funciona como una *pathosformel* de la crisis humanitaria por la guerra y sus implicancias para Europa. Esta es la emoción que lleva a la acción de la que Hegel hablaba en su *Estética*. Los cuerpos de refugiados muertos se han vuelto una imagen mediatizada que queda, en la distancia, fuera del país, pero que Roy hace entrar a la escena como parte de su emoción juvenil y del conflicto familiar que lo interpela.¹¹

5. Emoción expuesta

*Aber Gefühle – Gefühle sind das, was noch bleibt.
Wo wäre das Theater ohne Gefühle, wie hat Brecht
sich das genau vorgestellt mit dem nicht romantisch
glotzen, wie denn sonst?
(Salzmann 2015: 14)*

En la introducción de esta presentación me remití brevemente a los cambios en el llamado teatro posmigrante y a cómo en los últimos años se ha extendido el uso del concepto de teatro posmigrante, con el cual la obra de Sasha Marianna Salzmann tiene vínculos productivos, más allá de sus orígenes y las temáticas de trasfondo migratorio. Como fue expuesto, ese uso más general, abierto y a veces abstracto del concepto de teatro posmigrante coincide con un crecimiento e institucionalización de

(10) Al momento del cierre de este artículo y su presentación para publicación estas leyes han vuelto a cambiar. A partir de agosto de 2018 la reunificación entre refugiados o sujetos en situación de asilo y sus familiares directos es nuevamente posible, aunque limitada a una cuota de 1000 personas al mes y a personas que no representan un riesgo para la República Federal Alemana (Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (2018).

(11) Esta imagen también remite a la video-documentación *Die Toten kommen* del Aktionsgruppe Zentrum für Politische Schönheit (ZPS) del verano de 2015. El video muestra un entierro de refugiados fallecidos en la frontera con Europa realizado en el cementerio de Berlin-Gatow (2015).

la propuesta, proceso en el que Salzman fue una de las protagonistas al cumplir un rol activo en diversos proyectos vinculados al teatro Gorki, como el Studio Я. Este “nuevo” teatro posmigrante amplía, como se dijo, su función exclusivamente representativa y de visibilización de una minoría migrante que ha sido históricamente relegada del espacio simbólico y del espacio material en relación con el teatro alemán. Si se quiere, con Rancière, podemos decir que tanto este teatro y especialmente Salzman se alejan del régimen representativo de las artes, donde una serie de convenciones estéticas tienden a la identificación del arte con lo real (Rancière 2012: 39–41).

En los casos trabajados, no encontramos un teatro posmigrante que en comunión con un estatuto representativo del arte se aboca enteramente a la representación realista, testimonial y verosímil de los colectivos inmigrantes y descendientes de inmigrantes en Alemania. Por el contrario, el teatro posmigrante, según cómo lo hemos expuesto en la discusión y en el análisis, conjuga los residuos de esas representaciones realistas y verosímiles para realizar una propuesta política, donde aquellos restos que se “reciclan” no son ni más ni menos que la interioridad y emocionalidad de los personajes de las obras. El activismo político de Salzman está entonces en el uso de la emocionalidad e intimidad, antes que en el estereotipo y el cliché frente al personaje. El teatro de Salzman abandona esa pretensión de representación “genuina” y realiza un teatro posmigrante a partir del uso de la emoción y la intimidad como pilares de la construcción del texto dramático y de la puesta en escena para potenciar la capacidad emancipatoria y política que tiene el arte dramático en general.

Tal como sostiene Pavis (2016), la intimidad ha resurgido bajo distintas formas y nombres en el teatro y las artes performativas actuales. En las dos obras trabajadas la emoción y la intimidad no solo aparecen diseminadas a lo largo de la obra, sino que se exploran particularmente a través de una herramienta tradicional: el monólogo. Asimismo, en relación con el espacio, en *Muttersprache Mameloschn* Salzman sigue las formas tradicionales de gestar intimidad en el *espacio escénico* como en el *espacio dramático* en tanto recurre al interior de habitaciones hogareñas. De modo opuesto, en *Meteoriten* se ve una apuesta más arriesgada por parte de la autora y del director de escena, con el uso del *espacio escénico* más desestructurado y con un simbolismo más oscuro, así

como también un *espacio dramático* que tensiona el interior donde se desarrollan los conflictos entre los personajes y el exterior urbano donde se celebran animosa y despreocupadamente los resultados de la copa mundial de fútbol.

La emoción que se entretiene en los monólogos de Salzman no toma formas pasivas o negativas a partir de la lectura de Aristóteles sobre el *pathos*, sino que mueven, como acto voluntario, a la acción, la moción, la transformación y el acontecimiento, tal como rastreamos el concepto en la lectura de Hegel, de Didi-Huberman, y, también, en Deleuze.

Como expusimos en el análisis de ejemplos de la obra *Muttersprache Mameloschn* (2012) y de *Meteoriten* (2016), la emoción, el *pathos*, las *pathosformeln* y el acercamiento íntimo no son en el teatro de Salzman elementos negativos, que producen pasividad en el espectador y en los personajes. Entonces, como propone Didi-Huberman, deberíamos preguntarnos “¿por qué la emoción?”. La emoción que Salzman busca en sus personajes y en la recepción de sus obras “consiste en ponernos fuera de (e-, ex), fuera de nosotros mismos” (Didi-Huberman 2016: 31). El encuentro del espectador con un teatro posmigrante que no apela a la representación de una alteridad sino en al encuentro con la emoción en la que comulgan diversos individuos, sin importar su condición de ciudadanía, es la apuesta política de Salzman. La dramaturga, en lugar de optar por un teatro que ponga en primer lugar la representación de las minorías (pos)migrantes, reubica la emoción y la formas de la intimidad más simples, humanas y generales como el arma más poderosa de un activismo político que busca atravesar a los participantes del acontecimiento teatral, al punto de moverlos a la acción. En un texto ensayístico, Salzman lo dice de forma muy breve: “Vielleicht sind unsere Gefühle das letzte Große, woran wir glauben wollen” (Salzman 2015: 14). Y su teatro confirma, hoy, cómo eventualmente a través de las emociones no dejamos a espectadores sentados, sino los invitamos a pararse, moverse, hacia la sociedad que desean construir.

Bibliografía

- Aktionsgruppe Zentrum für Politische Schönheit (2015):** *Die Toten kommen*. Consultado 11.11.2018, en <https://www.politicalbeauty.de/toten.html>.
- Arslan, G., B. Kreitinger, D. Göktürk, D. Gramling, B. V. Mani, O. Landry, B. Menzel, S. Denham, R. Ellis y R. Utkin (2017):** "Forum: Migration Studies", *The German Quarterly* 90, pp. 212–234. <http://dx.doi.org/10.1111/gequ.12033>.
- Boal, A. (2004):** *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
- Brecht, B. y G. Dieterich (2015):** *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Buch, R. (2010):** *The pathos of the real: On the aesthetics of violence in the twentieth century / Robert Buch*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
- Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (31.07.2018):** *Familienasyl und Familiennachzug*. Consultado 11.11.2018, en http://www.bamf.de/DE/Fluechtlingsschutz/FamilienasylFamiliennachzug/familienasyl-familiennachzug-node.html;jsessionid=60F3FFD518BCA9C58E8C1B7BDBFE232A.1_cid286.
- Cole, W. (1955):** "Some Contemporary Trends in Theatre Architecture", *Educational Theatre Journal* 7, pp. 16–21. <http://dx.doi.org/10.2307/3204183>.
- Deleuze, G. (2007):** *Dos regímenes de locos: Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2016):** *¿Qué emoción? ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Donath, K. (2011):** *Die Herkunft spielt keine Rolle - "Postmigrantisches" Theater im Ballhaus Naunynstraße: Interview mit Shermin Langhoff*. Consultado 07.11.2018, en <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturellebildung/>.
- Finke, P. (2005):** *Die Ökologie des Wissens: Exkursionen in eine gefährdete Landschaft*. Freiburg im Breisgau: K. Alber.
- Hegel, G. W. F. (1989):** *Estética I*. Barcelona: Península.
- Hillman, R. A. (2013).** *(Re)constructing political theatre*: Thesis (Ph.D.), University of Reading.
- Hirsch, M. (1996):** "Past lives: Postmemories in exile", *Poetics Today* 17, pp. 659–686.
- Hirsch, M. (1997):** *Family frames: Photography, narrative, and postmemory / Marianne Hirsch*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Laddaga, R. (2010):** *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Landry, O. (2016):** "Jewish joke telling in Muttersprache Mameloschn: Performing queer intervention on the German stage", *Women & Performance: a journal of feminist theory* 26, pp. 36–54. <http://dx.doi.org/10.1080/0740770X.2016.1183978>.
- Martin, C. y H. Bial (2000):** *Brecht sourcebook*. London, New York: Routledge.
- Pahl, K. (2012):** *Tropes of transport: Hegel and emotion / Katrin Pahl*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Pavis, P. (2015):** *Diccionario de teatro: [dramaturgia, estética, semiología]*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. y A. Brown (2016):** *The Routledge dictionary of performance and contemporary theatre*. London: Routledge.
- Pereyra, S. (2016):** "Teatro posmigrante en alemán: Derrotos de la institucionalización", *ERAS: European Review of Artistic Studies* 7, pp. 22–55.
- Rancière, J. (2012):** *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Robinson, M. (2009):** *The Cambridge Companion to August Strindberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salzmann, M. (2011):** *Muttersprache Mameloschn*. Frankfurt, M.: Verl. der Autoren.
- Salzmann, M. (2012):** "Sie missüberschätzen uns. Über den Versuch, das Mittelstandspferlen-kettchen wie ein Lasso um das Ballhaus Naunynstraße zu werfen – Eine Komödie", *TRANSIT* 8, pp. 1–4.
- Salzmann, M. (2015):** "Angst nicht so romantisch. Wir müssen unsere Ängste auseinanderpflücken, um eine Chance zu haben", *Theater der Zeit* 70, pp. 14–16.
- Salzmann, M. (2016):** *Meteoriten: Drei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Szurmuk, M., R. M. Irwin y S. Rabinovich (2009):** *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D.F.: Instituto Mora; Siglo Veintiuno Editores.
- Tröster, I. (2017):** "Jüdische Kontingentflüchtlinge", in K.-H. Meier-Braun y R. Weber (coord.): *Deutschland Einwanderungsland: Begriffe - Fakten - Kontroversen*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, pp. 81–82.
- Warburg, A. M. (2005):** *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Ed.
- Warstat, M. (2017):** "Postmigrantisches Theater?: Das Theater und die Situation von Flüchtlingen auf dem Weg nach Europa", in N. Bloch, D. Heimböckel y E. Tropper (coord.): *Vorstellung Europa - performing Europe: Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart*. Berlin: Theater der Zeit, pp. 26–42.
- Wilmer, S. E. (2018):** *Performing statelessness in Europe*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Zapf, H. (2016):** *Literature as cultural ecology: Sustainable texts / Hubert Zapf*. London: Bloomsbury Academic.

