



## Imágenes en debate: Comentario de Jürgen Berger

### Cambio de perspectiva

Hace cinco años, en Santiago de Chile, tuve la oportunidad de ver la versión de Manuela Infante de la „Doncella de Orleans“ de Schiller, puesta en escena por ella misma. Al mismo tiempo se estaba celebrando el „Festival de dramaturgia europea contemporánea“, lo que dio lugar a una concentración de cambios de perspectiva y de imágenes.

Por una parte estaba Manuela Infante, que en „Juana“ citaba la „Doncella de Orleans“ de Schiller, pero sobre todo presentaba su propia versión de la doncella de hierro. En ella, unos jóvenes franceses, poco después de la II Guerra Mundial, representan la historia de Jeanne d'Arc y ponen a prueba sus energías potenciales, retocando el mito nacional. Como crítico de teatro centroeuropeo, uno se preguntaba por qué en Alemania o en Francia no se encontraba en ninguna nueva obra de teatro un reflejo semejante de las imágenes históricas europeas. Por qué una joven autora y directora de escena chilena, desde la distancia, permitía que en una de sus obras hubiera referencias a una dimensión histórica, mientras que en las obras de autores alemanes de su misma edad se encontraba a menudo una reducción de la materia dramática a estrechas situaciones familiares, un *close up* que deja fuera todo contexto social o histórico.

Lo que era válido para el nivel textual, se podía comprobar también al nivel de los semimontados/semimontajes, con los que el Festival de Santiago llevó a escena nuevas obras de autores alemanes. A mí me llamó ante todo la atención la puesta en escena, a cargo de Luis Ureta, de „Unschuld“, la obra de Dea Lohers. Su trabajo es una traducción escénica impulsiva e impaciente de una obra que incide con fuerza en la realidad social de Alemania. La concepción de Dea Lohers de una República Federal que se desintegra socialmente experimentó en Chile una intensificación. Ureta extrae de la obra una urgencia de la que carecen la mayoría de las puestas en escena en alemán.

### Imágenes enfrentadas

El teatro en Chile en el año 2004 fue un ejemplo de que los autores y directores de escena suramericanos, al apropiarse de imágenes teatrales interculturales, son conscientes de lo que significan respectivamente estas imágenes en sus realidades sociales originarias, pero también de que, como el pintor que retoca, las pueden cargar con nueva energía. Tres años más tarde en Buenos Aires y cinco años más tarde en La Habana tuve, por el contrario, la sensación de que esto no siempre tiene que ser así.

En Buenos Aires se estrenó en 2007 la versión en lengua española de „Mala Zementbaum“, una obra escrita por Armin Petras y Thomas Lawinky, después de que este último hiciera pública su colaboración con la Stasi. En el diálogo del ex confidente con el oficial a cuyas órdenes había estado se habla de traición, culpa y de la pregunta de cómo una sociedad se enfrenta a la memoria de un tiempo en que el Estado proclama como deber cívico la destrucción psíquica de conocidos, amigos y familiares. Se trata de imágenes teatrales que aluden a la dictadura militar argentina de 1976 a 1983. En Buenos Aires la sorpresa fue ciertamente grande, pues el joven director de escena Lautaro Vilo tuvo problemas evidentes para encontrar una traducción adecuada de las imágenes para Argentina. Dejó en gran parte de lado, por ejemplo, las explosiones de

violencia que aparecen en la obra, pero sobre todo renunció a comprender la superposición de los distintos niveles narrativos.

En distintas conversaciones quedó claro que Lautaro Vilo le sabía sacar partido a las historias de „Mala Zementbaum“, pero tenía grandes problemas con los saltos de tiempo en la obra y con la manera de narrar en varios niveles de Armin Petras. Vilo recalcó que había tenido dificultades para ordenar cronológicamente algunas partes del texto. La consecuencia de esto es que su puesta en escena resulta unidimensional. Se trataba únicamente de lo que ocurría de hecho en el escenario y no ya de cómo el verdugo y la víctima recuerdan situaciones de violencia y cómo se comportan recordándolas.

Un año después, en La Habana, se estrenó en lengua española „Heaven (zu Tristan)“, de Fritz Kater. El texto refleja el duelo de las personas que, junto con el trabajo, pierden también su espacio vital emocional. Kater ofrece imágenes de la situación en los nuevos *länder* de la República Federal, imágenes de personas en paisajes carentes de toda cohesión social. Habría estado justificado que una puesta en escena cubana hubiese visto en este texto sobre una sociedad cada vez más desolidarizada una ocasión para reflexionar sobre la posible situación de Cuba tras una apertura a los mercados globales. Otra vez la sorpresa fue grande en La Habana. Raúl Martín, uno de los más conocidos directores de escena del país, impuso a sus actores una actuación hasta tal punto enfática que todo podía entenderse como parodia. El texto quedó enterrado bajo la enfática actuación.

Y estaba también el nivel de las imágenes. Raúl Martín entendió el texto de Kater simplemente como reflexión sobre estados de ánimo en Alemania tras la reunificación y proyectó, entre otras cosas, imágenes de edificios construidos con placas prefabricadas de hormigón en la pared del fondo del escenario. Esto podía entenderse como alusión velada a la estética de una arquitectura que también se puede admirar en Cuba. La aparición repentina en el escenario de un pájaro negro, hecho con trozos de chatarra soldados, causó ciertamente perplejidad. Con él, Raúl Martín se refería sin duda a los cuervos que se mencionan en el texto y de los que, entre otras cosas, se afirma que pueden volar muy alto y alimentarse de carroña. Qué significado pueden tener tales cuervos en el contexto de historias que tratan de la desintegración de vínculos emocionales, familiares y regionales, sería una de las preguntas que se podrían haber formulado. Pero no se llegó tan lejos. En lugar de ello, se colocó escuetamente la imagen en forma de escultura soldada sobre el escenario.