



## DEL PARAÍSO Y ESO

THOMAS OBERNEDER

Investigador teatral, Berlín

### FRAGMENTOS ESTRUCTURALES DEL CAMBIO EN EL TEATRO ALEMÁN DESPUÉS DEL 89

¿Son alemanes? nos preguntó el profesor de educación cívica. Sobre el pizarrón la foto de Erich Honnecker. No hubo respuesta. Ahora, el profesor se dirigió al alumno que tenía por delante: ¿Eres alemán? y cabía suponer alguna segunda intención, ya que era al mismo tiempo el anciano Secretario del Partido en nuestra escuela. Ciudadano de la RDA fue, por lo tanto, la tímida respuesta del aludido. ¿Y tú? ¿Supongo que tú serás alemán? le tocó la pregunta a mi vecino. Silencio perplejo. ¿Eres alemán? volvió a insistir el viejo, para luego inclinarse sobre el joven mudo, moviendo la cabeza: Por supuesto que eres alemán.

¿Es alemán o de la RDA? me preguntó en 1986 una puestera húngara en el mercado de Szeged. De la RDA debía contestar yo. Recién con la unión monetaria, 17 millones de ciudadanos de la RFA se convirtieron, de la noche a la mañana, en alemanes. La última razón para el cambio fue: Si el marco viene nos quedamos, si no, donde el marco vamos.

La protesta social y el creciente éxodo masivo provocaron la implosión de la sociedad de bambalinas que era la RFA, comenzando su auto-aniquilación; no por la vía administrativa como con Gorbachev en la URSS, sino súbitamente con el derrumbe de su base social. Si el movimiento estudiantil del 68 contribuyó a la estabilización de Alemania Federal por la modernización y apertura que promovió, la apertura de la sociedad de la RDA en 1989 fue la causa de su desaparición.

Sin embargo, este desenlace no fue previsible ni intencionado desde un principio. De forma similar como en el 68, cuando el movimiento estudiantil fue una protesta minoritaria de la juventud intelectual, también en la primera fase del cambio que se transformó en movimiento de masas a partir de la manifestación de Leipzig del 2 de octubre, los que daban la pauta eran los intelectuales en el más amplio sentido. Ellos formularon la plataforma programática de la protesta cívica, siendo su meta inmediata lograr reformas y democratizar su sociedad. De ahí también el concepto de cambio: su meta eran cambios democráticos dentro del sistema, no su eliminación. Pero que el término cambio no haya perdido su validez se debe al curso que tomó la segunda fase de esta revolución y que tuvo un carácter nacional y democrático: la caída del Muro.

El shock occidental, resultado del encuentro de millones de personas con la sociedad de prosperidad oestealemana, hizo que la mayoría silenciosa, y sobre todo los trabajadores, levantara su voz. El sociólogo Hartmut Zwar describe cómo el shock que desvió los ideales de la protesta —no más reforma sino que el fin de la RDA— al mismo tiempo acabó con un tabú: la invocación de Alemania. Nosotros somos el pueblo se transformó en Somos un pueblo y en Alemania patria unida. Bajo las condiciones de la acelerada desintegración y la vertiginosa desvalorización del experimento RDA, esta visión nacional se convirtió finalmente en el único programa que contaba con una legitimación



Una cruz en memoria de la última víctima de la muralla de Berlín, un berlinés oriental de 20 años baleado al cruzar la frontera en febrero de 1989.

(porque era innegable que también los alemanes orientales eran *alemanes*) y que les prometía una rápida salida del súbito desclasamiento que habían sufrido.

Por lo tanto, la mayoría descartó las ideas reformistas en pro de la

utopía real del Estado Social que tenían ante sus puertas en su versión de lujo. La frontera, una vez superada, también debía desaparecer. La unidad **nacional**, que buscaba en esta situación sobre todo una unión económica confiable, era básicamente apolítica, una esperanza de prosperidad. Consecuentemente, al igual que Adenauer, también Helmut Kohl ganó las elecciones con la promesa: *Nada de experimentos*. En vez de experimentos se produjo la vertiginosa sustitución de las antiguas estructuras de la RDA por antiguas estructuras de Alemania occidental. La unificación se produjo menos por obra del Tratado que gracias al marco como moneda común. Este hizo que los ciudadanos de la RDA se convirtieran en aquellos *alemanes* a que aludía el lema *Alemania patria unida*.

**3** La única repercusión realmente profunda de este proceso en la antigua República Federal sigue siendo, en el fondo, el problema de la Nación, el intuitivo truco unificador que emplearon los estealemanes.

*Nación* había sido para éstos prácticamente sólo un nombre en un pasaje hacia el ansiado país del milagro económico. Como ciudadano de la RDA, también yo hubiese preferido ser *alemán* en aquellas vacaciones en Hungría de 1986. Sin embargo, en una visita a Varsovia o Praga, la retirada hacia la ciudadanía de la RDA

instintivamente permitía tomar una cómoda distancia hacia la Alemania *culpable*. Desde su división, ambas mitades del país estaban efectivamente protegidas de su historia anterior gracias a la forma rudimentaria y el contrasentido de sus existencias. Recién con la unificación reapareció *Alemania*, para alemanes y extranjeros, como un país más allá del marco alemán, como un Estado-Nación. Desde entonces, la provisoria autoestima de ambas ex-mitades está buscando rehacerse, siempre amenazada por su pasado complementario. Con el cambio que se produjo en el Este de Alemania, esta búsqueda ha salido a la calle. Después de 1989, también en Alemania occidental miles de personas se manifestaron por *una Alemania diferente*, haciendo marchas con velas contra la xenofobia; los gritos oscuros, córicos de *¡Alemania! ¡Alemania!* con que los manifestantes en Leipzig y Dresden en un principio habían conjurado la felicidad-marco, también en Alemania occidental hace mucho que rebasaron los estadios de fútbol.

Fue el efecto inicial del ensayo de Botho Strauss **Anschwellender Bocksgesang (El canto creciente del macho cabrío)**, una generación después de 1968, la que transportó este proceso de la calle a una discusión intelectual sobre los fundamentos de la conciencia post-cambio en Alemania Federal. La reflexión del escritor sobre qué es lo que confiere la dimensión trágica a los terribles hechos sucedidos en Alemania después de 1989, se centra en el

Leipzig, RDA, octubre 1989. Alrededor de 70 mil personas hicieron una manifestación cantando "Nosotros somos el pueblo" y "No a la violencia".





**Octubre 1989: Un ciudadano de la RDA trata de ingresar a los terrenos de la RF de Alemania en Praga, que funcionaba como campo de refugiados.**

tema de la culpa: la culpa por el camino que tomaron los *propios hijos*, por lo que sucede en las calles como reacción ante la *eliminación administrativa* de la culpa.

Trágico, según Botho Strauss, puede ser el fracaso de un individuo sólo cuando una intención individual choca con una obligatoriedad supraindividual que impone su derecho, culpabilizando al transgresor. Todo lo demás no es más que una contrariedad, un accidente o una desgracia. Lo trágico va asociado a disposiciones obligatorias, las que a lo largo

de la historia generalmente nacen de la fuerza gravitacional del pasado y las tradiciones. Una sociedad que se esfuerza al máximo por poder disponer del presente en tiempo real (a diferencia de la idea del socialismo que se legitima por el futuro: las piezas de Heiner Müller tematizan este fracaso, trágico, en el vacío entre el hoy y el mañana), y cuya característica es una constante autorenovación económica con directrices profanas como eficiencia y funcionalidad, no tiene cabida para lo trágico.

La *sociedad de Alemania occidental*, escribe el cientista político Michael Weck, *hasta el día de hoy sigue siendo una sociedad sin un horizonte de sentido notable, cuya identidad se constituye básicamente a través del consumo de los bienes producidos y de un afecto anti-idealista*. El problema del principio moral o ético, en el capitalismo, se soluciona pragmáticamente mediante una racionalidad de procedimiento que, para lo factible, detecta o negocia los límites de lo permisible. En estos bordes de la racionalidad ocurre, sin embargo, la tragedia, tanto en la vida privada como pública. El sentido de *fatalidad* como requisito para la tragedia requiere, empero, de un horizonte de sentido que no se diluya en el Derecho Civil. Por lo que Botho Strauss responde con el proyecto idealista de *lo correcto*. Aquí, la fatalidad trágica ocurre cuando se pretende ignorar que la



situación actual es fruto de la historia, cuando se ignora la trascendencia, la tradición y el compromiso que implican. También Alexander Kluge y Heiner Müller estuvieron motivados por este problema en una de sus últimas conversaciones. Heiner Müller recuerda la idea de Hegel, de que Edipo no sería culpable según los cánones de justicia burguesa. *No sabía que era su padre. No sabía que era su madre. Es inocente según nuestro concepto de justicia. Esta formulación es extraña. Pero el griego como un hombre plástico, como un hombre completo y responsable en todos los sentidos, asume la culpa.* La idea de que un abogado habría obtenido la absolución de Edipo ante un tribunal, para Heiner Müller *haría que la vida sería poco interesante. Con este concepto de justicia, la vida se vuelve obscena.*

Una de las consecuencias de la unificación alemana es que la dimensión ética de este problema se radicaliza de una forma que los dos medios estados alemanes no conocían. Los ataques de extremistas de derecha, al igual que los juicios contra ex-ciudadanos de la RDA, dejan en claro que la jurisdicción burguesa está enfrentada a formas de culpa que exceden su medida o su competencia. En este sentido, el jurista Dr. Vogel<sup>1</sup> pudo convertirse en una figura trágica.

**4** El movimiento social estealemán desde un comienzo apuntó en la misma dirección que la ola de emigración: a Occidente, con la diferencia que el movimiento de protesta quería traer el Oeste a casa, y al comienzo la idea no era mimetizarse con la RFA. Los intelectuales, que habían marcado el perfil del movimiento de protesta y de sus ideas reformistas, figuraron por última vez en la manifestación de Berlín el 4 de noviembre. Las pifias contra Heiner Müller fueron seguidas poco después por la caída accidental del muro y el final de la orientación reformista. El espacio público pertenecía y escuchaba ahora a los *terminators*. Mientras que para el levantamiento de 1953, los sorprendidos intelectuales de la RDA se pronunciaron recién después de los acontecimientos, cuando cayó el muro perdieron el habla *ex-post-facto*. ¿Pero por qué la transición de esta primera fase democrática de la revolución, a la segunda fase nacional-democrática, fue tan fluida y casi



Manifestación en Alexanderplatz, Berlín Este.

no encontró resistencia? ¿Por qué, a pesar de las *mesas redondas* y de las vigiliás, la RDA no dejó más legado que el archivo de la Stasi<sup>2</sup>, el *Sandmännchen*<sup>3</sup> de Ulbricht y la flecha verde para doblar a la derecha?

La lucha **contra** el poder, después de 1989, no desembocó en una lucha **por** el poder. Porque el movimiento cívico, que en la primera fase de la *revolución* de 1989 había luchado por la integración de los derechos civiles de 1789 al sistema socialista estatal, en el fondo no tenía reservas de utopía más allá de la imagen inmediata del enemigo, y por lo tanto pudo integrarse sin mayor esfuerzo a las formas de dominio burgués con que la segunda fase de su revolución obsequió a los alemanes del Este. Se trataba de derechos **burgueses**, garantizados también por la idea central de la unificación nacional que ahora pasaba a reemplazar las ideas reformistas originales de la minoría. El credo de la unificación nacional se resume en la

Cientos de personas, en especial jóvenes, trepan la muralla.



**Diciembre 1989: Manifestaciones en pro de la unidad alemana en Berlín Este. La bandera, en forma del mapa de Alemania, dice: Nosotros somos una Nación.**

promesa de bienestar sobre la base: *Cuarenta años de experimentos son suficientes.* Después de la caída del muro y de la súbita desvalorización de contexto vital válido hasta ese momento, la mejor forma de combatir las sensaciones de déficit que esto despertaba, consistía en la rápida emulación de aquello que las había provocado. A lo sumo, se aceptaba como causal de prórroga en este proceso, la negociación de condiciones justas para la sincronización de ambos mundos. Pero esto ya era una lucha **con** el poder. Después del aperitivo en forma de dinero de bienvenida<sup>4</sup>, quedaban pocos quienes seguían dispuestos a aceptar las privaciones de un *tercer camino*, y ya no restaba ningún proyecto capaz de concitar las mayorías que pudieran dar un sentido a este *tiempo de espera*: era demasiado agradable escapar por fin del mundo teleológico de la RDA a un mundo de los sentidos (en ambos sentidos de la palabra).

El potencial utópico restante del movimiento cívico que todavía se nutre de las esperanzas que marcaron el inicio de la oposición en la RDA con sus exigencias de experimentos, tiempo y autodeterminación, o cristalizó en la lucha **por** el poder en las estructuras democráticas nacidas del 68 (p.ej. la coalición Alianza 90/Los Verdes) o bien sigue representando, en el Este de Alemania, gracias a la autoridad que le da el valor que tempranamente demostró, el mismo cargo de conciencia (o la conciencia limpia) de antes del cambio.

1. Dr. Vogel: abogado de la RDA en las negociaciones sobre presos políticos.
2. Stasi: policía política.
3. Sandmännchen: programa infantil de *buenas noches* de TV.
4. Hasta 1990 se entregaban cien marcos a cada ciudadano de la RDA que llegaba por primera vez a la RFA.



Botho Strauss



Peter Handke



Christoph Hein



Hans Castellucci

**5** Antes de los sucesos del 68, desde comienzos de los años 60, una vanguardia de autores demostró una nueva conciencia en el teatro. Autores como Rolf Hochhuth, Heinar Kipphard, Martin Walser y Peter Weiss atacaban a una sociedad autosatisfecha y excluyente (*Nada de experimentos*) con obras que, en forma de documentación y a través del retrato individual, provocaban la discusión indirecta sobre estructuras sociales y querían advertir sobre sus aspectos reprimidos y problemas morales.

Después de que la Gran Coalición de los partidos cristianos con la socialdemocracia en 1966 creó un cartel del poder casi sin control político, esta fuerza política se trasladó a la oposición extraparlamentaria, al movimiento estudiantil. En este contexto nacieron el teatro callejero y los grupos de acción libres. Los performances llenaron un espacio intermedio entre las artes plásticas y dramáticas, los happenings radicalizaron el aspecto experimental del teatro, liberando la representación teatral de la presentación. Como forma artística, esto dio valor para admitir extremos e imponderables, relajó y rompió barreras de conducta, apuntó a la fusión de actores y espectadores, y se autodefinió como una anticipación de formas de vida futuras. De este modo surgió, en completa correspondencia con la sensación vital, un generador de presente puro que creaba un mundo con una dinámica grupal del ahora, donde alegre e irreverentemente se celebraba una permanente despedida del ayer. Al mismo tiempo, los laboratorios colectivos de teatro de Jerzy Grotowski y de Peter

Brook intentaban combinar la dimensión vivencial con un nivel de significado, condensando esto en un *Teatro experiencial* conciente, o sea ensayado.

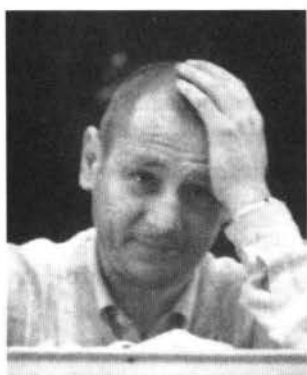
El teatro como institución social, a diferencia de sus expresiones activistas, en la opinión de Peter Handke parece no servir para cambiar las instituciones sociales. El teatro de las salas fijas recién pudo reaccionar después de la dictación de las Leyes de Calamidades Públicas de mayo de 1968 con que el Estado había puesto coto a la sensación de *pasarla bien con la revolución*: dejando demostrativamente de dar funciones, ofreciéndose como foro de discusión, interrumpiendo funciones para leer resoluciones que invitaban al público a participar en la discusión. Bajo la presión de los acontecimientos, al mismo tiempo se agudizó la percepción de las diferentes posibilidades de lograr efectos estéticos o políticos. Las formas de protesta activista que apuntaban a una superación del Estado y del teatro tradicional, fueron seguidas por intentos de reforma. La reflexión de la propia condición burguesa llevó, en el nivel institucional del teatro, a la democratización interna y a intentos de cogestión como el experimento de Frankfurt de 1972 o del teatro *Schaubühne*, y en el plano del trabajo artístico, motivó un interés creciente por los procesos de la conciencia, o intentó abrir la mirada del teatro hacia la sociedad para los enfoques científicos revolucionarios y a veces nuevos. La fuerza innovadora del movimiento estudiantil se mantuvo más o menos tanto tiempo como pudo producir elementos de cohesión colectiva incluyendo proyectos que ya estaban lejos del teatro político o de denuncia. Al final, estuvo presente en el



er Fassbinder



Franz Xaver Kroetz



Klaus Pohl



Tankred Dorst

*Schaubühne*. El término de su programa paralelo de solistas quizás sea la mejor definición de este final.

**6** De cierta manera, el cambio estealemán de 1989 puede describirse como una comprimida experiencia paralela al movimiento del 68. Para el teatro, esto significa que comenzó de forma parecida y desembocó en las entretanto niveladas estructuras experienciales de la generación del 68. También en el teatro de la RDA, antes de que las protestas cívicas comenzaran públicamente, las piezas de Volker Braun, Christoph Hein, Ulrich Plenzdorf y Heiner Müller habían agudizado la conciencia de la crisis política, confrontando la arrogancia gerontocrática del cartel del poder con las esperanzas de renovación.

Mientras hasta octubre de 1989 Frank Castorf o Heiner Müller, en el mundo ficticio del escenario, podían mostrar cosas más fascinantes que el aquí-y-ahora de afuera de la boletería, esta relación se invirtió con las manifestaciones de los lunes de Leipzig. Después de la larga era de la guerra fría, en otoño de 1989 hubo una breve fase de *paz caliente*. La histórica *hora cero*, con sus anárquicos espacios de libertad y sus aventureras oportunidades, amplió las conciencias e hizo que la vida cotidiana fuese sensacional. Al poco tiempo hubo performances en cada marcha y poesía concreta en las pancartas. El teatro oficial reaccionó, ante la repentina sombra que le cayó, recién cuando se agudizó la confrontación entre el movimiento cívico y el Estado. Ahora, los actores buscaron formas más directas de compromiso político, abriendo los teatros para dispu-

tas con los funcionarios, organizando manifestaciones y transformando las salas en foros de discusión pública. Walter Janka hizo *matinés* en Leipzig y Wolfgang Harich en Berlín. De forma similar como en el 68, el teatro (las salas establecidas) no produjo una respuesta estética a la situación política, sino que en el momento reaccionó políticamente ante una situación que cambiaba vertiginosamente.

Esta incapacidad del teatro, en una época de cambios acelerados, de estar a la altura de la propia actualidad por medio de la expresión artística, demuestra tanto en 1968 como en 1989 una paradoja que existe en la estructura de trabajo del teatro comprometido con la emancipación social.

Su momento constitutivo es el ensayo. El ensayo es donde se desarrolla aquella estructura de la memoria que permite repetir, noche tras noche, el desarrollo de una representación. Las ideas, casualidades y variantes que nacen durante los ensayos, cuando los actores y técnicos se enfrentan con el texto, son sucesos espontáneos que se reflejan, seleccionan y transforman en información, en una estructura recordable. Gracias al ensayo, el teatro tiene la oportunidad única de sustraer al flujo del tiempo las cosas que ocurren entre y dentro de las personas, de buscar en la repetición su sentido oculto y de permitir su percepción más profunda. Gracias a esta ventaja en cuanto a conocimiento de la vida y a una madurez estéticamente lograda y transmitida, el público lo premia con su atención.

Esta *ventaja* está fundada además en la estructura genuina de la memoria teatral, en su capacidad de

recordar lo sucedido durante los ensayos como un *saber*, valiéndose de un concepto que lo traduce a los fenómenos, movimientos y constelaciones sensibles de la *representación* escénica. Mientras más complejo sea este concepto, más ricas serán estas *representaciones*.

Los significados que se asignan a lo que sucede durante los ensayos, y que permiten recordar lo sucedido, normalmente no son significados que el teatro produce espontáneamente. El teatro refleja los acontecimientos de los ensayos a través de elementos prestados de otras estructuras de la memoria: el psicoanálisis, la religión o el pasajero consenso de opinión de los medios de comunicación. Estructurando la mirada sobre los sucesos, estructura a la vez su forma cristalizada, —la *representación*— pues en ella está cristalizado un saber que puede tener efectos esclarecedores, vale decir, que permitan actuar preventivamente. Por eso, el teatro funciona por una parte como una máquina destructora de sucesos, pero por otro lado se enfrenta al desafío de que los modelos explicativos que los actores utilizan en los ensayos para comprender los hechos y calificarlos según su *memorabilidad* sean lo más complejos posible. O sea, que proyecten una imagen de máxima *riqueza* en cuanto a niveles de significado y una concepción del mundo transmitida a través de los sentidos, para que aquello que sucede cada noche en el escenario no sea algo previsible y banalmente agitatorio, sino que sea a su vez un *suceso*.

Lo que ocurre en una situación como la del otoño de 1989, son dos cosas. En vista de la brusca e inesperada irrupción de lo nuevo, el contexto de los textos pierde sus cánones de interpretación acostumbrados: no sirve para conjurar los acontecimientos, porque la enorme presión *externa* hace que estos mismos cánones empiecen a desintegrarse. El público sentía que lo que pasaba *delante* del teatro (a más tardar desde la caída del muro) era más dinámico, motivador e ilustrativo que lo que podía esperarse en el escenario. Las *representaciones* que el teatro hacía de la realidad quedaban *placé* frente a la dinámica real, además: ¿quién quería verlas? Por un período corto, el teatro estuvo en una situación casi tan miserable como el cabaret político, pues además de su ventaja de abrir los ojos

Karin Rocholl



Volker Braun y Heiner Müller.

Lefebvre



Yo soy el pueblo, de Franz Xaver Kroetz.

de forma entretenida, había perdido también a su enemigo. Y con eso a sus amigos.

La confrontación con la reducida efectividad del propio sistema de trabajo y la pérdida de público no tuvieron, en los teatros estealemanes, las mismas consecuencias que esta situación tuvo en Occidente a partir de 1968. Los experimentos del anárquico comienzo, el teatro invisible y documental de los estudiantes del BAT, los montajes de grupos independientes y la transformación de *salas estables* en foros de discusión política no fueron más que episodios, y sólo queda un resabio de todo esto en los juegos de sátiras del teatro Volks-Bühne de Frank Castorf. Después de la caída del muro, al igual que la sociedad en su conjunto, el teatro



tampoco intentó nada que fuera mucho más allá de lo alcanzado con la llegada a Occidente en el apogeo del movimiento cívico; a lo sumo surgió un culto de un escepticismo sin proyecciones que acompañó los agitados sucesos posteriores. Aquí está la diferencia con los cambios que en su tiempo surgieron en el contexto del movimiento estudiantil en la antigua RFA, que era idealistamente más vital en tanto también *anticapitalista* de origen: reformas concretas de la estructura del teatro, intentos de cogestión, y una *ciencia dramática* que proyectó los conceptos científicos de la juventud intelectual al caudal de textos y métodos del teatro tradicional. La extinción de la fuerza innovadora de este momento original y de la identidad colectiva que

generó en los años posteriores al movimiento estudiantil, en la todavía RDA, ocurrió en forma comprimida.

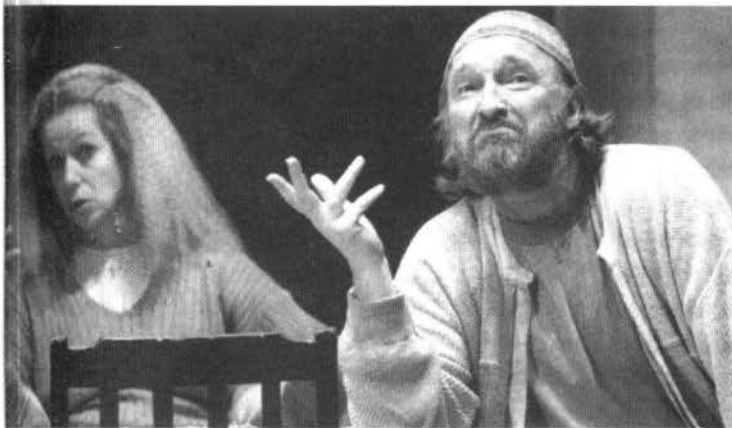
Si al comienzo de la protesta cívica se pretendía ser bueno colectivamente, su final está marcado porque se quería ser mejor en forma individual. El slogan de las marchas: *Wir sind das Volk. Ich bin Volker*<sup>5</sup> ya anticipaba este proceso en el sentido de una actitud *occidental* que se distancia irónicamente del modelo idealista. Las fuerzas mentales de cohesión que generan los colectivos tenían ahora naturaleza pragmática. *Nosotros los del teatro...*, esta frase tomó el sabor autocompasivo del colectivo de perdedores de subvenciones. De ahí en adelante, las energías se concentraron en la propia supervivencia como técnico, actor o director en el contexto de las nuevas estructuras administrativas. El cambio en el teatro, lo mismo que para el todo, fue básicamente una reestructuración técnica y una adaptación del repertorio, orientadas por el presupuesto.

Este es el trasfondo del discreto desencanto de los amigos y conocidos ingleses, quienes entendieron la caída del muro como un acto de autoliberación revolucionaria, como *change* en el sentido de un cambio radical, mientras que los alemanes más bien tienen una tendencia hacia el *turn* en su sentido literal. Bajo la impresión de las postrimerías de la era Thatcher, en Inglaterra existió gran interés por los acontecimientos del año 1989 y se sintió y se siente una considerable sorpresa frente al hecho de que después de la liberación de Alemania Oriental del sistema comunista aparecieran tan pocas cosas liberadas. ¿Dónde están los manuscritos escondidos en las gave-



Wolfgang Thiele

Sala de espera Alemania reino de voces, de Klaus Pohl.



Rabanus

Línea de sombra, de Tankred Dorst.

5. Un juego de palabras: *Nosotros somos el pueblo. Yo soy Volker/soy más pueblo*. El nombre Volker suena como el comparativo de Volk = pueblo.

tas, dónde están los directores jóvenes que ahora conquistan los teatros, por fin libres de opinar y sin censura? Heréticamente podríamos contestar: Ya está todo dicho. Si no se lo podía decir en un país, entonces en el otro. Aunque de esta forma, el camino de muchas obras hacia su público fue muy estrecho: les robaron su momento. Pero las gavetas ya no contienen nada. La vida presente de Alemania del Este ahora es occidental. Y sin embargo —por lo menos por una generación— el peso de una socialización diferente hará que los cinco nuevos Estados Federados continúen siendo los *nuevos*.

**7** Después de la caída del muro, los alemanes están tan separados como realmente lo estuvieron desde su construcción. Lo que los unía era su separación.

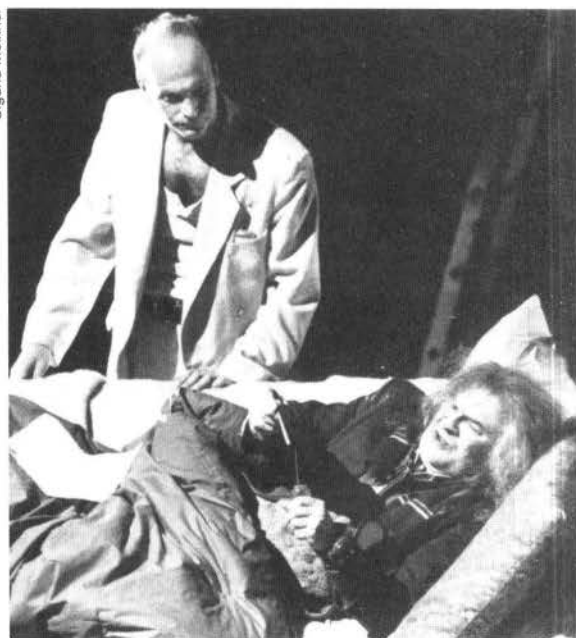
Si el muro promovió una cierta simpatía que se basaba en distancia, exotismo e idealización, las relaciones ahora son cada vez más **reales**. La realización no sentimental de relaciones formales y familiares es un efecto positivo de la súbita igualación de las situaciones existenciales. Las diferencias se destacan, sobre el fondo de la unidad, con la misma nitidez que las experiencias y habilidades complementarias de los tiempos de separación.

Las obras de Botho Strauss o de Rainer Werner Fassbinder fueron para mí, después de 1989, una introducción a la mentalidad venidera, verdaderamente comprensibles recién cuando prácticamente ya había llegado. El grito utópico *Paradise now* del 68 lo entendí a través de un slogan publicitario para motos Suzuki de 1991: *Don't dream. Buy it!*

La transferencia cultural (filmes, libros, temas de editoriales) seguirá pasando por una calle de dirección única. Para las obras que hoy se sitúan y se escriben en el Este de Alemania, la piedra de toque es que también formen parte del universo de experiencias del Oeste alemán, porque el público del Este hoy en día es *occidental*. El Este, si es que no transcurre en el Oeste, a pesar de todo lo que se diga, hoy en día no le interesa a nadie. Esto se evidencia en el simple hecho de que las abreviaciones *aquí* y *al otro lado*, que desde la construcción del muro naturalmente aludían a la otra *mitad* de Alemania, han dejado de usarse. El que

hoy viaja de Leipzig a Bochum y viceversa, ya no va *al otro lado*. En este sentido nos hemos hecho uno: país nuevo/tierra virgen.

Sigrid Meixner



Herr Paul, de Tankred Dorst.

**8** La tierra virgen nacional que progresivamente está olvidando las abreviaciones de la antigua autoimagen —*aquí* y *al otro lado*, la seguridad para definir *izquierda* y *derecha*, su perfil moral— pero en cuyas cabezas a pesar de todo siguen penando los antiguos condicionamientos en búsqueda de la realidad perdida: este nuevo país difícilmente asible ofrece la gran oportunidad al arte de reportear y retratar de un Alexander Osang o de un Christoph Dieckmann. Antes de las grandes formas literarias, en sus retratos y entrevistas a testigos y notables, aprendieron a centrarse en lo biográfico, libre de toda ideología. Con esta focalización en la particularidad de las historias personales, se crea un mosaico de historia contemporánea basado en las experiencias de sus protagonistas. Estos autores transmiten noticias de la realidad, sin mensajes; salvo quizás que esta paciente atención sea una especie de amor al prójimo aplicado, un sondeo de la realidad, una confrontación con la complejidad de razones y opciones en

el balance de una vida, que muestra lo genuinamente humano en el ejemplo de un hombre específico. Una anamnesis social parecida se está dando ahora en el teatro: Franz Xaver Kroetz con su obra **Soy el pueblo**.



Wolfgang Thiele

Equilibrio, de Botho Strauss.



Hans Ludwig Bohme

Randow, de Christoph Hein.

No dice: *Somos el pueblo*: del colectivo ya no se habla (como en el Este occidental), sino que del yo y de los pensamientos individuales, los que sin querer se suman hasta conformar un espíritu colectivo. El impulso político de manifestarse frente al extremismo de derecha en la Alemania unida y de dejar al descubierto el silencioso nazismo del *sentido común*, se expresa en un contexto general de credos ultraderechistas, cuyo efecto provocador reside justamente en que dicen lo que no se había dicho, en que los fenómenos —liberados de su latencia— se vuelven *reales*, en que los reporteros, diputados y jueces son retratados sin el ánimo de denunciarlos, en que no existe pedantería sino que sólo malestar frente al fenómeno del congener Nazi, del *desgraciado simpático*. La dimensión política de la obra está en que reintegra a la comunidad a los que se automarginan y a los que son marginados por la sociedad.

Otro viaje a eso que ahora pertenece, es el que emprendió Klaus Pohl con **Wartesaal Deutschland Stimmenreich (Sala de espera Alemania reino de voces)**. También esta obra es como un informe de una expedición, un colorido corro de biografías de transición, destinos individuales en primeros planos. Moviliza la curiosidad y refleja el tono original de la provincia estealemana al estilo *Spiegel*<sup>6</sup>, como si el autor recién ahora conociera el país al que su *Karate Billie* retornara algunos años atrás. También en esta pieza prevalece el inventario de mundos interiores. La complejidad nace, a lo sumo, de las múltiples facetas de esta revista de individualidades, y no del tejido de una trama compleja. En vez de acción hay episodios estáticos de revelación individual que son el reflejo de los acontecimientos históricos. Es como si después de la bancarrota de lo políticamente creíble, en vista de los súbitos acontecimientos, no hubiera otra alternativa que hablar de política desde la perspectiva de lo demasiado humano. Así, el joven nazi en la obra de Tankred Dorst **Schattenlinie (Línea de sombra)** no piensa hacer declaraciones políticas; el autor no presenta al hijo de un burgués como nazi por convicción, sino más

6. Semanario oestealemán equivalente al TIME.

bien como consecuencia de un instinto *energético*. Al muchacho *le da igual* si el negro que matará, cruza la línea de sombra *a la derecha o a la izquierda*. Sus agresiones, por paradójal que parezca, son políticamente inespecíficas: *¡Y le digo que el hombre es un error de la evolución! ¡Hay que sacarlo del programa! ¡Tú también, infeliz! (...) Tengo rabia por todo. ¡Fuera con la escoria! ¡A limpiar! Para eso se necesitan otros instrumentos, señor director, para que estos deformes desaparezcan, no basta con pala y kalashnikov. La bomba H dicen que es lo mejor, licúa al tipo y se va por la alcantarilla. ¡Fin!*

Los deseos apocalípticos son una reacción difusa ante la orfandad de los sentimientos, ante la degradación por las estrategias de sublimación de la sociedad de bienestar. Y al que se cae del sistema (como el **Taxi driver** de Scorsese, a quien recuerda el monólogo del muchacho) lo invade, con la soledad, el odio por la privación de sentido y contra el mundo pragmático de las falsas promesas que no lo necesita. Fracaso de la educación: no es ése el tema de la obra, sino que la llegada de nuevas realidades, la derrota del padre por su propia desilusión del idealismo, por las mujeres que se fueron.

También en la obra de Christoph Hein **Random** se da un enfrentamiento entre las generaciones, siguiendo la extraña dialéctica de que el 68 y el 89 fueron rebeliones contra la hegemonía doctrinaria de los abuelos que redundaron en un examen de conciencia y en la hegemonía modernizada de los padres. Por eso, a poco más de veinte años después del 68, la escena más intensa en **Random** es aquella donde la crítica de la generación inmediatamente post-68 se repite como la opinión de una joven oestealemana sobre los activistas de la oposición en la RDA. La madre se indigna cuando su hija le pregunta cuándo fue la última vez que se acostó con un hombre y le prohíbe que le hable así. La hija concluye: *Estás llena de trancas, trancada sin remedio. Toda tu generación es igual. Siempre se interesaron por cualquier tontera.*

Se comprometieron con tantas cosas heroicas, resistencia y toda esas estupideces políticas que en realidad nadie necesita. Sentados en las iglesias y discutiendo, vigiliando con velitas, sacando manifiestos a mi-

meógrafo que casi no se podían leer. Eran personas políticamente conscientes, sí sé, pero con todo eso también se castraron de alguna manera. Una generación degenerada, ¿puede ser que exista algo así? *Es el arreglo de cuentas con el espíritu rebelde de una vida sin alegría, a lo que apunta Rolf Hochhuth en sus **Szenen aus einem besetzten Land (Escenas de un País Ocupado)**.* Cuando escribió su **Wessis in Weimar**<sup>7</sup> seguramente no pensó que la ex-luchadora por los derechos civiles de **Random**, con su idilio personal en la casita del parque ecológico, en el fondo había alcanzado justamente la meta del movimiento. Ni las intrigas del los malvados burócratas y corredores de propiedades lograrán que la artista, ahora *independiente* y pertrechada con Ernst Jünger, vuelva a la lucha. Porque la obra de Hochhuth no es otra cosa que eso: un llamado a la sublevación. También este autor comprimió el poder fáctico de lo *auténtico* en un montaje de escenas. Pero él da un claro mensaje. Incluso tres años después del estreno, en vista del correcto balance de las injusticias, se plantea la pregunta: ¿por qué nadie se inmuta? ¿Quizás porque el grueso del público no salió perdiendo con el cambio? ¿Es por eso que los rezongos contra la injusticia parecen tan hipotéticos? ¿Será porque la tendencia de la obra nace de la movilización de lo marginal, porque no apunta a la suave inmersión en lo occidental y al spagat de los sentimientos que sobreexige un poco al cerebro? Es en cierto modo una ironía del destino que a Rolf Hochhuth, quien con esta obra se planteó como abogado del Este expropiado y llamó a hacer el gran *experimento* después de que ya había desembocado en la estabilidad occidental, y quien se sabía de perfecto acuerdo con Heiner Müller: se le haya querido evitar que asista a los funerales de Müller, porque ahora aparecía como el expropiador de uno de los últimos símbolos de identidad del Este.

9 La protesta contra la injusticia en el Estado de Derecho burgués está legitimada, en Rolf Hochhuth, no en último término por los valores conservadores que se basan en conceptos de derechos y deberes más allá de las definiciones de la Constitución. Con esto se acerca bastante a los razonamientos de Botho Strauss.

Sin embargo, éste combina la reconstrucción del pensamiento conservador con el intento de combinar sus contenidos con las más modernas teorías económicas en un concepto avanzado de Arte. En un ensayo como **Aufstand gegen die sekundäre Welt (Alzamiento contra el mundo secundario)** o en su libro **Beginnlosigkeit (Falta de comienzo)** Botho Strauss insiste, bajo nuevas premisas, en el intento de unir intelectualmente sucesos políticos y estéticos. El descabro político del bloque oriental, la apertura casual del muro por Günther Schabowski y el súbito cambio de apariencia de todas las relaciones que esto provocó, son analizados por Botho Strauss desde la perspectiva de la teoría del caos y de la biología moderna: *A pesar de que en este contexto no hay partícula más usada que la de "re", de lo que menos se trató fue de retomar o reconstituir. Más bien, lo que pasó tuvo algo de esa fuerza que en las ciencias biológicas se designa con el término de emergencia: algo nuevo, algo que nuestros conocimientos no permitían anticipar, emergió de repente para cambiar la totalidad del sistema, en este caso el mundo.* Con sus obras **Schlusschor (Coro final)** y **Gleichgewicht (Equilibrio)**, Botho Strauss tradujo su concepto artístico en complejas dramaturgias, excelentemente descritas por Bernhard Greiner, que transforman la fuerza fáctica de lo súbito, su inexplicable *presencia real*, en un suceso teatral. Parte de este mundo sin comienzo, donde algo súbitamente ruge *Alemania*, el mundo del equívoco, de la lucha por un equilibrio, son también las constelaciones míticas y la culpa proporcional a ellas. Pero pareciera que, aparte de los motivos de política contingente, el teatro apenas acepta el desafío que significan estas obras que más encima modernizan las bases de su trabajo recordatorio.

Además, una obra alemana contemporánea siempre está amenazada por el pasado: en el Este existe el peligro de que sea saqueada por nostalgias sentimentales, en el Oeste por la atención cuasi-obligatoria que requiere el álgido tema. En ambos casos, es legitimada por su importante aporte a la temática Este/Oeste. Con la priorización de esta perspectiva, el teatro contemporáneo pierde su propio presente, el que ya no puede describirse con los cánones interpretativos de la era del

muro, sino que se ve enfrentado a los quiebres y conflictos entre personas. Estos quizás fueron provocados por los hechos históricos, pero ahora necesitan plasmarse en formas que son comunes para los mundos espirituales de ambos pre-estados. En la zona de transición entre Este y Oeste podría buscarse una mejor definición del hombre (y de su relación con la despedida y la llegada, con la culpa). Podría reinar la curiosidad antropológica, pero lo que se hace en esta zona es seguir buscando el Este y el Oeste como si fueran marcas registradas con garantía de ventas.

El interés humano por el individuo parece anacrónico en vista de los intereses actualmente preponderantes en el teatro, que más que nada quiere estar a tono con los temas correctos de los noticieros y con la superficie del todo. La importación de superficie: la cultura del celular, la jerga Tempo<sup>8</sup> y los trucos populares del género pretenden imbuir al teatro la juventud de **Pulp fiction**, y a la sensación de falta de profundidad se responde con una esperanza de *Zeitgeist*<sup>9</sup> que, sin embargo, no alcanza la profundidad que **Pulp fiction** alcanzó en su medio. La nueva palabra mágica es *juventud*: Basta un éxito bajo el signo de la juventud para ser entronizado y los viejos, súbitamente despojados de su ventaja de experiencia, esperan que la sala se llene porque este avance de confianza no está fundado en nada más que en lo inconsciente del estar-en-el-tiempo de la juventud. Queda la pregunta de hasta qué punto esto es compatible con la estructura de funcionamiento interno del teatro, ya que ésta se nutre de la conciencia elaborada durante los ensayos. Por ejemplo **Katarakt (Catarata)** de Rainald Goetz, una carta de Chandos de fin de siglo, pero: nada sobre el SIDA, sobre Bosnia, sobre el abuso de menores, los asesinatos de mujeres o sobre *Alemania*, nada bucólico para el brillo del elenco. Dos funciones y finito. Ahí sólo queda una cosa: seguir escribiendo.

Traducción: Luisa Ludwig

7. Wessis: alemanes del Oeste, un neologismo post-cambio.

8. Tempo: revista *Zeitgeist*.

9. *Zeitgeist*: espíritu de la época, término originalmente hegeliano que se popularizó en Alemania con la *onda* posmoderna.