

Teatro posmigrante alemán. Heterogeneidad discursiva y violencia en *Sangre loca* de Erpulat/Hillje



Soledad Pereyra

CONICET - Universidad Nacional de La Plata / solespereyra@gmail.com

Fecha de recepción: 30/03/2015. Fecha de aceptación: 16/04/2015.

Resumen

En los últimos años, frente a la realidad multicultural de Alemania, el proyecto dramático de un *postmigrantisches Theater* (Sharifi, 2011a, 2011b) ha subido a los escenarios de ese país. En muchos casos, este teatro posmigrante llega a los escenarios a elaborar una crítica política a partir del diálogo con textos consagrados para, desde ese lugar de enunciación prestigioso, convertirse en una glosa que descompone el carácter homogéneo del discurso hegemónico sobre el tema de la inmigración en Alemania hoy. Este es el modo en el que *Sangre loca (Verrücktes Blut)* (2010), de Jens Hillje y Nurkan Erpulat, lleva al teatro actual las polémicas en relación con las minorías (post)migrantes: a través de la realización de un texto dramático que refiere y utiliza fragmentos de Schiller y otros discursos reconocidos por la sociedad alemana, que resultan en puntos de heterogeneidad en el discurso y, con ello, un “juego con el otro” que opera en el espacio de lo no-explicito, de lo “semi-develado” (Authier Revuz, 2011). En el presente artículo se discute con un análisis textual esta estrategia de la obra *Sangre loca* como forma de garantizar la escenificación de la violencia en el cotidiano, especialmente la experimentada por minorías migratorias en sociedades multiculturales, como la alemana.

Palabras clave

Teatro posmigrante
Alemania
Heterogeneidad discursiva
Multiculturalismo
Sangre loca (Verrücktes Blut)
Hillje
Erpulat

Abstract

In recent years facing Germany's multicultural reality, the project of a *postmigrantisches Theater* (Sharifi, 2011a, 2011b) has stepped up in the main theatrical venues of this country. In many cases, this postmigrant theatre arrives at the stages to develop a political criticism through a dialogue with traditional texts in order to devote the dramatic text, from a prestigious place of enunciation, to question and to break down the homogenous nature of the hegemonic discourses about the subjects with migrant background in Germany today. This is the way taken by Jens Hillje and Nurkan Erpulat's *Crazy blood (Verrücktes Blut, 2010)*, which brought to current Theater controversies in relation to (post)migrant minorities: through the implementation of a dramatic text which refers to and uses fragments of Schiller and other discourses recognized by the German society, resulting in points of heterogeneity in the dramatic speech and, therefore a “game with

Key words

Postmigrant Theater
Discursive heterogeneity
Multiculturalism
Crazy blood (Verrücktes Blut)
Hillje
Erpulat



Verrücktes Blut. Imagen del Maxim Gorki Theater

the other” that operates in the space of the non-explicit, of the “half-unveiled” (Authier Revuz, 2011). This article discusses this strategy of *Crazy Blood*, and of postmigrant Theatre in general, as a way to ensure the staging of violence in everyday life, especially that experienced by migrant minorities in multicultural societies, such as the German.

El teatro posmigrante en Alemania y el conflicto sobre la sociedad multicultural

“It must be somebody’s fault” dice un cartel que sostiene la actriz que personifica a Sonia Kelich en una foto del programa de mano ofrecido por el Teatro Maxim Gorki para *Verrücktes Blut/Sangre Loca*, obra teatral de Nurkan Erpulat y Jens Hillje¹. No obstante eso, la búsqueda, el rastreo, debate y confrontación de las culpas y responsabilidades sobre el conflicto multicultural se devela, en esta obra, como imposible de pensarse en torno a una sola persona, alguno/alguna (*somebody*), cuando el nosotros social ya no implica dos facciones irreconciliables y perfectamente separadas. Porque el *somebody* se ha vuelto *everybody* y todos son convocados en esta obra a la discusión sobre la dinámica de ese nuevo término.

El estreno formal de *Verrücktes Blut* fue en septiembre de 2010 en un icónico espacio, que puede servirnos para discutir el multiculturalismo en relación al arte en Alemania hoy: la sala del *Ballhaus Naunynstrasse*. Esta pequeña sala para no más de 100 espectadores en el *Ballhaus Naunynstrasse* tiene desde 1983 una producción teatral activa, junto con la comunidad migrante local del por entonces marginal barrio de Kreuzberg. Es allí donde Shermin Langhoff va a realizar los primeros trazos efectivos de lo que luego irá a llamarse *postmigrantisches Theater* (Sharifi, 2011a, 2011b). Contrario a la creencia que ve la sala del *Ballhaus* como un mero salón de encuentro para la comunidad migrante que rodea al local, encareciendo con ello el valor artístico de las actividades allí desarrolladas por la relevancia social del espacio, debe destacarse no sólo el carácter vanguardista y experimental que tuvieron muchas de los espectáculos allí gestados, sino también que gran parte de los actores que han circulado por el escenario del *Ballhaus* no son amateurs, sino profesionales; artistas reconocidos de la televisión y cinematografía alemana actual, aunque ninguno se ha consagrado con un puesto permanente en las instituciones teatrales nacionales². El nombre de esta sala empezó a irrumpir cada vez con más fuerza en los circuitos especializados más allá del barrio de Kreuzberg a partir del éxito de *Verrücktes Blut*, que a su vez fue una de las pruebas más claras de la sobresaliente dirección de este espacio teatral,

1. Aunque tanto Nurkan Erpulat (Ankara, 1974) como Jens Hillje (1968) habían trabajado por más de una década como hombres de teatro (como actores, escritores y directores, entre otros roles asumidos), fue recién con la llegada de su obra *Verrücktes Blut* que consiguieron mayor visibilidad en la escena teatral alemana, fundamentalmente por la positiva recepción que tuvo la obra en las dos primeras instancias de puesta en escena: tanto en 2010 en el marco de la Ruhrtriennale (Gebäudehalle Duisburg) en la sala Ballhaus Naunynstrasse, de Berlín, como también en 2011 dentro del mayor festival de teatro en lengua alemana, los *Mülheimer Theatertagen*, donde recibió el codiciado premio del público. Además, la obra fue elegida obra del año en la encuesta entre críticos realizada por la prestigiosa revista *Theater heute*.

2. Shermin Langhoff ha sido determinante sobre este asunto que expone la resistencia del mundo teatral hegemónico frente a la indiscutible realidad multicultural de la Alemania de hoy, al explicitar que hay numerosos espacios establecidos para el desarrollo de, por ejemplo, narrativas migrantes en el cine turco-alemán o incluso, en otros espectáculos, como en el cabaret, pero que al momento en el que el teatro posmigrante empezó a gestarse en torno al Ballhaus Naunynstraße, estos espacios se mostraban como ausencia dentro de los circuitos de teatro en Alemania (Körmürck Nobrega, 2011:94).

que Shermin Langhoff estaba realizando desde el 2008. Nuevamente, al ver la trayectoria profesional de Shermin Langhoff, la evidencia hace indiscutible el triunfo de las políticas multiculturales: en 2013, ella se convirtió en la primera *Intendantin* de origen inmigrante en dirigir un teatro nacional alemán –y también una de las pocas mujeres con ese cargo en todo el país, más específicamente el Maxim Gorki Theater, ubicado en el centro histórico y político de Berlín.

La noción de *teatro posmigrante* dentro del ambiente teatral alemán tiene también a Shermin Langhoff como protagonista principal, ya que fue ella misma quien acuñó el término, para pensarlo como invitación al debate y discusión de una nueva noción de *nosotros* dentro de la sociedad alemana actual.³ Antes de *Verrücktes Blut*, el *teatro posmigrante* en alemán segó el terreno junto a uno de los más conspicuos nombres de la literatura transnacional en alemán: Feridun Zaimoglu. Tiempo antes de que la pieza de Erpulat/Hillje captara toda la atención, ya en 2006, la obra *Virgenes Negras* de Feridun Zaimoglu y Günter Senkel fundó un modo para el teatro posmigrante con la elaboración de una pieza pensada como una construcción híbrida sobre los conflictos multiculturales, a partir del entretejido intermedial, intertextual y transnacional presente en el texto dramático pre-escénico, como asimismo en el texto dramático escénico.⁴ Además, a partir de entrevistas y otras intervenciones, podemos entrever cómo para Langhoff el concepto de teatro posmigrante se vincula con la vida material social cotidiana y así como la profesional misma del mundo teatral, a partir de una concepción del teatro como una “plataforma para el conflicto” (Von Höbel, 2014) sobre la visibilidad de los agentes y sujetos de teatro de origen migratorio, pero también la de:

[...] las historias y perspectivas de aquellos que si bien no han migrado, aun así acarrear este trasfondo migratorio como un saber personal y como memoria colectiva. Es más, en nuestras globalizadas y, por sobre todo, en nuestras urbanas vidas, “postmigrante” significa todo el espacio común de la diversidad, más allá del origen. (Langhoff *apud* Donath, 2011: s/pág) (Traducción nuestra.)

Dentro de las paredes del aula

Existen algunos espacios de la vida pública de la Alemania actual que sirven para al común de los habitantes de ese país como evidencia legítima e indiscutible a la hora de polemizar el éxito o el fracaso de las políticas integracionistas, que desde el Estado se orientan hacia los ciudadanos cuyo origen no es alemán y que han oficiado el nuevo bautismo de la sociedad alemana bajo los ritos del multiculturalismo. Dentro de estos espacios tienen un lugar de privilegio tanto las bancas del Parlamento ocupadas por políticos de origen extranjero, como también, naturalmente, las aulas de las instituciones que forman parte del prestigioso sistema educativo alemán. De la realidad escolar multicultural se toma en cuenta ya no sólo quiénes son los alumnos exitosos y cuáles no en relación con su origen, sino también cómo es la posición general de los alumnos extranjeros frente a los valores laicos, progresistas y capitalistas de la sociedad alemana contemporánea y cómo perciben los que asocian con sus propios orígenes, cómo se manejan en cuanto a su imagen y apariencia y, finalmente, cómo se relacionan los unos con los otros (los alumnos de origen extranjero con los del mentado origen *alemán*).

Dentro del aula insonorizada de una de estas escuelas secundarias alemanas los ocho jóvenes de *Verrücktes Blut*, quienes en su mayoría poseen un trasfondo familiar migrante, vuelven imposible que su profesora comience con la clase planificada para el día, hasta que de una mochila de los estudiantes un arma cae al piso. La profesora, Sonia Kelich, aprovecha el momento, agarra con fuerza el arma y, a punta de pistola, logra comenzar con su clase sobre algunos textos de Schiller y sobre la Ilustración alemana. Omitiendo por un momento la presencia del texto schilleriano y del discurso sobre la

3. Si de precisar inicios para el teatro posmigrante en alemán se trata, estos deberían buscarse primero en la dirección artística que Matthias Lilienthal realizó en Theater Hebbel am Ufer/HAU desde el 2003 al 2012. La dirección de Lilienthal se caracterizó por buscar un lazo entre la diversidad estética para abordar de ese modo la diversidad social. Junto con esta actividad, el director desarrolló en el 2006 junto a Shermin Langhoff el festival “Beyond Belonging”, que disponía el teatro a poner en escena historias vinculadas al ambiente multicultural de Berlín. Este festival es el antecedente indiscutido del teatro posmigrante no sólo porque a través del mismo se llevaron a escena obras elementales para este corpus como la mismísima *Verrücktes Blut*, sino también porque se caracteriza por la búsqueda también heterogénea de la performance y del evento teatral en general, sin renegar de diversas producciones que incorporan hip-hop, instalaciones y video, entre otros (cf. Colvin, 2014: 222-227).

4. Para esta distinción seguimos la clasificación de Dubatti propuesta en “Escritura teatral y escena, el nuevo concepto de texto dramático” (2009).

Ilustración, hasta aquí la intriga o *plot* de la obra no se diferencia mucho de aquella que funciona como intertexto de origen para la obra: *Verrücktes Blut* se propone como versión del film francés *La journée de la jupe* (2008) dirigida por Jean-Paul Lilienfeld. Y es este reconocimiento presente en la primera hoja del manuscrito acertado, ya que no hay una verdadera relación intertextual entre el film y la obra de Erpulat/Hillje. No al menos una relación de intertextualidad como la considerarían Kristeva (1969), Barthes (1973) a partir del juego de los textos precedentes que transforman e influyen el texto dramático segundo, o inclusive como refiere Pavis, en tanto “diálogo entre obra citada y texto de origen” (2003:257) que produce simultáneamente su confrontación y búsqueda de resonancias; la obligación de “buscar un vínculo entre dos textos, a establecer aproximaciones temáticas, a ampliar el horizonte de lectura” (2003:357). De esta forma, *Verrücktes Blut* se plantea como una versión teatral libre de la cinta *La journée de la jupe*, sin problematizar demasiado esos acercamientos y distanciamientos propios de la relación intertextual. Si existe una puesta en cuestión de los vínculos intertextuales en la obra será en todo caso con el texto de Schiller, la filosofía de la Ilustración y los discursos feministas y sobre el Islam que circulan en la esfera pública de Alemania.

La fábula en principio parece dirigirse a un mensaje claro e inevitable: una sátira al encuentro de dos culturas, desde el espacio de educación e integración legítimo del otro-extranjero, la escuela, donde una profesora insiste con la enseñanza de un capítulo significativo de la literatura alemana, mientras sus alumnos se pegan, se insultan, coquetean y juegan con sus teléfonos celulares, etc. Y, si seguimos este argumento de forma lineal, parecería ser que el arma, la materialización de la violencia, es la única forma de llevar a cabo la clase entre el grupo de estudiantes inmigrantes. Detrás esa reconstrucción obvia de la fábula y también detrás de cierta hibridez genérica planteada por la obra,⁵ hay todavía otro detrás, que es el de las palabras que componen el texto dramático de *Verrücktes Blut* y que constituyen en sí las verdaderas municiones que disparará la obra contra las políticas del multiculturalismo, especialmente para insistir en la violencia que conlleva, con más frecuencia de lo que el espectador cree, la integración en la sociedad alemana.

5. La obra tiene momentos de ruptura de la *illusio* a través de la inclusión de canciones que rompen con el fluir narrativo y desautomatizan la mirada del espectador.

Como otras piezas de teatro posmigrante, el texto parte de un diálogo a partir de una relación intertextual que logra inscribirse en una recepción amplia a partir de su apropiación de los discursos hegemónicos de la cultura alemana, en este caso con la obra literaria de Schiller. Desde ese lugar de enunciación que le reserva una cuota de prestigio, puede convertirse en una glosa que descompone el carácter homogéneo y totalizante del discurso hegemónico sobre la figura del inmigrante hoy en Alemania y devela la violencia, inevitablemente inscripta, en la naturalización de ese discurso. Este es el modo en el que *Verrücktes Blut* lleva al teatro actual las polémicas en relación con las minorías (post)migrantes: a través de la realización de un texto dramático que designa, refiere, discute y utiliza fragmentos de Schiller y de otros discursos legitimados por la cultura alemana, en el marco de una clase del colegio. Estos fragmentos resultan en sí mismos en puntos de heterogeneidad que se exhiben en tensión con el discurso de quienes están enunciando en el aula, constituyendo así una forma de dialogismo e intertextualidad que, desde otra perspectiva teórica, no se ve como un texto *otro* referido/aludido, sino como una exterioridad que es parte de uno mismo.

El discurso schilleriano de Sonia

Teniendo como referente teórico los desarrollos de Jaqueline Authier-Revuz en torno a la heterogeneidad constitutiva que atraviesa inevitablemente todo discurso, el siguiente apartado se ocupa de una breve discusión de algunos ejemplos de la obra *Verrücktes Blut*. Como los entendemos, estos fragmentos intentan la formulación de



Verrücktes Blut- Foto del Maxim Gorki Theater

una heterogeneidad mostrada de los enunciados de los personajes, que permitan ver ostensiblemente una superficie enunciativa heterogénea en su relación con el exterior, con los supuestos discursos de un *otro*. Esta heterogeneidad mostrada se realizará en la obra no sólo a través de formas marcadas como la glosa o la cita, o bien a través de las no marcadas como el comentario y la interpretación no sólo de Schiller, sino también de imágenes naturalizadas en la cultura alemana sobre el otro inmigrante, fundamentalmente aquel de origen turco. En las líneas que siguen se intentará abordar esas zonas de heterogeneidad mostrada que propone el texto dramático, no como una inclusión clara y diferenciada de otro discurso que se distingue fácilmente del locutor-personaje. En todo caso encontraremos un “juego con el otro” que opera en el espacio de lo no-explicito, de lo “semi-develado” (Authier Revuz, 2011), para exhibir como ese otro-discursivo no guarda tantas distancias con quien enuncia e, inclusive, lo habita.

La obra que además del entusiasmo de los espectadores y críticos fue llamada por el periodismo especializado como “el milagro teatral de Kreuzberg”, tiene en algunas cuestiones como la estructura y organización de la fábula una postura en parte tradicional. Por un lado, mantiene en cierta medida las clásicas preceptivas aristotélicas de la unidad de tiempo, espacio y acción. Un día cualquiera del calendario escolar, la profesora Sonia Kelich llega con entusiasmo con muchas copias de la editorial Reclam las obras dramáticas de Schiller para que junto con sus estudiantes puedan dedicar la jornada a estudiar algunas piezas, pero fundamentalmente *Cábala y amor*⁶ y *Los bandidos*. Los alumnos le faltan el respeto, la agreden, la ignoran y repiten esa cadena de acciones con sus pares, hasta que en un forcejeo entre ellos, cae un arma al piso, la cual toma la profesora Kelich y usa para desarrollar su plan: conseguir que sus estudiantes entiendan qué es lo que ella quiere enseñarles y comenzar la clase según las actividades que ella ha planificado.

Naturalmente, como la profesora lleva numerosas copias de las obras que le hará leer a sus alumnos amenazados por la pistola, una de las formas marcadas de la heterogeneidad mostrada de las que hace uso el texto dramático es la de la cita o bien de fragmento mencionado. El desequilibrio en la fábula introducido por el arma que apunta a los jóvenes y que los obliga a repetir fragmentos de una de las obras más prestigiosas del canon alemán como autómatas es, simultáneamente, un símbolo sobre cómo la cultura alemana hegemónica es *introducida* a los grupos minoritarios dentro de las instituciones educativas del país.

6. También traducido como *Intriga y amor*.

Empero, cabe siempre recordar el entrecruzamiento heterogéneo del discurso dramático que postulamos arriba para esta obra. Con ello, los fragmentos de Schiller que aparecen claramente interrumpiendo, trayendo a un otro diferente y portador de hegemonía, que entrecruza el hilo del discurso de los estudiantes y la profesora, no deben entenderse como simplemente un espacio de diferencia en oposición al sujeto que las habla. La profesora Kelich inicia la clase con el desarrollo de algunas ideas de Schiller sobre el sujeto, la libertad individual y la razón. Para ello realiza una lectura en voz alta de algunos fragmentos de la carta XV de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795)⁷ de Schiller con la que definirá su posición en torno al discurso que trae en forma de cita:

SONIA: (lee en voz alta) No corremos gran peligro de error si, para indagar cuál sea el ideal de belleza de un hombre, estudiamos por qué medios satisface su impulso de juego. Los pueblos de Grecia hallaban el mayor regocijo en los juegos olímpicos, en las luchas incruentas de la fuerza [...] La razón pronúnciase y dice- (a Hasan) RAZÓN.

HASAN: Razóm.

SONIA: Razón.

HASAN: Razóm.

SONIA: Razón. Quién les va a creer que ustedes no son micos, si no son capaces siquiera de pronunciar bien esta palabra alemana: razón.

HASAN: Razón.

SONIA: Y bien, así habla la razón: lo bello no debe ser mera vida ni mera figura, sino figura viva. Por lo cual plantea la exigencia siguiente: el hombre, con la belleza, no debe hacer más que jugar, y el hombre no debe jugar nada más que con la belleza. Porque, digámoslo de una vez; sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega. Vamos a repetir la frase todos juntos: el hombre, sólo es plenamente hombre cuando juega.

TODOS: El hombre sólo es plenamente hombre cuando juega.

SONIA: Otra vez.” (Erpulat/Hillje, 2010: 23-24)⁸

El fragmento de Schiller aparece interrumpido por los comentarios de la profesora e indicaciones para que sus alumnos repitan el texto y, asimismo, el texto de Schiller, la cita de su discurso, aparece interrumpido por las voces de quienes lo enuncian. En esa cadena de interrupciones, encontramos en primer lugar un posicionamiento obvio: es la profesora quien se apropia en apariencia, en la lectura y cita, del discurso de Schiller y los alumnos quienes, debido a la amenaza de la pistola, se mantienen en una posición de aparente neutralidad diferenciada de ese discurso.

Sin embargo, esa diferenciación se rompe, cuando la profesora les obliga a repetir frases o palabras y a fuerza del arma los somete, los hace apropiarse de esa instancia de la cultura legítima. Aquí, a pesar de que los estudiantes se apropian en la repetición de la cita de esas palabras, se marca un espacio intersticial que se ve como de doble alteridad: con respecto al discurso de Schiller y con respecto al discurso de la docente.

Por otra parte, la profesora se indigna ante las posibilidades de ruptura, de discontinuidad, en un yo-alemán que dice de un modo específico su cultura. Con este gesto, la apropiación del personaje de Kelich de los ideales schillerianos muestra fisuras en su discurso con respecto al del autor que enuncia como su referencia: para ella, a diferencia del autor romántico alemán, la condición humana de sus estudiantes estaría dada por pronunciar correctamente la palabra razón (de lo contrario, son “micos”) y no, en todo caso, por la capacidad de juego (tesis schilleriana que propone primero). Ella reprueba y corrige con obsesión la pronunciación de sus estudiantes, y esto ocurre no sólo en el fragmento señalado sino también en

7. *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) es una obra de Friedrich Schiller compuesta por 27 cartas. La tesis fundamental de esta obra es el ennoblecimiento del carácter humano, planteado en el núcleo de una educación del hombre y de la humanidad, para un Estado o una sociedad verdaderamente racionales. Este Estado idealmente concebido por la razón solo podrá ser llevado a cabo por el hombre moral: aquel que su facultad racional y la facultad sensible no estén en contradicción. De esta manera, Schiller sugiere una crítica a la razón ilustrada (de los cuales su máximo seguidor fue Kant) -pues esta aún no ha llegado a dar cumplimiento al ideal de un estado verdaderamente racional- ya que esta ha fallado en la práctica pero no en la teoría (Schiller parte de sus principios).

8. De aquí en adelante todas las citas de la obra se tomarán de la única traducción oficial al español que existe del texto, realizada en el 2010, patrocinada por el servicio de la *Biblioteca de teatro* (Theaterbibliothek) del Goethe Institut y realizada por Luis Carlos Sotelo, con la colaboración de Uta Atzpodien. Encontramos en esta traducción ciertas cuestiones que nos parecen discutibles, algunas de ellas porque al estar marcadas a la variedad regional del traductor nos resultan artificiosas para el espectador/lector rioplatense y otras por la concepción misma de los personajes de la que habla el traductor en la nota inicial: “Lo que se plantea acá es precisamente la distancia y, a menudo, la insuperable dificultad de comunicación que hay entre individuos de doble condición cultural (turco-alemanes o curdo-alemanes en este caso) y la cultura dominante en la que residen”. Este enfoque dicotómico y polarizado resulta por ello diverso al que planteamos en nuestro texto, que insiste en la heterogeneidad indisoluble de la actualidad multicultural, representada fundamentalmente en el discurso dramático.

muchos otros a lo largo de la obra y, de hecho, propone “trabajemos primero en su pronunciación”. En la mala realización fonética de una palabra tan alemana como razón, los alumnos agregarían una exterioridad, un-otro, a ese concepto (*Vernunft*) que para ella es el fundamento mismo de la cultura del país, pero que antes de ser discutido y comprendido, debe saber decirse en la lengua de otro que los estudiantes perciben como *otro-dominante*.

En este comentario de la profesora encontramos otro punto de entrecruzamiento y trabajo con la heterogeneidad discursiva del texto de la obra, esta vez con el lugar común de los sectores sociales en contra de las políticas multiculturales alemanas, que presupone que la inscripción de ese *otro*, fundamentalmente en su uso *deficiente* de la lengua, pone en riesgo un centro consolidado de la cultura, volviéndola igualmente imperfecta. Esa discursividad parte de la suposición de que el extranjero, especialmente el de origen musulmán, no puede y no quiere hablar bien en alemán. Ésta aparece confirmada en la aseveración de Sonia Kelich de que nadie les creará que “no son micos, si no son capaces siquiera de pronunciar bien esta palabra alemana: razón”. El interior del fragmento citado de Schiller, que se reconoce por la audiencia como referencia autorizada de la cultura, aparece interrumpido por las apelaciones de Kelich a sus alumnos, quien quiere mejorar su pronunciación bajo la fórmula de que la integración perfecta y homogénea, que elimine la interferencia del otro extranjero (que es aquí, uno mismo) se basaría en la *performance* de la pronunciación estándar de una palabra: razón. Es en este punto cuando el discurso de Sonia, que originalmente aparecía en un proceso de identificación completa, amalgamado con las palabras Schiller, que se enunciaba como un todo, comienza a señalarse como un-otro, el cual se delimita y diferencia en tanto exterior del discurso del autor alemán; una exterioridad que afirma la figura de quien enuncia (Sonia Kelich) frente al discurso que en principio viene a enseñar a sus alumnos ni más ni menos, el discurso de la Ilustración y de la razón. De este modo, no podemos evitar observar que el punto de heterogeneidad, el señalamiento de la ruptura de la linealidad enunciativa es, por lo menos doble: tanto del hilo del discurso adolescente con las palabras (impuestas) de Schiller, como del discurso ilustrado de Schiller con la interferencia de una alteridad, un discurso usual sobre los sujetos de origen inmigrante en Alemania y que representa la perspectiva que tan hondo ha calado en la profesora Sonia Kelich.

Estas fracturas en el discurso pretendidamente Ilustrado de Sonia se van exacerbando durante la obra hasta llegar a extremos satíricos, que alivianan la tensión dramática y focalizan en el ridículo: “¡Fe con razón! Yo no comparto tu opinión, pero daría la vida para tú puedas expresar tu opinión libremente! Eso significa Ilustración. ¿Lo captan? Si no, ¡váyanse de vuelta a casa!” (Erpulat/Hillje, 2010: 46). Estos espacios que vuelven a conducir el discurso de la profesora a un raptó hiperbólico, están especialmente construidas en el discurso dramático para provocar la risa en una obra que originalmente fue pensada para ponerse en escena en el barrio de Kreuzberg, en Berlín, para un grupo de espectadores mayoritariamente inmigrantes. Del mismo modo, aligera cierta tensión dramática sobre el personaje de Sonia, quien pasa a ser víctima y victimario innumerables veces, aún dentro de una misma entrada de diálogo.

Una forma heterogénea

A partir de la primera lectura de la profesora surgen cada vez con más violencia discusiones, conflictos, agresiones, pero, hasta el final donde cae la cuarta pared y todo se revela como un ensayo actoral, nada parecería escaparse a una unidad identificable bajo el conflicto entre culturas en el espacio escolar que le da continuidad a



Verrücktes Blut- Foto del
Maxim Gorki Theater
Verrücktes Blut- Foto del
Maxim Gorki Theater

toda la acción. Las escenas se encuentran organizadas progresivamente alrededor del acontecimiento del arma que fue llevada a una clase y es ese único acontecimiento principal el que encamina la acción a la resolución del conflicto; mientras el arma está en escena como símbolo de la batalla cultural que hoy tiene la sociedad multicultural alemana, entre progresistas y conservadores, se extiende la “plataforma para el conflicto” como pretendía Langhoff, posible por la productiva intertextualidad del texto dramático, para discutir e interpelar sobre la condición de cada uno de esos sujetos (y de quienes están como espectadores) frente a la realidad alemana actual.

De igual forma podemos considerar el espacio en la obra: como se mencionó más arriba, se realiza en el acotado, pero políticamente marcado, espacio áulico y el tiempo no se supone que sea mucho más que un bloque de enseñanza escolar, quizá menos que media jornada completa. Lo único que rompería en el modo con la unidad de acción aristotélica sería que al final de la obra, los supuestos alumnos rompen el recurso de la ilusión teatral, se dirigen al público y se develan como actores mientras dicen estar cansados, que van a salir a comer algo y que ya no quieren interpretar siempre el mismo papel.

Por otro lado, si de rastrear tradiciones dramáticas en la obra se tratase, los autores le hacen honor también a exactamente el opuesto del modelo dramático antes mencionado, nos referimos aquí al teatro anti-aristotélico de Brecht. Como indicaciones del texto para la performance, Erpulat y Hillje nos dicen que “ni la edad, ni el origen, ni el género de los actores deben ser el factor determinante” para la elección del reparto. Esta estrategia es conocida como una de las preferidas de Brecht en la representación de sus obras de teatro a través de un efecto de distanciamiento, que busca evitar, en la elección de un reparto inesperado para determinados papeles, cualquier forma de naturalización de la situación, así como también de empatía entre público y actor, y también entre actor y personaje. Asimismo, antes de comenzar la obra también se nos dice como indicación, que ésta no se trata de los alumnos, ni de los profesores, ni del colegio, sino de “cómo se ve el problema”, “se trata del público”. Esta última aclaración, también parece recordar, aunque quizá desde un tono mucho más fuerte y dirigido que el que Brecht hubiese querido, a la capacidad crítica que intentaba recuperar el modelo anti-catártico, que buscaba alejar al público del efectismo simple y monolítico, para dejarlos a la deriva de la vacilación. Quizás para sostener esta intencionalidad fue que los autores eligieron la ruptura de la ilusión teatral al final de la obra, para lograr así un nuevo estadio de elaboración crítica en los espectadores. Así también, tampoco debe olvidarse que, en *Verrücktes Blut*, los actores se visten y

preparan parcialmente en escena durante el “Prólogo”. Por último, también interrumpen sorpresivamente la acción algunas canciones -todas ellas canciones populares alemanas- que en lugar de recordar al modo en el que las canciones intensificaban y acompañaban la acción dramática en el teatro de Schiller, recuerdan, por el contrario, al modo de extrañamiento y dislocación que las *Lieder* producen, con frecuencia, en el teatro de Brecht.

El feminismo de Sonia y el conservadurismo de Mariam

Las lecturas actuadas de las obras de Schiller avanzan, a pesar de las resistencias de los estudiantes, intercaladas por agresiones físicas y verbales entre todos. Hacia el final del segundo Acto, Mariam y Hasan leen un fragmento de *Los bandidos* haciendo los papeles de Franz y Amalia, que vuelve a exhibir las trazas de otros discursos parcialmente develados en el discurso de Sonia; en este caso, se trata de los restos de un discurso pretendidamente feminista, ligado con una causalidad que se pretende natural, a un rechazo por las costumbres de vestimenta de las mujeres musulmanas:

SONIA: Sí, deja el texto, sí, ahora quítate la pañoleta.

MARIAM: Noo.

SONIA: Claro, te lo quitas todo.

MARIAM: Noo, no lo hago.

SONIA: Mariam, estás a un pelo. Estás a un pelo de liberarte. Quítate la pañoleta. Siente como Amalia.

MARIAM: -

SONIA: Estamos tan cerca, ¿qué pasa?

MARIAM: Yo no me quito la pañoleta.

SONIA: ¿Por qué no?

MARIAM: ¿Qué es lo que no le gusta de mi pañoleta?

SONIA: Te oprime.

MARIAM: No.

SONIA: Claro que sí.

MARIAM: No.

SONIA: ¡Lo único que quiero es que te desarrolles libremente, como persona!

MARIAM: Yo me desarrollé libremente.

SONIA: No es cierto.

MARIAM: Sí es cierto.

SONIA: ¡Un pedazo de mierda es lo que eres!

MARIAM: No sé, qué es lo que usted quiere de mí.

SONIA: (*le apunta con la pistola*) Quiero que venzas tu miedo. No quiero seguir viendo el miedo en tus ojos. No quiero que la gente te mire sólo por tu pañoleta.

MARIAM: Pues si miran, que miren.

SONIA: Cuento hasta cinco.

Mariam dice no con la cabeza. Sonia le apunta a Hasan.

SONIA: Lo voy a matar. Igual a este nadie lo necesita. Si no te quitas la pañoleta. 1, 2, 3, -

MARIAM: Lo voy a hacer. (*Empieza a quitársela. A Hasan*) No mires. Espástico.

SONIA: Para. De nuevo lo estás haciendo por un hombre. La idea es que lo hagas por ti misma. Maldita sea. (Erpulat/Hillje, 2010: 52-53).

La extorsión violenta de Sonia, obliga a Mariam a quitarse el pañuelo que cubre su cabeza. El gesto no sólo vuelve a hacer énfasis en esa arma que violentamente apunta quien es funcionaria del Estado alemán, Sonia, como gesto simbólico de violencia y desprotección hacia las mujeres musulmanas. En este extendido fragmento interrumpen otros discursos en la dirección actoral de Sonia, que el espectador alemán

no puede dejar de identificar como la exacerbación de un discurso feminista que ve en el uso del velo la representación, por antonomasia, del sometimiento de la mujer musulmana, la imposibilidad de revelarse ante un hombre y una tradición que la dominan y con ello, la falta de desarrollo que, en su conjunto, asocian a la mujer musulmana. Esta suposición sobre la relación de la mujer musulmana con el velo o el pañuelo ha sido repetida infinitamente en diversos Estados europeos, frente al conflicto generado por leyes que prohíben su uso en el espacio público. Desde esta discursividad entrecruzada por los residuos de un feminismo asimilado de forma errónea, la mujer musulmana es configurada en el discurso como ajena, como el afuera, el exterior de los valores de las sociedades contemporáneas y, por ello, se presupone, como aquí presupone Sonia, que debe ser instruida y ayudada a alcanzar, parafraseemos a Kant, su *mayoría de edad* y con ello su libertad. Así también, bajo esta perspectiva que Sonia hace suya, es siempre el hombre el origen de esa opción por el velo y el causante de una inevitable opresión: “Los hombres las oprimen. Ustedes tienen que defenderse, ¿lo entienden?” (Erpulat/Hillje, 2010: 47). Bajo esta suposición, se anula cualquier posibilidad de la mujer como agente sobre sus elecciones. Esta cadena de sentidos, es, como dijimos arriba, lugar común dentro del debate por el uso del velo de las mujeres musulmanas en Europa y aparece de forma identificable en las palabras de Sonia, aunque sin recurrir a la cita, las comillas y a otras formas directas, marcadas, propias de la autonomía diría Authier. Quizá, es lo que hace aún más interesante este fragmento, especialmente si lo leemos a la luz de la revelación que posteriormente se hace en la obra, cuando Sonia confiesa su origen inmigrante. Las palabras de Sonia se desgarran de la dirección actoral/estudiantil de la escena y de la interpretación literaria del texto schilleriano y se encuentran zurcidas por el hilván de una lectura desvirtuada de algunas corrientes feministas en Alemania, que han llevado su crítica al lugar de la mujer en la sociedad musulmana a algunas formas de la violencia discursiva contra la misma mujer musulmana que buscan proteger. Desde estos discursos la pañoleta y el velo son el opuesto indiscutible de la liberación y el desarrollo personal. Cualquier reminiscencia de estos objetos anula la posibilidad de un sujeto íntegro y libre. Aunque Mariam, insiste, elige libremente y no lo hace, en cambio, cuando es obligada por las armas a dejar su pañoleta. El hecho de que este momento de fortalecimiento femenino sea realizado a punta de pistola, hace más que evidente el simbolismo de la escena, la cual remite a como las prescripciones de algunos estados europeos sobre los sujetos inmigrantes son realizadas a la fuerza, sin tener en cuenta su cultura y religión y, con ello, distan mucho de ser una verdadera liberación.

El discurso feminista, como decíamos, no aparece identificado como un-otro en las palabras de Sonia a través de incisos, verbos, marcas tipográficas u otros. Se muestra en los enunciados de Sonia como una paráfrasis cuyo espacio es una zona de contacto, de intercambio, donde las fronteras entre el interior y el exterior se desdibujan y de esta manera vuelven evidente la relación explícita, de adopción, de estas opiniones por parte de Sonia, quien bajo un muy bien pronunciado apellido alemán oculta a una mujer musulmana. Esa otredad, que es ella misma, se oculta en el presente de la enunciación de Sonia, bajo los lemas de una educación feminista malinterpretada.

En las exageraciones del lugar común sobre los inmigrantes en Alemania y en la representación apropiada del cliché con respecto a los sujetos inmigrantes (especialmente, las mujeres) que las reduce homogeneizando al tiempo que las discrimina, la obra descompone también el clásico relato del encuentro entre dos culturas, común a las obras transnacionales de diversas lenguas europeas. Aquí el *culture-clash* se presenta de modo casi satírico por saturación y exageración; es el golpe de una cultura frente a otras, que les recuerda su lugar de alteridad, de otro, en la violencia del lenguaje con el que les habla, y también a través de la imposición del discurso con el que se les hace hablar.

Ya llegando al final de la obra, Mariam toma el arma y domina al grupo. Ante nuevos comportamientos agresivos e inapropiados de sus compañeros, le reclama a su profesora justicia, haciendo suyo el discurso de la nueva derecha alemana que ve, como por ejemplo ven funcionarios como Thilo Sarrazin, en la población inmigrante, la raíz de todos los males presentes y futuros:

MARIAM: ¡Haga algo, señora Kelich! Estos son los fracasados, los que se chupan el dinero de la asistencia social, machos perezosos, criminales, estos son los que van a rezar a los patios de las mezquitas, los opresores, los que si tiran de panza a la piscina, los apostadores, los que odian a sus hermanas, los que asesinan por honor, los pedófilos, racistas, antisemitas, estos son los que le bajan el nivel a las clases en los colegios, los que se niegan a integrarse, estos son los gángster de los ghettos. Usted vio lo que se le hizo a Hasan. ¡Haga algo! (Erpulat/Hillje, 2010: 60)

Ya no sólo las palabras de Mariam, sino todo el texto debe también verse entrecruzado por un otro a quien los enunciados dramáticos le hablan usando sus palabras. La obra se puso en escena en el contexto de numerosos debates sobre la integración y las comunidades islámicas en Alemania y pocas semanas después de la aparición del polémico libro de uno de los antiguos directores del Banco Central Alemán (*Deutsche Bundesbank*), Thilo Sarrazin, provocativamente titulado *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen* (2010) [Alemania se elimina a sí misma. Cómo nos estamos jugando nuestro futuro] (Landry, 2012:108-109).⁹ Con este uso y apropiación por parte del texto dramático del lugar común de la cultura dominante opuesta a la política multicultural, unido al mismo tiempo a un texto escénico que tiende a la sátira, la hipérbole y el efecto cómico con pocos elementos escénicos y fundamentalmente el trabajo con el movimiento y la gestualidad, la obra tiene una función política crítica que debe interpretarse en el contexto inmediato de su aparición y de todo el proyecto de un *teatro posmigrante* en alemán.

Conclusiones

En una reseña en lengua española de la edición 2011 del festival de teatro de Mülheim donde se menciona que el premio del público del evento lo obtuvo la obra *Verrücktes Blut* de Nurkan Erpulat y Jens Hillje, se especifica que es una obra que “muestra los problemas que tiene una profesora de alemán en un instituto frente al comportamiento machista de sus alumnos *de origen turco*” (ABC, 2011. La cursiva es nuestra). En el análisis que desarrollamos en el presente artículo la perspectiva para leer el el texto dramático ha sido, si somos rigurosos, casi inversa. No partimos del análisis de los discursos dramáticos del personaje de Sonia, en tanto la construcción del personaje desahuciada de profesora de alemán frente a la dominación machista de alumnos turcos, y con dicha forma calificativa hubiésemos adoptado la presuposición que insiste desde la simplificación y homogeneización del otro en que el origen turco está ligado siempre a la religión musulmana y al machismo. Adoptada como clave de lectura, esa presuposición coincidiría con algunas de las hipótesis del polémico libro de Thilo Sarrazin, quien reduce el Islam a “tendencias autoritarias, anti-modernas y anti-democráticas” que representan “un riesgo para nuestro estilo de vida” (Sarrazin, 2010: 266. La traducción es nuestra). De este modo, hemos esquivado la lectura del texto dramático que reduce la fábula al conflicto de los representantes de las instituciones alemanas ante sujetos migrantes *problemáticos* a la hegemonía cultural y a las duras (cuando no violentas) políticas integracionistas, especialmente jóvenes de origen musulmán rebeldes y musulmanas sometidas resistentes a quitarse el velo. Reducir la lectura a esta línea sería circunscribir la obra a los clichés generales en el debate contemporáneo de la integración.

9. El libro convocó, como respuesta, a un grupo de escritores de origen inmigrante que publicaron una serie de textos breves sobre el tema de “vivir en Alemania”, en una antología titulada *Manifest der Vielen, Deutschland erfindet sich neu* (2011). A pesar del debate, el libro de Sarrazin vendió millones de copias, volviéndose el libro de no-ficción más vendido ese año. Sarrazin visualiza un futuro de decadencia para lo que él entiende como una unidad de Nación-Estado alemán en una serie de datos recabados en encuestas y estudios sociológicos que aparentemente demostraban los riesgos que para su programa significaba la población de origen inmigrante.

Por el contrario, en nuestro análisis de *Verrücktes Blut* hemos partido de una construcción heterogénea, entrecruzada por la intertextualidad y por discursos que a veces ni siquiera se perciben, en un constante acercamiento, distanciamiento y reelaboración que supera las distinciones dicotómicas entre *uno* y *otro*, supuestamente externo al discurso de quien enuncia.

En el hilo del discurso de Sonia aparecen un número de instancias, lingüísticamente detectables, que representan un allende de lo dicho, remiten a un exterior que inscribe una otredad dentro de los enunciados de quien supuestamente habla como sujeto autónomo, el de la profesora de lengua y literatura alemana frente a la clase. Esas apariciones en los enunciados de la profesora de *Verrücktes Blut*, que como un fantasma están y no están, apuntan a un sujeto del discurso que no puede entenderse como un todo sin fracturas, unido, sin fisuras y, para ser concretos, en el caso que nos ocupa, frente una compleja sociedad multicultural. De este modo, la inevitable fragmentación del sujeto se dice antes en la forma de las palabras que tejen sus enunciados. Ante la creencia en el modelo y las enseñanzas de schillerianas, Sonia no puede dejar escapar los restos de otro discurso que le han sido enseñados a la fuerza y que circulan, como moneda corriente, en los debates públicos en Alemania sobre el tema inmigración. Estos discursos actualmente se alejan de la razón schilleriana y se componen de un pragmatismo neoliberal que se opone al multiculturalismo y que entiende la integración migrante como un borramiento y normalización de la cultura del sujeto de origen extranjero. Del mismo modo, por ejemplo, el discurso de Mariam oscila entre un feminismo que, lejos de la utopía, reconoce su idiosincrasia cultural y entre un conservadurismo que discrimina violentamente a sus compañeros.

Las formas de la heterogeneidad mostrada en el discurso de los personajes, que se visualizan en la superficie del texto dramático en citas, paráfrasis, glosas, etc., deben ser entendidas, si seguimos a Authier Revuz, no tanto como aceptación unánime, sino como diversos tipos de negociación del sujeto hablante con las heterogeneidades que constituyen su discurso y lo entrecruzan.

También el análisis de algunas cuestiones formales en cuanto a la escena, su organización y desarrollo, indicadas en el texto dramático pre-escénico, también ha confirmado esa cualidad heterogénea. El paso a la heterogeneidad, formal, estructural y del discurso dramático en esta pieza de teatro posmigrante alemán, confluye con el paso de una enunciación de un alguno/alguna excluyente (*somebody*), a un nosotros-todos inclusivo (*everybody*), que da cuenta, desde el escenario, una experiencia de la vida actual, indisociable de nuestras propias vidas:

Ningún hombre, que yo conozca, pertenece a un único y cerrado espacio cultural. Nuestra vida real ha sido por tiempo transcultural y translocal, más allá de los orígenes [...]. Debemos por ello aprender a expresarnos más allá de la pertenencia y del origen. Dado el caso, la educación cultural en un país como el nuestro debería hoy ser *per se* y entenderse como intercultural, aun sin nombrarla como tal. (Langhoff *apud* Donath, 2011: s.pág. La traducción es nuestra)

Bibliografía

- » Authier Revuz, J. (2011). *Detenerse ante las palabras: estudios sobre la enunciación*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- » Bachmann-Medick, D. (2009). "Introduction: The Transnational Turn". En: *Transnational Studies*, 2:1, Routledge, 2-16.
- » Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. París: Le Seuil.
- » Bazinger, I. (2012). „Wozu postmigrantisches Theater? Gespräch mit Shermin Langhoff“, en *Frankfurter Allgemeine*: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gespraech-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html>
- » Carlson, M. (2006). *Speaking in Tongues. Languages at Play in the Theatre*. University of Michigan Press.
- » Donath, K. (2011) „Die Herkunft spielt keine Rolle – ‘Postmigrantisches’ Theater im Ballhaus Naunynstraße“, *Bundeszentrale für politische Bildung*, [en línea]. Consultado el 19 de mayo de 2014 en: www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturliebgebung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all
- » Dubatti, J. (2008). "Escritura teatral y escena. El nuevo concepto de texto dramático". *Revista colombiana de las artes escénicas*. 2008 Vol. 2 (2), 7 – 18.
- » Erpulat, N. & Hillje, J. (2010). *Verrücktes Blut*. Berlín: Pegasus.
- » Erpulat, N. & Hillje, J. (2011). *Sangre loca*. Traducción de Luis Carlos Sotelo. Bogotá: Edición digital del Goethe Institut.
- » Fischer-Lichte, E. (2008). "Patterns of Continuity in German Theatre: Interculturalism, performance and cultural mission". En Simon Williams (Ed.), *A History of German Theatre* (pp. 360-378). Cambridge: Cambridge University Press.
- » Hissy, M. E. (2012). *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld: transcript.
- » Holdsworth, N. (Ed.). (2014). *Theatre and National Identity: Re-Imagining Conceptions of Nation: Re-Imagining Conceptions of Nation*. Routledge.
- » Jay, P. (2010). *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*. New York: Cornell University Press.
- » Kömürçü Nobrega, O.S. (2011). "Kanakanke. Das 'K-Wort' im Kontext von europäischem Kolonialismus und Nachkriegsmigration in Deutschland". En: Susan Arndt (ed.). *Gefärbtes Wissen. Kolonialismus, Rassismus und Weißsein im Wissensarchiv der deutschen Sprache*. Unrast-Verlag.
- » Kristeva, J. (1969). *Semiotiki. Recherches pour une sémanalyse*. París: Le Seuil.
- » Pavis, P. (1996). *The Intercultural Performance Reader*. New York: Psychology Press
- » Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- » s/d. (2011) "Jelinek "dramaturga del año" en lengua alemana. En: ABC. En línea: <http://www.abc.es/20110608/cultura-teatros/abci-elfriede-jelinek-201106081209.html>
- » Schiller, F. (1968). *La educación estética del hombre*. Madrid: Espasa, pp.12-20.

- » Schneider, W. (Hg.) (2011). *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: transcript.
- » Sharifi, A. (2011b). *Theater für Alle?: Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt: Peter Lang.
- » Sharifi, A. (2011a) „Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen“, en: *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: transcript.
- » Varney, D. (2008). *Theatre in the Berlin Republic: German Drama since Reunification*. Bern: Peter Lang.
- » Von Höbel, W. (2014). „Sturm auf die Diskursdisco“. En *Der Spiegel*, 20.01.2014, [en línea]. Consultado el 15 de enero de 2015 en: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-124554519.html>
- » Weiler, C. (2014). “Theatre and diversity in the Berlin Republic”. En Calvin, S. (ed.). *The Routledge Handbook of German Politics & Culture*. New York: Routledge, 218-229.