



# UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Universidad de Chile

## *Unschuld* una pieza vitrina: [auto]reflexión dramática en un teatro como foro social

Informe final para optar al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas con  
mención en Literatura

Belén Torres Navarrete

Profesora Guía Carolina Brncic Becker

SANTIAGO DE CHILE 2024

## *Agradecimientos*

En agradecimiento a la profesora Carolina Brncic por su imprescindible guía y dedicación, por suscitar en mí un renovado amor hacia el teatro y la palabra.... y por desatar con paciencia y mesura los nudos que se formaban mi cabeza.

Con gratitud y amor a Elizabeth, Angelica y Darlyn, por las noches de aquellarre, canto y risas.

A mi hermana, porque verte crecer, mirar tus dibujos y escucharte cantar hace que todo esto tenga un poco de sentido.

*No acepten lo habitual como una cosa natural.*

*Pues en tiempos de desorden sangriento, de confusión organizada, de arbitrariedad consciente de humanidad deshumanizada, nada debe parecer natural, nada debe parecer imposible de cambiar.*

*(Brecht, La excepción a la regla)*

## Tabla de contenidos

Introducción.....	5
Capítulo I: Del teatro político al teatro como foro social. ....	9
Capítulo II: <i>Unschuld</i> : pieza vitrina y [auto]reflexión dramática.....	20
Capítulo III: Violencia y responsabilidad: nódulos del debate.....	34
Conclusiones.....	50
Bibliografía.....	55

## Introducción

La gran trayectoria, el potencial de sus piezas dramáticas y su reinención del teatro político en el que convergen y se [re]articulan los grandes proyectos estéticos de Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Heiner Müller, han instalado a Dea Loher como un importante referente en las producciones dramáticas contemporáneas. Esto se ve reflejado en los numerosos premios y distinciones que se le han otorgado desde sus primeras piezas dramáticas, entre las cuales se encuentra el Premio de Jóvenes Dramaturgos en "Theater heute" (1993 y 1994), el Premio Bertolt Brecht de la ciudad de Augsburg (2006) y el Premio del International Theaterinstitut à Berlin (2011), destinado a los dramaturgos de habla alemana de gran relevancia en el ámbito internacional.

La violencia, la culpa y la libertad aparecen como temáticas transversales en sus producciones dramáticas, sin embargo, cada pieza las aborda y problematiza desde una perspectiva diferente: en *Olgas Raum* (1992) Loher nos lleva a la reunificación de Alemania y su pasado nacionalista retratando el final de la activista Olga Benario, mientras que en su obra *Tätowierung* (1992) tensiona la idea de familia como institución social al retratar la violencia y abuso sexual que se permite en su interior. En *Leviathan* (1993) la violencia de estado y terrorismo aparecen como puntos centrales en la obra y en *Adam Geist* (1998) Loher utiliza el material bíblico para problematizar y cuestionar la idea occidental sobre la génesis de la violencia.

Las distinciones y el tratamiento que realiza Loher para abordar estos temas ha motivado a diferentes teóricos y críticos teatrales a estudiar y analizar su producción dramática, entre los cuales destacan los estudios de Birgit Haas, Artur Pelka, Christine Künzel, Christine Dössel y Júlia Mara Moscardini. Una gran parte de ellos, como es el caso de Birgit Haas y Artur Pelka, ven en Loher una reinención del teatro político con una evidente vertiente brechtiana, mientras que otros la han catalogado dentro de las escrituras posdramáticas o la han descrito como una dramaturga neorrealista. Otro grupo de críticos más escépticos sobre su dramaturgia consideran despectivamente sus piezas como un "kitsch social romántico" en el que no se puede precisar una postura ideológica o un compromiso político.

Debido al importante influjo de Dea Loher en la escena dramática contemporánea y teniendo presente la gran disparidad de opiniones crítico-teóricas sobre su producción teatral, nos parece central seguir contribuyendo en el estudio y análisis de su corpus dramático. Con esta finalidad tomaremos como punto de partida *Unschuld* (2003), pieza dramática que consideramos fundamental para la comprensión del proyecto estético de Loher en su compromiso social y crítico.

*Unschuld* es estrenada el año 2003 en el Teatro Thalia de Hamburgo, Alemania. Es una obra fragmentada en diecinueve cuadros y, aunque las historias y personajes que los conforman parecieran tener cierta autonomía, todos ellos se entrelazan y enredan hasta conformar una pequeña sociedad en un espacio acotado y delimitado por la costa, el puerto, la gasolinera y el edificio de los suicidas. La obra dispone de quince personajes y dos coros, de ellos destaca el personaje y discurso monológico de ELLA, la filósofa que envejece, el cual se encuentra distribuido y fragmentado en la pieza dramática. En términos argumentales la obra comienza con Elisio y Fadoul, dos inmigrantes ilegales negros, que son testigos del suicidio de una mujer en el mar. Unos pocos minutos antes de ahogarse la mujer les pide ayuda, sin embargo, tras enfrascarse en una acalorada discusión sobre las consecuencias que podrían tener por socorrerla, especialmente la deportación, ambos terminan dejándola morir. En la búsqueda por saber quién era la mujer y repartir así la culpa, Elisio y Fadoul van a transitar por las historias, lugares de los otros cuadros y coincidir con un grupo importante de personajes.

La raíz de nuestra investigación parte con preguntas dirigidas a la forma o composición de *Unschuld*, desde su estructura fragmentada hasta la importancia de ELLA como personaje que [re]organiza y relaciona los cuadros que conforman la obra para reconstruir un sentido. Teniendo presente estos recursos dramáticos ampliamos y dirigimos nuestra pregunta hacia la función que tienen estos procedimientos en la pieza dramática a la hora de abordar la violencia y la responsabilidad del individuo en un teatro como foro social.

Para dar respuesta a estas interrogantes en nuestra hipótesis de investigación proponemos que *Unschuld* de la dramaturga Dea Loher reflexiona sobre su propia escritura dramática a través de ELLA –la filósofa que envejece– personaje rapsoda con una impronta autorial, que exhibe los elementos constitutivos de la obra utilizando como material el libro ficcional *La no*

*confiabilidad del mundo* y así, actuar como moderador frente al debate sobre la violencia y la responsabilidad que recae en el individuo como agente activo del cuerpo social.

De esta manera el objetivo de nuestra investigación es, en una primera parte, analizar el personaje de ELLA y su monólogo en su [auto]reflexión de la escritura dramática y el proyecto estético de Dea Loher. Ya en una segunda parte del análisis trabajaremos con la relación de los procedimientos en el tratamiento de la violencia y el uso del material *La no confiabilidad del mundo* como motor del debate sobre la responsabilidad del individuo en las expresiones de violencia.

Contemplando la herencia del teatro político alemán en la formulación del proyecto estético de Dea Loher, consideramos que es necesario dedicar el primer capítulo de la investigación a la tradición teatral a la que pertenece y al panorama escénico de las escrituras contemporáneas en lengua alemana. Para ello utilizaremos la línea cronológica que expone Salvat en el prólogo de *La técnica teatral de Bertolt Brecht* de Jacques Desuché y los escritos de Friedrich Schiller en “Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet”. De igual modo trabajaremos con los estudios de Birgit Haas, quien ha dedicado una gran parte de su producción crítica a la investigación de Dea Loher y al horizonte dramático de Alemania en *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k) ein Ende* y su libro *Modern German Political Drama*. También recuperaremos el trabajo “Das Theater als ‘lebendiges soziales Forum’” de Artur Pelka sobre la recepción que han tenido las obras de Loher en Polonia y el proyecto estético de la dramaturga. De manera paralela en el primer capítulo utilizaremos las reflexiones en torno a la crisis del drama y los procedimientos utilizados en *Unschuld*, apoyándonos en los escritos de Sarrazac, especialmente *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo* y *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Para el análisis de los recursos del teatro épico trabajaremos con *Escritos sobre teatro* y *Pequeño Órganon para el teatro*, ambos escritos por Bertolt Brecht.

El segundo capítulo tendrá como foco principal el análisis de *Unschuld*, exponiendo la estructura de la obra y sus núcleos argumentales. Posteriormente estableceremos un diálogo con las diferentes lecturas y propuestas que han realizado críticos teatrales como Christine Künzel, Christine Dössel, Peter Yang, Andreas Gürtler y Angela M. C. Wendt, para

relacionarlas con nuestra hipótesis de investigación. Durante este capítulo también trabajaremos con el personaje y monólogo de ELLA para analizar su incidencia en la estructura de la pieza dramática y el carácter [auto]reflexivo de su discurso.

El tercer capítulo continuará con el análisis de la pieza dramática con un mayor énfasis en el debate que construye la dramaturga sobre la violencia y la responsabilidad del individuo dentro del cuerpo social en el examen de *La no confiabilidad del mundo*. Con este objetivo discutiremos con el estudio crítico de Christine Künzel sobre la poética de la violencia en las escrituras dramáticas de Loher y los trabajos del sociólogo francés Michel Wieviorka en *Die Gewalt* y *Una sociología para el siglo XXI*.

A modo de conclusión extenderemos nuestro análisis hacia la función del teatro como un lugar óptico en el que se pueden ensayar formas de habitar el mundo para que estas sean juzgadas por el público y, en el caso de *Unschuld* de la dramaturga Dea Loher, el teatro como una tarima o lugar público en el que el debate, la discusión y pensar la cotidianeidad políticamente, se convierte en una forma de resistencia en un mundo en el que los grandes conflictos se diluyen en nuestras manos y en el que los enemigos de antaño han perdido su solidez. Para ello utilizaremos el concepto de Modernidad líquida teorizado por el sociólogo Zygmunt Bauman, y los conceptos de espacio público, discusión y pensar políticamente de Hannah Arendt.



## Capítulo I: Del teatro político al teatro como foro social

La dramaturgia contemporánea en lengua alemana nos presenta una gran diversidad escritural y proyectos estéticos que se han caracterizado por el retorno al teatro político-social y por una renovación en la forma tradicional de la composición dramática. Entre sus grandes exponentes encontramos a Heiner Müller, Roland Schimmelpfennig, Felicia Zeller y Dea Loher. Todos estos autores se nutren y dialogan con la tradición del teatro épico y político alemán desde F. Schiller hasta Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Heiner Müller.

En el prólogo de *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Ricardo Salvat traza una línea cronológica de las producciones en lengua alemana y enfatiza que, a diferencia de otras naciones que alcanzaron una temprana tradición teatral como el caso de España con el Siglo de Oro, Italia con La Commedia dell' Arte, Francia con el teatro clásico de Corneille y Racine o con el teatro que inaugura Shakespeare en Inglaterra, Alemania no tuvo una tradición teatral que pudiera sentar las bases de una producción dramática en lengua alemana. Por esta razón cada generación buscó establecer el camino hacia un proyecto estético nacional, lo que significó una continua renovación en las formas de escribir y pensar el teatro.

Tal preocupación ya se evidencia en la novela de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-96) en la cual se advierte la necesidad de construir un teatro nacional con una sólida función política y social en la formación de los individuos. De una manera similar, motivado por la función transformadora del arte, Friedrich Schiller declara frente a la Sociedad Electoral Alemana en Mannheim en 1784, que “el teatro es una institución moral”<sup>1</sup> y una “guía en la vida civil”. Para Schiller cuando los tribunales y la justicia están cegados o corrompidos por el vicio, “el teatro toma la espada y la balanza” para llevar “los vicios ante un terrible tribunal”, de esta manera el espectador podría juzgar lo representado al ver sus propias “máscaras caer del espejo y en secreto” agradecer “la gentil advertencia.”

Esta metáfora sobre el lugar que tiene el teatro dentro de la sociedad será retomada por el teatro documental de Erwin Piscator para quien, tal como explica Brecht, el “teatro era un parlamento y el público era una corporación legislativa” (*Escritos sobre teatro* 72). Frente a

---

<sup>1</sup> Todas las citas referidas a Friedrich Schiller serán extraídas de: Schiller, Friedrich. “Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet”. Sitzung der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft zu Mannheim, 1784.

este público se someterían los grandes acontecimientos históricos, las luchas e injusticias del cuerpo social para inducir al espectador a adquirir un papel activo en los procesos de cambios sociales.

Este camino histórico que va moldeando la tradición teatral alemana va a adquirir una nueva dimensión con el teatro épico que teoriza y acrisola Bertolt Brecht durante sus años de producción dramática. A diferencia del proyecto estético de Piscator que veía en el teatro un lugar de agitación y propaganda política, el teatro épico se instala como un espacio de reflexión, donde los espectadores pueden juzgar críticamente lo representado.

Para llevar a cabo su propuesta estética, Brecht se opuso terminantemente al teatro naturalista de Ibsen, Hauptmann, Brahm y la metodología y dirección escénica de Stanislavski, que pretendían reproducir la realidad o naturaleza humana con cierta exactitud científica. Acusaba al teatro naturalista de ‘hechizar’ y adormecer los sentidos del espectador, además de representar las estructuras sociales como síntomas y consecuencias de una fuerza casi natural o como sistemas inamovibles.

Brecht, al contrario e incitado por un principio de mutabilidad en “la naturaleza de nuestra convivencia”, defendía un teatro didáctico que no tenía como objetivo representar una solución ideológica a las grandes problemáticas sociales, sino mostrar las acciones de los personajes como el resultado de procesos históricos, donde el comportamiento humano está determinado por circunstancias económico-políticas particulares de un tiempo y de un lugar, demostrando que la manera en que nos relacionamos con el mundo es una experiencia situada y, por ello, transformable.

El teatro épico de Brecht influenciado por el teatro oriental, buscaba romper con la ilusión de la cuarta pared y enfatizar el carácter de artificio de la puesta en escena al oponerse al principio de identificación, efecto dramático que había caracterizado al teatro tradicional de la época. En las obras naturalistas el público debía padecer y comprender las emociones que movilizaban a los personajes hasta el punto de verse reflejados en ellos. Mientras que, en el teatro épico, la no identificación con el sujeto actuante, le permite al espectador someter las emociones al prisma de la razón y así establecer una distancia frente a lo representado.

Este efecto de distanciamiento o también denominado efecto de «*Verfremdung*» significó una mutación en las formas o tratamientos de la representación, ya que “se buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado. Lo que uno se encontraba habitualmente debía de poder tener un efecto raro, y mucho de lo que parecía natural debía ser reconocido como artificial.” (*Escritos sobre teatro* 167-168).

De esta manera el teatro épico de Brecht dotaba de una nueva luz a lo cotidiano para analizar desde una posición neutral y lejana, en la que todo lo representado debía carecer de un orden natural preestablecido, ser extraño y por, sobre todo, mutable. Este principio de extrañamiento se tradujo en el ámbito compositivo a un abanico de técnicas que subrayaba el carácter ilusorio del teatro: la epicización, la estructura parabólica, la cita, el material, etc. Estas depuraban la escena de cualquier campo hipnótico o ‘hechizo’ que tanto había caracterizado al teatro naturalista.

Desde una óptica global, Brecht no es el único que oponiéndose a la mimesis del teatro clásico experimenta con nuevas formas de escritura dramática. Ya para finales del siglo XIX e inicios del siglo XX se comienza a ensayar diferentes procedimientos que ponen en crisis al ‘bello animal aristotélico’, es decir, a la lógica compositiva que había estructurado las producciones dramáticas herederas de la tradición aristotélica-hegeliana. Entre estos procedimientos destacan la fragmentación de la fábula, la pérdida del movimiento prospectivo de la acción dramática, y la crisis del personaje. Para Peter Szondi este nuevo ejercicio de la escritura dramática ya se evidencia en las obras de August Strindberg con *El sueño*, el “teatro estático” de Antón Chéjov y desde luego, el teatro épico de Bertolt Brecht.

A este nuevo periodo de producciones dramáticas, Szondi lo denomina “crisis del drama” o “crisis de la representación”, concepto que va a teorizar en su texto *La crisis del drama moderno (1880-1950): tentativa sobre lo trágico*. En él señala que la crisis del drama es la respuesta a las nuevas formas en la que se relaciona el hombre moderno con el mundo que le ha tocado habitar, relación que se caracteriza por la separación, la incertidumbre y la desarticulación de la racionalidad como el sustento para comprender el mundo. Sarrazac en *Léxico del drama moderno* va a retomar la propuesta de Szondi, para categorizar la relación del individuo como alienante, en la cual el hombre se encuentra “separado de los otros (...)

separado del cuerpo social que, sin embargo, lo atrapa, separado de Dios y de las potencias invisibles y simbólicas, separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas.” (22).

Para Szondi, el proyecto estético que va a establecer una solución ante la crisis del drama será el teatro épico-dialéctico de Brecht. De esta manera, dramaturgos como Ibsen, Chéjov y Strindberg, quedan relegados al periodo de transición y experimentación. Sin embargo, para el dramaturgo y teórico Jean-Pierre Sarrazac la crisis del drama no puede entenderse como un proceso de inicio y fin, que se sintetiza y culmina en un único proyecto estético. Por el contrario, lo plantea como una “crisis permanente” y, sobre todo, como “una crisis siempre con imprescindibles líneas de fuga.” (*Léxico del drama moderno y contemporáneo* 32).

En el marco de la crisis del drama, las producciones dramáticas contemporáneas en las que encontramos a Roland Schimmelpfennig, Felicia Zeller, Theresia Walser y Dea Loher que, si bien dialogan con una tradición teatral desde Schiller hasta Brecht, se instalan a sí mismas como otro punto de fuga, en el que la forma y ejercicio dramático adquiere nuevos matices.

Birgit Haas en *Modern German Political Drama* reconstruye el panorama escénico de las escrituras contemporáneas en lengua alemana desde 1980 hasta el año 2000, centrando su estudio en las tendencias o motivos que tienen una posición central en las nuevas producciones dramáticas. En su libro, Haas destaca la contribución de los nuevos dramaturgos en un teatro crítico y políticamente comprometido destacando a Theresia Walser, Oliver Bukowski, Roland Schimmelpfennig y Dea Loher, autores que abordan temáticas de violencia, terrorismo y/o fascismo desde la esfera privada bajo la premisa de que “lo personal es político”.<sup>2</sup>

Para Haas una de las principales tendencias en las producciones dramáticas contemporáneas es la memoria del Holocausto, en la que los dramaturgos oponiéndose a las políticas de olvido y silencio vuelcan sus escritos hacia el genocidio judío y comienzan a constatarlo con la actual popularidad que han adquirido los radicalismos de derecha y la violencia en Alemania. Un ejemplo paradigmático será la obra *Bruder Eichmann* (1983) de Heinar Kipphardt, que toma la figura histórica de Adolf Eichmann, funcionario del régimen nazi y uno de los principales administradores y logistas del genocidio judío. Kipphardt retoma el teatro de Erwin Piscator

---

<sup>2</sup> La frase corresponde a un argumento y lema de la segunda ola del feminismo. La expresión se popularizó gracias al ensayo de Carol Hanisch en 1969, sin embargo, la feminista radical estadounidense negó en varias ocasiones su autoría.

con una renovación en la forma dramática introduciendo collage, escenas documentales y materiales históricos, reinterpretándolos para así establecer un paralelismo entre el holocausto y las actuales violaciones de los derechos humanos.

Por otra parte, las producciones dramáticas en la RDA – zona controlada por la Unión Soviética durante la separación de Alemania– se vieron fuertemente censuradas por el régimen soviético, no obstante, a través de la mitología y la fantasía los dramaturgos denunciaban la represión del Estado y destacaban la importancia de la libertad de expresión y el libre pensamiento.

Posterior a la reunificación alemana, las obras dramáticas comienzan a problematizar el choque cultural entre la República Democrática (RDA) y la República Federal (RFA) que durante sus años de separación formaron dos identidades nacionales diferentes y que se encontraban bajos sistemas políticos y económicos totalmente opuestos. Los intelectuales que antes pertenecían a la Alemania Oriental comienzan a problematizar el capitalismo como sistema económico, la idea de una colonización por parte de la RFA y la persistente popularidad de sistemas totalitarios. Mientras el Este retoma la idea de una utopía socialista, restando gravedad a los horrores del régimen, en la parte occidental de Alemania comienzan a proliferar los radicalismos de derecha.

Durante este periodo, Birgit Haas reconoce un vuelco de los dramaturgos hacia el teatro político de Friedrich Schiller, recuperando la imagen de la escena como un tribunal ante el cual pueden examinar y juzgar al sistema político, contemplando las consecuencias de la reunificación. Para ilustrar estas escrituras dramáticas Haas analiza la obra *Iphigenie in Freiheit* (1990) del dramaturgo Volker Braun. En la obra, el autor se distancia de las utopías socialistas que habían estructurado sus anteriores producciones para introducir las consecuencias de la reunificación. Con este fin, Braun toma el mito griego y la obra *Ifigenia entre los tauros* de Goethe para exponer la visión pesimista de un mundo capitalista, hostil y violento.

En un periodo de creciente violencia y tras el aumento de ataques terroristas durante los años 70, la nueva generación de dramaturgos instala la violencia como un eje central en sus producciones dramáticas. Para ejemplificar este fenómeno Haas recurre a las obras *Gaddafi*

*rocket* (2000) de Oliver Czeslik y *Leviathan* (1993) de Dea Loher. Mientras Czeslik problematiza la figura de un terrorista suicida, Dea Loher recupera el texto de Thomas Hobbes para discutir la naturaleza del Estado, las vías pacíficas de transformación política y la violencia terrorista como una forma de combatir a un Estado que amenaza los derechos de los individuos. Para ello recupera la historia real de Ulrike Meinhof, periodista, activista marxista y portavoz de la Facción del Ejército Rojo, agrupación terrorista que buscaba derrocar al gobierno alemán.

Un año más tarde de la representación de *Leviathan*, Xaver Kroetz estrena en Wuppertal *Ich bin das Volk*, obra compuesta por veinticuatro cuadros cuya secuencia es relativamente autónoma entre sí. En la pieza-collage será el radicalismo de derecha la fuerza que va hilando los cuadros. En su obra, Kroetz expone temáticas como la xenofobia y las ideas radicales nacionalistas, desde una escritura dramática que pone su mirada en las relaciones personales y el ámbito privado de la sociedad.

Para Birgit Haas esta orientación que toman las obras contemporáneas es central para entender el paisaje escénico de Alemania, en el que los dramaturgos se han alejado de las grandes problemáticas mundiales y de su tratamiento posmoderno, para centrarse en el individuo y desde la microhistoria construir un teatro políticamente comprometido.

Una de las figuras más destacadas de estas nuevas producciones es Dea Loher. Oriunda de Traunstein, Alemania, Loher ha adquirido un reconocimiento internacional desde sus primeras obras *Olgas Raum* (1992), *Tätowierung* (1992) y *Leviathan* (1993). Su producción teatral ha sido traducida a más de quince idiomas y ha recibido numerosos premios de arte dramático, entre ellos el Premio Bertolt Brecht otorgado en el 2006. Durante sus años de formación estudia Alemán y Filosofía en la Ludwig Maximilians-Universität de Munich (1998) y posteriormente Redacción Escénica en la Escuela Superior de Arte Dramático en la Hochschule der Künste Berlin, bajo la dirección de Heiner Müller, quien como discípulo y heredero de Brecht, radicalizó y puso en tensión los grandes postulados del teatro épico

instalando su proyecto estético en lo que Hans-Thies Lehmann ha definido como “teatro postdramático”.<sup>3</sup>

Desde las primeras producciones dramáticas de Loher, Birgit Haas reconoce un desplazamiento del teatro postdramático hacia un teatro políticamente comprometido, con claras orientaciones brechtianas y con una tendencia hacia la epicización. En su búsqueda de un teatro político y socialmente crítico, Loher va a reelaborar el lugar del teatro ya no como “terrible tribunal”<sup>4</sup> en el que una colectividad puede juzgar las acciones representadas, sino como un espacio de debate colectivo que le pueda dar voz a múltiples focalizaciones. Para entender la propuesta dramática de Loher, Artur Pelka recupera una de las entrevistas que le realizan a la dramaturga en el teatro Polski de Poznan:

Theater<sup>5</sup> ist ein politischer Ort—auch aus diesem Grunde schreibe ich Dramen. Von allen Künsten ist diese die wichtigste für die Gesellschaft. Denn Theater ist wie ein Diskussionsforum. [. . .] Im Theater kann tatsächlich eine direkte Erklärung, heftige Diskussion, Meinungs austausch stattfinden. Der Zuschauer kann das hören, was er selbst ausrufen möchte.<sup>6</sup>

Al instalar al teatro como un foro social, Loher se aleja de las piezas moralizantes, de agitación y propaganda política de Piscator y converge en puntos centrales con el teatro épico de Brecht, especialmente con el rol activo del espectador y la reflexión crítica que de él suscita. Para ella el teatro se convierte en lugar de encuentro en el que se plantean preguntas en torno a temas de interés común para que los participantes —público, directores y compañías teatrales— puedan intercambiar opiniones, ideas o juicios desde la colectividad.

---

<sup>3</sup> Término acuñado por Hans-Thies Lehmann en su libro *Postdramatisches Theater* (1999), para referirse a las producciones teatrales que experimentan con el lenguaje escénico y la percepción visual de la puesta en escena, bajo la afirmación de la autonomía del arte escénico respecto al drama, sin que esto signifique una negación del material textual.

<sup>4</sup> Véase pág.9, sobre el teatro como una institución moral para Friedrich Schiller.

<sup>5</sup> A partir de aquí todas las citas en alemán serán traducidas utilizando el programa de traducción digital DeepL: <https://www.deepl.com/es/translator>.

<sup>6</sup> Trad. El teatro es un lugar político; esa es una de las razones por las que escribo dramas. De todas las artes, ésta es la más importante para la sociedad. Porque el teatro es como un foro de debate. [. . .] En el teatro puede tener lugar una explicación directa, una discusión acalorada, un intercambio de opiniones. El espectador puede oír lo que él mismo quiere decir. (cit.de Artur Pelka. “Das Theater als lebendiges soziales Forum”, 390)

En cuanto a las temáticas que aborda, Dea Loher problematiza las posibilidades de acción de quienes se encuentran en el margen del cuerpo social, sin transformar su teatro en un espacio de denuncia. En su visión del teatro como un foro social, enfatiza en la importancia de los grandes temas “Nicht Arbeitslosigkeit, Umweltverschmutzung, Strahlenbelastung, sondern Gewalt, Schuld, Verrat, Freiheit, nicht soziale Information, sondern Tragödie.”<sup>7</sup>

Esto no significa que las piezas de Loher no aborden coyunturas vigentes de la actualidad como la contaminación ambiental, el avance de los sistemas totalitarios o el desempleo. Sin embargo, desde su proyecto estético, la autora se niega a convertir su teatro en un espacio de denuncia informativa, en un reportaje o una crónica social de consumo precipitado, por lo tanto, estos temas dejan de ser síntomas de la sociedad contemporánea y se presentan en las obras desde nódulos más amplios y abstractos como la culpa, la libertad y/o la violencia. Desde su visión del teatro como foro social va a estar tensando estas relaciones, planteando preguntas e interpelando al espectador sin ofrecer soluciones o respuestas correctas, puesto que su objetivo es abrir las posibilidades de discusión para un público que debe tomar un rol activo y crítico frente a lo representado. Con esta finalidad Loher recupera los postulados y procedimientos del teatro épico y los adapta a las necesidades actuales del teatro y de su proyecto estético.

Debido al lugar que tiene el teatro épico de Brecht en la escritura de la dramaturga, nos parece sustancial puntualizar recuperar algunos de los postulados del teatro brechtiano y sus recursos dramáticos. Con esta finalidad retomaremos un punto medular del teatro épico que es la función política y social del arte, que para Brecht exigía un cambio en la técnica y en la lógica compositiva del teatro moderno. Por esta razón, los recursos dramáticos no eran una experimentación estética ni un juego ornamental, sino por el contrario, tenían una función tanto en el contenido como en el efecto que se buscaba en los espectadores.

En *Escritos sobre teatro* Brecht se apoya en Döblin para caracterizar su teatro épico como aquel que puede “cortarse con tijeras”, ser separado en trozos autónomos y aun así seguir construyendo un campo de sentido. Sarrazac en *Léxico del drama moderno* refuerza esta idea

---

<sup>7</sup> “Lógicamente las grandes cuestiones deben volver a plantearse allí: No el desempleo, la contaminación ambiental, la contaminación por radiación, sino la violencia, la culpa, la traición, la libertad, no la información social, sino la tragedia.” (cit. De Birgit, Haas. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k) ein Ende*, 15)



y enfatiza el carácter narrativo del teatro brechtiano en el cual la fábula puede introducir saltos espaciales, elipses y variaciones de perspectiva o focalización y, esto no significa una pérdida de sentido global. La posibilidad de ordenar la historia en cuadros y no en las tradicionales escenas y actos, le permite al dramaturgo crear secuencias casi cinematográficas que acentúan signos gestuales y permiten otras posibilidades en la composición de la pieza.

De esta manera el teatro épico va a trasladar la acción dramática hacia la narración, en la cual la cita y el sujeto épico se transformarán en dos procedimientos centrales para la escritura dramática y la representación escénica. En la cita, por un lado, los personajes transponen sus diálogos a la tercera persona, narran las acciones que realizan o recitan la didascalía. Cada una de estas formas de tratar el discurso va a producir un efecto de extrañamiento que subraya el carácter ilusorio de la representación y que le permite al espectador distanciar el discurso del sujeto actuante.

El narrador épico, por otra parte, como su nombre lo indica, tiene como función narrar las acciones representadas en la obra. Para ilustrar al sujeto épico o la también denominada epicización del drama, Sarrazac recurre a la obra *El alma buena de Szechwan*, en la cual el personaje de ‘el aguador’ narra ante los dioses las acciones de la fábula en cada uno de los intervalos de la obra. Este procedimiento interrumpe la acción dramática y en su carácter narrativo expone el carácter reflexivo de los procesos que constituyen la pieza dramática.

En *Teoría del drama moderno* Peter Szondi reflexiona sobre este sujeto épico como un síntoma de la crisis del drama y como una orientación que van a tomar las nuevas dramaturgias. Esta tendencia a la epicización de un sujeto épico vista por Szondi es recuperada por Jean-Pierre Sarrazac en *El porvenir del drama* –retomada y sintetizada en *Léxico del drama moderno*– bajo la noción de rapsodia. Tal como explica Sarrazac, en una pieza dramática generalmente fragmentada, en la que cada cuadro está dotado de cierta autonomía, la rapsodia o gesto rapsoda actúa como una fuerza intrusiva en la doble acción de descomponer y recomponer los cuadros para dotarlos de un nuevo sentido. Esta fuerza puede materializarse en motivos que cruzan los cuadros, un material o una voz rapsoda. Cuando nos referimos al material como una de las formas que puede adquirir la voz rapsoda, nos referimos a objetos de la escenografía, cuerpos o palabras que están cargados de un contenido semántico en el teatro

épico. Pero en las dramaturgias actuales, también designan al texto en sí mismo y/o a los hipotextos que pueden conformar la obra.

Otro de los procedimientos brechtianos que recupera Loher y que está en función de producir el efecto de «*Verfremdung*» o extrañamiento es la ironía. Para Sarrazac en *Léxico del drama moderno*, este recurso dramático introduce en el lenguaje una sospecha, para que los espectadores sean capaces de encontrar el sentido que subyace en el discurso a pesar de que este sea contradictorio al enunciado literal. En el teatro épico la ironía tiene como función obstaculizar la identificación del espectador hacia el sujeto actuante, para que su discurso se torne extraño, llamativo y así, ser mediado por la razón. Este efecto de distanciamiento es retomado por Loher con el objetivo de hacer evidente el debate que se está construyendo en la pieza dramática y volver el teatro un espacio de foro social.

## 2. Unschuld y la (auto)reflexividad.

*Unschuld* es representada por primera vez el año 2003 en el Teatro Thalia de Hamburgo, Alemania, bajo la asertiva dirección de Andreas Kriegenburg. Su estreno, a pesar de tener una muy buena recepción por parte del público, se convirtió rápidamente en el centro de debate para los teóricos y críticos teatrales presentes en la función y para los estudios realizados a posteriori. Entre ellos, Klaus Witzeling destaca el gran éxito dramático que ha conseguido Loher con la representación y sintetiza la obra como un juego de reflexiones de una sociedad urbana contemporánea. Witzeling destaca la figura de ELLA, la filósofa que envejece, por su carácter autoreflexivo en el que “wie ein Museumsstück ist diese im Glaskasten ausgestellt, wo sie mit Theorien und Utopien hadert, den Sieg der Naturwissenschaft über die Geisteswissenschaften verhöhnt”<sup>8</sup>

Stefan Grund<sup>9</sup> se refiere a la obra como una constelación de pequeñas historias que conforman una red sobre suicidios y asesinatos. Mientras que la periodista y crítica teatral Irene Bazinger describe negativamente a *Unschuld* como una “secuencia dudosa y descarada de clichés” y un “pobre [...] informe de material seco de lectura sensacionalista [con] edificaciones dulces y borrachas”<sup>10</sup>. Con una opinión similar críticos como Barbara Burckhardt han cataloga la pieza como un “romantic social kitsch”<sup>11</sup> o en el caso de Christine Künzel<sup>12</sup> como una pieza dramática con tendencia a la victimización y con una propuesta demasiado difusa sobre la violencia, que la transforman en “un quebradero de cabeza” para los críticos más devotos a Loher que intentan defender el compromiso político de la autora.

---

<sup>8</sup> “Se expone como una pieza de museo en una vitrina, donde se disputa con teorías y utopías, burlándose de la victoria de la ciencia sobre las humanidades” (Klaus Witzeling. “Großer dramatischer WurfUraufführung: Jubel für Dea Lohers Stück "Unschuld" am Thalia-Theater. *Hamburger Abendblatt*, 13 de octubre del 2003, <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article106720844/Grosser-dramatischer-Wurf.html>.)

<sup>9</sup> Von Stefan Grund. “Schneller leben, virtueller sterben”. *Die Welt*, 13 de octubre del 2013, <https://www.welt.de/print-welt/article265791/Schneller-leben-virtueller-sterben.html>.

<sup>10</sup> “dubios-dreiste Klischeefolge”; “dürftige [...] Kolportage trockene[r] Boulevard-Lesefrüchte [mit] feuchtfrohlich-süßliche[n] Erbaulichkeiten Bazinger. Irene. Cit. De Jaehn, S. y Wolke, S. “Dea Loher”. *Universität Duisburg Essen*, [https://www.uni-due.de/literarikon/loher\\_werkcharakteristika](https://www.uni-due.de/literarikon/loher_werkcharakteristika)).

<sup>11</sup> Burckhardt, Barbara. Cit. de Yang, Peter. "Postmodern Violent Conditions in Loher's Innocence." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 35.1 (2020): 107-132.

<sup>12</sup> Künzel, Christine. "Vielleicht kommt die Gewalt von innen": Dea Lohers Poet (h) ik der Gewalt." *Monatshefte* 99.3 (2007): 360-372.

La discrepante recepción de la obra se transformó rápidamente en motivo para su estudio y análisis, entre los cuales destaca la investigación de Andreas Gürtler y Angela M.C. Wendt que ven en la obra de Loher una similitud con los personajes de Friedrich Schiller, puesto que cada uno de ellos es inocente de su propio sufrimiento, pero culpables del dolor ajeno, por lo que “leben sie unschuldig-schuldig in ihren höllischen Paradiesen”<sup>13</sup>. Esta idea de los personajes de *Unschuld* como víctimas de su propio destino se va a radicalizar en la investigación de Christine Künzel sobre la poética de la violencia en las obras *Adam Geist* y *Unschuld*. En su análisis concluye que “Sich Lohers Darstellung von Gewalt zwischen einem essentialistischen Modell, das Gewalt als anthro-pologische Konstante voraussetzt –so etwa im Rekurs auf Triebtheorien–.”<sup>14</sup>

El carácter fragmentario de la pieza dramática, la pérdida de la linealidad temporal, la secuencia relativamente autónoma de ciertos cuadros y su ordenamiento aparentemente causal, convierten a *Unschuld* en una pieza dramática compleja que permite estas diferentes opiniones y lecturas críticas-teatrales, ya que desde su composición dramática nos exige como espectadores y/o lectores construir nuestro propio esquema de análisis. Con el fin de instalar la lectura que dará lugar a nuestra investigación, dedicaremos parte del capítulo a describir la obra en términos estructurales, argumentales y temáticos.

Dentro de los diecinueve cuadros que conforman la obra encontramos tres secuencias argumentales, la primera está constituida por Elisio, Fadoul, dos inmigrantes negros y Absoluta<sup>15</sup>, una stripper ciega que trabaja en el bar Planeta Azul. La obra comienza con la

---

<sup>13</sup> “viven inocentemente culpables en sus paraísos infernales.” (Gürtler, Andreas, and Angela Maria Coretta Wendt. “Höllische Paradiese. Moralisches (?) Theater bei Friedrich Schiller und Dea Loher.” *Monatshefte* 99.3 (2007): 346-359.)

<sup>14</sup> “El retrato que hace Loher de la violencia se encuentra atrapado entre un modelo esencialista que presupone la violencia como una constante antropológica, por ejemplo, recurriendo a las teorías de la pulsión.” (Künzel, Christine. “Vielleicht kommt die Gewalt von innen”: Dea Lohers Poet(h)ik der Gewalt.” *Monatshefte* 99.3 (2007): 360-372.)

<sup>15</sup> Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon en *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*, describen las nuevas tendencias contemporáneas en la construcción de figuras dramáticas, desde la crisis del personaje del siglo XX. Entre estas tendencias destacan: las identidades genéricas, en las que podemos categorizar a ELLA la filósofa que envejece y su pareja Helmut, el orfebre mudo, ya que ambos personajes se encuentran reducidos a su identidad profesional. También es posible categorizar a algunos personajes con lo que Ryngaert denominó designaciones improbables o nombres inverosímiles, en los que identificamos un juego fonético y semántico que evidencia el carácter ficcional de los personajes, al sustituir la verosimilitud por las lógicas poéticas o argumentales de la obra. En esta categoría encontramos a la Sra. Zucker, cuya traducción al español es Sra. Azúcar que pone en evidencia el juego irónico que se establece con su enfermedad; Absoluta, una mujer ciega; Fadoul, cuyo nombre es de origen árabe y significa

llegada de los dos inmigrantes a Alemania, durante su caminata por la costa observan que una mujer se ha desnudado y lanzado al mar, sin tomarle mucha importancia ambos continúan hablando sobre su futuro. Sin embargo, su conversación se ve interrumpida por los gritos de la mujer que les pide ayuda en medio del mar. Presos por el miedo a la deportación, ambos terminan dejándola morir. Elisio en la búsqueda por encontrar información de la mujer y las razones que la llevaron hasta ahí, comenzará un viaje en el que transitará hacia los otros cuadros o núcleos argumentales. Fadoul, por otra parte, intentará expiar su culpa pagando la operación de Absoluta con el propósito de que ella pueda ver.

La segunda secuencia argumental está conformada por Franz, un amortajador de cadáveres, su esposa Rosa y la madre de ella, la Sra. Zucker, una mujer diabética, cuya enfermedad está carcomiendo su cuerpo. Los tres viven con lo imprescindible, cada uno soñando con una vida diferente, la Sra. Zucker reconstruye su pasado con imágenes ficticias y poco realistas, siempre con el deseo suicida de prender un cigarro y explotar. Rosa quiere un hijo, sin embargo, su esposo es incapaz de verla o tocarla, pues toda su atención está en los cadáveres que limpia, cuida y embellece. Su aparente rutina cambia cuando Elisio se dirige a la casa de Franz con la fotografía que el periódico ha recuperado de la mujer muerta. Rosa al ver la imagen se da cuenta de que esa mujer es ella y, como si se tratara de una sentencia, al final de la obra Rosa camina desnuda hacia el mar, “hacia el futuro”.

En la tercera secuencia argumental el protagonismo recae en la Sra. Habersatt, una mujer que tras perder a su hijo en el vientre se dedica a hurgar en el dolor ajeno y hacerse pasar por la madre de asesinos, violadores y criminales para solicitar el perdón de las víctimas. Sus actuaciones quedan en evidencia cuando los sobrevivientes y las autoridades se dan cuenta de que ella no es la madre del Asesino Enloquecido. Sentenciada a libertad condicional, Habersatt camina por la costa y se encuentra con Elisio, quien está construyendo un pequeño adorno floral con la sombrilla de Absoluta para llevarlo al mar. Tras mantener un diálogo sobre las muertes que cargan y la culpa que sienten, Habersatt decide acompañar a Elisio en su búsqueda.

---

“regalo de Dios”, que se relaciona con los acontecimientos que ocurren en la obra y su comprensión de la voluntad divina.

A diferencia de las primeras dos secuencias argumentales, los cuadros de la Sra. Habersatt no constituyen una secuencia de acciones que movilicen la historia, sino que aparecen como impresiones o huellas que radicalizan el nivel de violencia que se representa en la obra a través del discurso de los padres de la joven asesinada y el coro de sobrevivientes del atentado terrorista. Estos cuadros tienen la misma función que los titulados *Saltar o no saltar* [6], en el que dos suicidas conversan sobre la muerte que les espera, *Salto* [11] en el que un joven médico es testigo del suicidio de su invitado y, por último, el cuadro *Y todos* [14] en el que un coro de automovilistas esperan con ansia, con rabia, que el suicida se lance a la carretera. Todos ellos, incluyendo el de la señora Habersatt le permiten a la obra capturar temáticas que se están abordando en los otros cuadros, de una manera radicalizada y brutal.

Los tres cuadros restantes corresponden a un monólogo fragmentado de ELLA, la filósofa que envejece, mientras comparte escenario con su marido, un orfebre mudo. En su discurso, ELLA expone su libro *La no confiabilidad del mundo*, contrastando la tesis de su libro con el oficio y actitud de su pareja, a la cual terminará asesinando en escena. Estos cuadros no corresponden a una secuencia argumental, puesto que la acción de ELLA no repercute ni moviliza la obra; tampoco la podemos considerar impresiones radicalizadas como los cuadros anteriormente descritos. Sin embargo, la incidencia de su libro *La no confiabilidad del mundo* en los cuadros que ‘conforman la acción’ y su discurso reflexivo, nos ha llevado a considerarla un personaje rapsoda, con una parcial impronta autorial, que exhibe y da sustento a la estructura fragmentada de la obra, mientras reflexiona sobre su propia escritura dramática.

Para corroborar nuestra tesis nos apoyamos en la impresión de Klaus Witzeling de *Unschuld* y su idea de “pieza museo” o “vitrina” expuesta al inicio del capítulo. También nos referiremos a la compleja situación que se vivió en el Teatro de Bremen durante el reestreno de *Unschuld* el año 2013, en la que el director Alexander Riemenschneider eliminó los tres cuadros de ELLA, la filósofa que envejece, decisión que fue notificada a la dramaturga minutos antes de la función. La violación de los derechos de autor y la desconsideración frente a la responsabilidad dramática de la autora, llevó a la editorial de Frankfurt a mandar un comunicado para prohibir la representación de la obra en Bremen. Para Dea Loher la obra “No

funciona sin ELLA por lo que al eliminar la figura central –como ocurre en este caso– la pieza dramática pierde su estructura trágica y el contexto significativo de la pieza”.<sup>16</sup>

Loher al destacar la importancia de este personaje como aquel que le da sentido a la obra y sostén a la composición dramática, nos ha dado una pista central para el análisis de la pieza, para confirmar la idea de ELLA como personaje rapsoda que junto a su libro *La no confiabilidad del mundo* actúan como una fuerza extraña en relación a las secuencias argumentales de la obra, pero que al mismo tiempo, descompone y recompone los cuadros para instalar un sentido y un debate sobre lo representado en *Unschuld*. En su monólogo, ELLA reflexiona críticamente sobre la función del arte a través del oficio de su marido y sobre la escritura dramática a través de la teoría que sostiene su libro:

Joyero de la suerte.	sólo le añadimos algo,
Una bella PALABRA.	un pequeño complemento,
Un bello oficio.	una voluntad salvadora
Joyero de adorno.	que lo hace todo más agradable.
Una ocupación sin ningún sentido	Es el consejo del ornamentador.
(...) No tenemos que entender el	Hacéoslo agradable.
mundo,	Vivir MÁS BELLAMENTE (18,
no lo descomponemos,	95-96) <sup>17</sup>
ni siquiera tenemos que cambiar su	
forma,	

Considerando la tradición teatral de Loher y su búsqueda por un teatro socialmente crítico, la crítica que realiza ELLA sobre el oficio de su marido como un arte puramente ornamental, tiene una importante carga autorial. En su reflexión crítica sobre la orfebrería, la dramaturga nos habla en segundo plano sobre las producciones dramáticas que no tienen un sentido, que no tienen una propuesta estética, que no inquietan y no buscan un cambio, por el contrario, actúan por añadidura en la ornamentación y

<sup>16</sup> "Ohne ELLA geht es nicht". Ver la cita completa en Theaterstreit in Bremen: Autorin untersagt Inszenierung ihres Stückes". *Spiegel kultur*, 30 de octubre de 2013, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/dea-loher-untersagt-bremer-inszenierung-ihres-stueckes-unschuld-a-925292.html>)

<sup>17</sup> Desde ahora en adelante citaremos por cuadro y número de páginas.

embellecimiento de la realidad. Para ella este tipo de arte se niega a utilizar la descomposición como herramienta de análisis de la realidad, oponiéndose a la filosofía de la fragmentación que expone ELLA en su libro *La no confiabilidad del mundo*.

Una de las reflexiones más importantes de la filósofa será sobre la estructura fragmentaria con la que se debe analizar y representar al cuerpo social:

Mi teoría, la teoría de las parciales  
subyacentes,  
afirma que la estructura de los  
sistemas sociales,  
sus transformaciones, su  
desarrollo,  
y lo que eso significa para el  
individuo, no puede ser concebido  
de otro modo

sino mediante la descomposición  
en microfragmentos y su  
cartografía (...) Lo reconocible es la  
próxima pequeña unidad  
A partir de ahí continúo, muy  
despacio reúno los más pequeños  
elementos  
y de ellos tejo una gran red que  
abarca todo.

Una red de Sísifo. (12, 93)

“La teoría de las parciales subyacentes” corresponde a la red que se forma en las relaciones y conexiones entre cada individuo para la creación conjunta del cuerpo social. En esta visión la fragmentación ocupa un lugar central para el análisis, ya que es en los vacíos, en las incongruencias donde están los elementos reveladores que van tejiendo las relaciones interpersonales. De esta manera ELLA como personaje con una impronta autorial, nos explica la construcción segmentada y astillada de la pieza dramática, en la exposición de la estructura que sustenta la obra, en este gran tejido o red que conecta los cuadros, los lugares y las historias de los personajes. Al exponer la estructura de la obra y el rol de ELLA, Loher recupera el efecto de distanciamiento brechtiano para obligar a los espectadores a salir del ‘hechizo’ y ver lo representado no como imágenes o cuadros tomados de la realidad, sino como un artificio y una propuesta artística.

Esto se complementa con la descripción que realiza el personaje de la red y su filosofía de la fragmentación:



La red nunca estará lista,  
 constantemente surgen nuevos  
 agujeros imprevistos,  
 constantemente se transforman los  
 nudos que dan estructura y sostén,  
 algo que fue reconocido y definido  
 puede que mañana

ya se haya deshecho por completo.  
 y en su lugar se abre un rasgón (...)  
 No quiero ninguna vista desde  
 arriba, no quiero una filosofía de la  
 panorámica  
 no quiero una relación de  
 interacciones sin vacíos. (12, 92)

En su descripción de la red y la fragmentación encontramos la estructura que da forma a la pieza dramática en estos diecinueve cuadros que se conectan y enredan en mayor o menor grado hasta conformar una pequeña sociedad cartografiada entre la costa, el puerto, la gasolinera y el edificio de los suicidas. Al abandonar la filosofía de la panorámica, la pieza nos permite instalar diferentes puntos de vista y así construir una red cuyas relaciones y conexiones no se presentan como estructuras fijas o sistemas completos; por el contrario, se entienden como relaciones circunstanciales, mutables y transformables.

Esta parte del monólogo guarda una gran similitud con la descripción y función del sujeto rapsoda que Sarrazac teoriza en *El porvenir del drama* y que vuelve a referir en *Léxico del drama moderno*, en el doble movimiento del personaje que reconstruye, reúne los fragmentos y que también los descompone en cuadros. Una función similar, dirá Sarrazac, en el que el “hilvanador de cantos” de la tradición medieval cose los cantos, “reuniendo lo que previamente ha desgarrado y despiezando inmediatamente lo que acaba de unir” (191). Esta reflexión sobre la representación del cuerpo social y su representación fragmentaria la podemos extrapolar a la desarticulación del “bello animal” aristotélico.

A pesar de que la fragmentación es la estructura que la filósofa propone para la representación y análisis del individuo en la colectividad, esta no es la única forma que organiza la obra, también encontramos acciones concatenadas y de manera casi contradictoria, la circularidad de la obra:

ELLA: Él produce piezas de  
 adorno,  
 día a día, libra a libra.  
 Anillos.  
 Desde hace años sólo produce  
 anillos  
 Quien quiere todos esos anillos,  
 círculos desesperanzados sin final  
 ni comienzo

y sobre todo sin salida (...) alguna  
 vez enlaza uno con otro  
 como los eslabones de una cadena,  
 como si esperase  
 algún truco de magia que un día a  
 los dos prisioneros un día libere uno  
 del otro un día  
 pero querido, un día  
 tendremos que hacer eso nosotros  
 mismos. (17,114)

Los anillos como elementos concatenados ilustran el bello animal de la tradición aristotélica hegeliana en el que se concebía la obra como una totalidad ordenada cuyas acciones estaban concatenadas de manera lógica y que debían “estar centradas en una acción única, que forme un todo y que llegue a su término con un comienzo, un medio y un final, para que, semejante a un ser vivo uno y que forma un todo, produzcan el placer que les es propio” (Sarrazac 42). La obra en cambio, se organiza fragmentaria y, paradójicamente, en forma circular, desarticulando el bello animal.

La obra comienza y termina de la misma manera, con una mujer que es, fue o será Rosa desnudándose frente al horizonte del mar a punto de sumergirse en las aguas y ahogarse. El tiempo deja de ser un vector que organiza de manera lógica la pieza dramática y se transforma en el elemento que tuerce la obra en este círculo infinito sin inicio ni final que representan los anillos. Al instalar la catástrofe como acto inaugural y final, la obra impide un cambio de estado sobre lo representado y, manteniendo la idea de una repetición infinita, los espectadores abandonan la catarsis como acto de depuración y se sumergen irreversiblemente en la reflexión de y sobre la obra.

Un recurso que utiliza la obra para dar cuenta de esta circularidad que atrapa a todos los cuadros es la constante repetición del tiempo estancado y vuelto hacia el pasado, tal como lo menciona Fadoul al inicio de la obra en el que el “futuro mira fijo hacia atrás desde malvadas cavidades ribeteadas de carbón, cuencas sin ojos” en el que no hay “ningún más adelante del cual conversar” (1, 9). Idea que es retomada en *Saltar o no saltar* en la que los suicidas comparan la muerte con el sueño como un “día único que no cesa o que se repite constantemente” y en el que “no sabemos dónde está el inicio y dónde el comienzo” (6, 54).

Los cuadros de la Sra. Habersatt tienen una estructura circular y rutinaria en la que ella se presenta antes las víctimas, pide perdón por los atroces actos cometidos por un “hijo”, relata la misma historia de crianza del niño y su “hijo” vuelve a morir en cada uno de esos cuadros. Para las víctimas –los padres de la joven asesinada y el coro de sobrevivientes– el tiempo queda estancado en esa experiencia radical en el que “el shock viene después y queda para siempre” y los sentencia a vivir “constantemente acordarse de eso” (7, 58-59). Este tipo de experiencias radicales que los personajes no pueden olvidar se encuentran en los cuadros *Y todos* y *Salto*; en el primero es el momento justo antes de presenciar el suicidio, mientras que en el segundo es un testimonio, una reminiscencia del suicidio.

En la segunda secuencia argumental constituida por Rosa, la Sra. Zucker y Franz, es menos complejo observar la circularidad con la que se construyen sus cuadros, ya que Rosa es, fue o será la mujer ahogada en el mar del primer y último cuadro. De manera paradójica o irónica, Elisio en su búsqueda por repartir la culpa va a ser el detonante en el suicidio de Rosa. En el caso de la Sra. Zucker hay una persistente mirada hacia el pasado y la diabetes que está carcomiendo su cuerpo es la respuesta sintomática a ese pasado, en la medida en que es el resultado de sus propias decisiones. En cambio, Franz está estancado entre los muertos, ha perdido cualquier interés en Rosa y en la posibilidad de un hijo, que en términos sociales es seguir hacia delante a través de las siguientes generaciones.

Por último, la circularidad y estancamiento de la obra toma cuerpo en Absoluta, la stripper en la cadena generacional que construyen los padres al “crearla a su imagen” en su mundo perfecto y ciego. Con el fracaso de su cirugía ocular esta forma circular se traduce en que Absoluta vuelve al mismo lugar en el que comenzó: sin ninguna posibilidad de ver. Incluso el deseo que pide hacia el final de la obra es regresar al Planeta Azul a “su mundo perfecto” en el que baila desnuda y ciega.

La circularidad con la que se construye la obra, expuesta por ELLA través de la circunferencia de los anillos también nos da un punto de anclaje para comprender el carácter repetitivo de su monólogo y las razones que la motivan a cometer el homicidio de su marido. Tal como lo revela en su monólogo, algún día “los dos prisioneros” tendrán que liberarse a sí mismo y romper esa cadena.

El monólogo de ELLA no solo exhibe la estructura de la obra sino también el tratamiento de los temas que en ella aparecen. Una de los principios medulares de su libro *La no confiabilidad del mundo* es la constante sospecha con la que debemos analizar el mundo. El recelo parece como un en contraposición a “lo confiable. La total ausencia de preguntas” la carencia de “dudas” de “asco hacia el mundo” y del “espíritu descubridor” (4, 37). De esta manera *La no confiabilidad del mundo* se instala como una interrogante, una forma de “resistencia” (4, 37) y un camino hacia la “ruptura” (12, 95) o el cambio.

En este recelo del mundo encontramos el pilar del proyecto estético de Loher en el que el teatro es un lugar de preguntas sin resolver, una instancia de debate en la que los espectadores toman un rol activo frente a representado y construyen así un foro social. De igual manera, recordando la tradición teatral alemana, es inevitable encontrar las similitudes con Brecht y su principio de mutabilidad, sobre todo cuando cita el material textual:

ABSOLUTA. Lee “Nos esforzamos por encontrar una explicación ex post para los sucesos en torno de nosotros, para nuestra vida, para el acontecer mundial, en la esperanza de que así podríamos, aplicar hacia delante las mismas reglas que actúan con carácter de leyes, influir en el futuro. Pero esta vinculación causal sólo existe realmente a posteriori, y nadie, ni nosotros, ni ningún dios, y ni siquiera la naturaleza misma, está en posesión de saber sobre el desarrollo futuro de todos nosotros. Lo mismo podríamos jugarlo a los dados” (10, 79).

La no confiabilidad del mundo rehúsa creer en un sentido, fuerza o estructura invisible y fija que organice las interacciones sociales del individuo con el mundo y con sí mismo. Solo cree en las contingencias, las cualidades que van entramando esta gran red que, tal como anunciaba ELLA en su monólogo, siempre está mutando, rasgándose o formando nuevos nudos. En la tesis la ausencia de sentido y la no confiabilidad de lo que nos rodea, es decir, analizar el mundo bajo la luz de lo extraño, de las interrogantes y del “asco” para que nada nos parezca natural e imposible de cambiar, es una forma radicalizada del principio de mutabilidad del teatro épico en que se “buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado” en que lo “habitual debía de poder tener un efecto raro” porque sólo al perder la familiaridad y al desconfiar del mundo se podría sustraer el “juicio fresco” (Brecht 168-169).

Sin embargo, tal como lo aventura ELLA en su monólogo, la tesis de *La no confiabilidad en el mundo*, puede caer irremediamente en un sistema y actuar como una norma o fuerza que organiza el mundo, tal como lo planteaba la ciencia o las lógicas que del pasado que hemos proyectado en el futuro:

La no confiabilidad del mundo.  
*Silencio. Hlmut trabaja.*  
 Temo que esto lleve a malos entendidos.  
 Tal vez hasta sea contradictorio.  
 Y siempre sigue amenazando con surgir en alguna parte

un sistema.  
 Sí, me contradigo.  
*Silencio.*  
 En cualquier caso nunca seré como tú.  
*Quiere darle un golpe en la nuca, pero se contiene.*  
 Tú joyero de adornos (12, 92-93)

ELLA construye una tesis que quiere escapar de los sistemas, como fuerzas inamovibles que explican el acontecer del mundo, sin embargo, en su radical propuesta, convierte el azar y la contingencia en una fuerza de orden o sistema inmutable en el que el hombre no tiene un papel activo en el cambio social, porque todo ocurre por “casualidad”. Será justamente esta lectura la que motivará el debate sobre la responsabilidad del sujeto en torno a la violencia en las perspectivas de Absoluta y Elisio, que serán analizadas en el tercer capítulo.

A pesar de que reconocemos en ELLA una importante impronta autorial en su reflexión sobre la propia escritura dramática de *Unschuld* y la función del arte, su monólogo es contradictorio e irónico. Por lo que la teoría de *La no confiabilidad del mundo* no puede ser analizada como una postura ideológica que da sustento a la pieza dramática, como ocurriría en un teatro de tesis. La ironía nos permite como espectadores tomar distancia de su monólogo y sospechar de la veracidad de su discurso en el contenido general de la obra.

Por esta razón nos parece importante dedicar esta última parte del análisis al pensamiento y postura de ELLA en comparación con los acontecimientos o núcleos argumentales que se exponen en *Unschuld*, extrapolando sus reflexiones hacia la escritura dramática. Para ello nos centraremos en la relación que establece ELLA con la figura del presidente, personaje que aparece fragmentado y mudo en la televisión:

ELLA  
 Al presidente  
 Cuántos artículos le he escrito,  
 cuentos ensayos, hasta  
 cartas de lectores a su periódico  
 y a su canal de televisión.

Como respuesta a sus discursos.  
 Pero no he enviado nada de eso.  
 No he enviado ni un solo texto.  
 Señalar las fronteras del populismo,  
 al embrutecimiento,  
 a la demagogia.

O  
devenir demagoga una misma.

*Pausa.*

Ilustración.

*Ríe.*

No quiero ensuciarme con política,  
en última instancia;  
estos asuntos cotidianos pasan,

una nota al pie de la página de la  
historia, un disquete frágil en el  
archivo;

los asuntos cotidianos se diluyen  
en la historia de las grandes  
transformaciones  
Que aún vendrán.

ELLA comienza todos los monólogos con la misma declaración sobre estos escritos que nunca envió al presidente, porque señalar los límites de las medidas de gobierno populares o la decadencia de la democracia en el que los gobernadores intentan ganar el favor del pueblo, es para ELLA, ensuciarse en política. También declara que no tiene sentido abordar esos temas, porque “los asuntos cotidianos se diluyen en la historia de las grandes transformaciones”. Sin embargo, la estructura de la obra y la teoría de *La no confiabilidad del mundo* se oponen tajantemente a esta postura, ya que en ambos casos es central la figura del individuo como unidad mínima de la sociedad y la gran red que este mismo construye al conecta con otros miembros del cuerpo social.

En su teoría de *La no confiabilidad del mundo*, los grandes temas de la historia esa “filosofía de la panorámica” (12, 92) y la vista desde arriba, dejan de ser un punto de anclaje para comprender el cuerpo social y sus posibilidades de transformación. En su libro el corazón de su teoría es la fragmentación, la gran red que se construye a través del sujeto como mínima unidad. De esta manera la macroestructura de referencia, es decir, las grandes transformaciones históricas, se pone al margen del individuo, para centrar el análisis a partir de la esfera privada de lo sujetos y de como estos se relacionan entre sí.

En *Unschuld* la estructura fragmentada sitúa al individuo en el corazón de la obra y los personajes se construyen al margen de las grandes transformaciones. Para ilustrar este punto podemos ver a lo largo de la obra cómo temas relacionados a la inmigración, el racismo e incluso “los genocidios al interior de África” (4,36) están presentes en la pieza y son encarnados por Elisio y Fadoul, dos inmigrantes negros que dejan morir a una mujer por temor a la deportación, por no querer volver al encierro o a una “celda en la interminable noche” de su “continente” (15,107). Estas problemáticas son abordadas desde el individuo en sus propias nociones de libertad, culpa y responsabilidad.

Otro de las grandes transformaciones históricas que se presentan en la obra es la reunificación de Alemania y, con ello la pérdida de la utopía comunista, temas que toman cuerpo en la Sra. Zucker, una antigua comunista que “tenía una imagen del hombre y un sueño de dicha” (3,32), pero que ahora la diabetes carcome su cuerpo y al no tener seguro social que le permita acceder a un tratamiento que mitigue los dolores de su enfermedad, se pasa la vida soñando con explotar en una gasolinera. De esta manera, en oposición a ELLA, pareciera que la historia de las grandes transformaciones se diluye en la vida privada de los individuos.

La contradicción que existe en el discurso de la filósofa en relación a su teoría y al contenido general de la obra le permite a la dramaturga distanciar la figura de ELLA de la voz autorial, y de esta manera, del teatro didáctico o de tesis, en el que la pieza dramática intenta defender, a través de argumentos en la representación, una propuesta ideológica. Dea Loher juega con la estructura de este tipo de teatro con el rol de ELLA como filósofa, otorgándole cierto grado de autoridad académica y un material textual que entrega una tesis en la que subyace la estructura de la obra. Sin embargo, al estar mediado por la ironía, se imposibilita la lectura de *La confiabilidad del mundo* como una teoría verídica, que se defiende en su totalidad a través de *Unschuld*.

### 3. Violencia y responsabilidad: nódulos del debate

Como vimos en el apartado anterior, la compleja estructura de *Unschuld* ha permitido que coexistan diferentes lecturas críticas de la obra. Para defender nuestra tesis de la pieza dramática como una vitrina que reflexiona sobre la escritura dramática y la búsqueda de un teatro políticamente comprometido en el abordaje de la violencia y la culpa desde la esfera política, retomaremos el estudio de Christine Künzel (2007) sobre la poética de la violencia en esta obra y en *Adam Geist*. En su análisis, Künzel señala que el interés de Loher en estas obras radica en la omnipresencia de la violencia como una fuerza natural e irresistible bajo la idea de la “pulsión”, donde pareciera que solo existen víctimas.

Esta lectura de *Unschuld* se centra solo en algunos aspectos de la obra, invisibilizando el debate y el cuestionamiento con el que se desarrolla el tema de violencia y principalmente, nuestra responsabilidad como sujetos del cuerpo social. En nuestra lectura, Loher instala en *Unschuld* gran parte de sus reflexiones sobre el quehacer dramático y cómo escribir sobre violencia desde un teatro políticamente comprometido, en el que, con la misma estructura de un foro social, se plantean interrogantes, se intercambian ideas y se analizan situaciones o temas desde diferentes aristas. Loher traslada la imagen de la pieza vitrina que analizamos en el apartado anterior hacia la idea de la tribuna, del espacio de encuentro, de discusión y testimonios que nos permite un enfoque más amplio tanto de la violencia representada como de la responsabilidad del individuo.

Uno de los puntos de partida para nuestro análisis es el título de la pieza dramática, ya que «Unschuld»<sup>18</sup> se traduce en español como inocencia o falta de culpabilidad<sup>19</sup>. Esta traducción es relevante para el análisis, ya que la responsabilidad del individuo en torno a la violencia será el núcleo medular que construye el debate en la pieza dramática. Desde el título se admiten dos entradas de lectura, por una parte, en la línea de Christine Künzel, podemos leer una violencia estructural y esencialista en la que el individuo es un paciente de la violencia y, por lo tanto, no tiene responsabilidad cabal de lo que le ocurre a él y a su entorno social. Por otro lado, el título nos puede llevar al cuestionamiento de esta aparente inocencia, a dudar de la actitud pasiva del individuo que subyace en la propuesta de Künzel, y conducirnos a la idea de que todos somos responsables y que, por ello, depende de nosotros que la violencia se mantenga, incremente o disminuya.

---

<sup>18</sup> Unschuld, falta de culpabilidad; Harmlosigkeit, falta de malicia; Naivität y Einfältigkeit, ingenuidad (bab.la <https://es.bab.la/diccionario/espanol-aleman/inocencia>)

<sup>19</sup> El termino culpa será utilizado en el análisis como falta de culpabilidad o responsabilidad, distanciando el término del sentido religioso.



Para iluminar el debate sobre violencia y culpabilidad, Loher nos muestra el proceso de construcción y estructura de la obra, tal como analizamos en el apartado anterior con la figura de ELLA y su tesis *La no confiabilidad del mundo*. La idea de la fragmentación como forma de analizar la sociedad vuelve a resonar en el diálogo de Elisio y Absoluta sobre la violencia:

ELISIO [...] La semana pasada murieron aquí cuatro personas. Uno fue muerto a golpes, otro se catapultó hacia el cielo por la ventana. Y dos saltaron del techo. *Silencio*. Mueren como cachipollas. Como las moscas. Como las moscas. Y cuál es la diferencia.

ABSOLUTA Las moscas tienen siempre tres mil vistas de una cosa, y eso en cada ojo, antes de reunir las en un todo. Seis mil vistas particulares de todo lo que existe dan como resultado su imagen del mundo. (10, 78)

Los muertos que menciona Elisio pueden responder al orfebre que es asesinado a golpes por su pareja en los últimos cuadros, al joven estudiante de economía del undécimo cuadro titulado *El salto* y, por último, a los dos suicidas del sexto cuadro *Saltar o no saltar*. A pesar de que la estructura fragmentada y la pérdida de la cronología nos impiden trazar con exactitud la identidad de estos muertos, la mención de Elisio y su comparación con las moscas expone cómo la violencia se ha transformado en parte de la rutina, el elevado número da entender que no son casos aislados y que, por lo tanto, podrían ser personajes de los otros cuadros o no.

La respuesta de Absoluta sobre cuál es la diferencia entre la muerte de estas cuatro personas y las moscas, ilustra la manera en que se construye la obra, puesto que cada cuadro muestra tanto la violencia como la responsabilidad o culpa desde un lugar y una postura diferente, para darnos como espectadores esa imagen fragmentada del mundo. La focalización, las variadas y múltiples formas de tratar estos temas, le permiten a Loher construir un teatro que impulsa el debate, la reflexión y que nos exige sintetizar todos estos fragmentos o vistazos de la sociedad y construir nuestra lectura.

Con esto en mente, Loher utiliza a los dos inmigrantes, Elisio y Fadoul, como recurso que le permite abordar las temáticas de la obra desde la mirada del extranjero y así dotar con el adjetivo de extraño a todo lo que parece natural o rutinario en el país de residencia. Este procedimiento brechtiano vuelve a retomar el principio de mutabilidad que trabajamos en el capítulo anterior y de igual manera, su función es mostrar los conceptos y estructuras que ordenan el mundo, como construcciones sociales sujetas a transformaciones. Este procedimiento también genera que los espectadores tomen distancia de los procesos representados y puedan ver el debate que está ocurriendo en la pieza dramática.

Una de las primeras comparaciones ocurre en el diálogo entre Fadoul y Absoluta, quienes comienzan una pequeña charla sobre la justicia, sus alcances, sus procesos y, sobre todo, sus castigos:

MUCHACHA Qué clase de delito se puede cometer solo con los ojos. Silencio.

FADOUL Uno puede ver lo que no estaba destinado a ser visto, y no guardar silencio sobre ello.

MUCHACHA Entonces no sería uno quien comete el delito, sino aquellos que hacen lo que no está destinado a ser visto.

FADOUL La mirada que los jueces echan sobre eso puede ser otra. Los jueces ven con los ojos de la justicia, y la justicia entre nosotros es la scharia. E incluso cuando la justicia se para sobre un solo pie y ve con un solo ojo, no se tambalea ni cae nunca.

MUCHACHA Entre nosotros la justicia tiene los ojos vendados de antemano, esa es una larga historia que viene de la antigua Roma. (5, 45)

La muchacha, que más adelante se presentará como Absoluta, le pregunta a Fadoul sobre los crímenes que se pagan con la ceguera, porque ella es una mujer ciega de nacimiento en tanto sus padres realizaron todos los estudios necesarios para asegurarse de que ella fuera invidente igual que ellos. La explicación de Fadoul sobre el crimen que trae como consecuencia la ceguera, puede extrapolarse a la situación que él y Elisio vivieron, ya que en él ambos son pacientes y observadores del crimen que se está cometiendo. En este caso su delito es por omisión, ya que producto de su inacción el crimen o acto permanece sin ninguna alteración, a pesar de que tenían la facultad de salvar a la joven del primer cuadro.

Posteriormente Fadoul explica que la justicia en su país es la scharia o también denominada ley Islámica, la cual es más que un sistema judicial civil, pues corresponde a una serie de normas sobre la conducta y orientaciones morales para los individuos tanto en el ámbito privado como público –cabe destacar que estos códigos están sujetos a interpretación, por lo que pueden variar según la región–. Para Fadoul, la imagen de la justicia es aquella que puede observar y dar un veredicto justo, mientras que, para la muchacha, la justicia es ciega y por ende imparcial. Una característica sustancial que las diferencia es que para Absoluta la justicia está ligada al sistema judicial civil y toma más distancia de la vida privada de los individuos en relación a cultos, celebraciones, etc.

Estas dos imágenes contradictorias sobre la justicia no solo exponen dos visiones culturales distintas, sino también evidencian que los sistemas de orden cívico y moral son constructos sociales que están situados en un contexto histórico y cultural específico, por ende, no corresponden a un orden natural o esencialista. Al ser construcciones sociales y no entidades fijas, la justicia se integra al debate de la obra, sobre todo al abordar el tema de la responsabilidad cívica y moral, ya que la violencia conlleva siempre una trasgresión a los códigos judiciales o al contrato social.

Loher vuelve a recurrir a la óptica de la extranjería en el diálogo entre la Sra. Habersatt y Elisio para instalar el debate de la violencia contra sí mismo y la responsabilidad que tenemos como individuos de la sociedad en relación con el suicidio:

ELISIO Helgoland. Legoland. Mundo de juguetes. Todavía enojado. Acaso se suicida mucha gente en Helgoland.

SRA. HABERSATT No. No creo. Pausa. Saltan aquí, desde el rascacielos de los suicidas. O abren el gas. O se meten al agua. Pausa. A veces no hay nada más que hacer

ELISIO Pero sí

SRA. HABERSATT *Se ríe*

ELISIO Pero sí pero sí

SRA. HABERSATT *Se ríe*

ELISIO Siempre hay otra cosa que hacer (...) Qué sabe usted del sur. Habitantes de Legoland. Con sus sueños de piececitas de casas de Helgoland y mar. Que sabe usted de eso. Qué sabe usted de la muerte... (13,101)

Elisio elabora un pequeño juego de palabras entre el conocido parque temático y la localidad alemana, crea una red de similitudes para ambos espacios, como la idea de un mundo que juega con otras reglas y que se encuentra en una burbuja infantilizada en relación al Sur, que en contraposición sería el mundo crudo y real en África. La imagen del mundo de juguete se mezcla contradictoriamente con el gran número de personas que se suicidan en la localidad, que para Elisio carece de todo sentido.

La Sra. Habersatt ha naturalizado de tal manera el suicidio que el acto deja de tener un tratamiento extraño o perturbador, lo que se ve reflejado en el listado que construye sobre las formas en que las personas atentan contra su vida en la región y con la categorización del edificio como el rascacielos de los suicidas, que enfatiza lo habitual de la violencia y lo acostumbrado que están los habitantes. Para la Sra. Habersatt no hay más que decir sobre el suicidio, mientras que para Elisio todos los miembros de la sociedad tienen responsabilidad, ya que no actuar es también caer en un crimen por omisión y Elisio está convencido de que siempre se puede hacer algo.

La pregunta de Elisio al final de la cita les permite a ambos personajes contar sus experiencias con la muerte, la responsabilidad y la culpa a través de un montaje de monólogos fragmentados. Elisio relata que en el sur “las personas mueren como moscas sin tener que suicidarse” (13, 102) y confiesa el encuentro

con la joven ahogada, junto con las pesadillas que lo atormentan desde entonces, mientras que la Sra. Habersatt se refiere a la muerte de su hijo durante los meses de gestación y como su cuerpo se convirtió en una tumba. Para afrontar su pérdida la Sra. Habersatt vive actuando como la madre de asesinos, ladrones y violadores:

ELISIO Hace diez días una mujer se metió al agua y se ahogó allá...*señala*. La vi, quise salvarla, pero mi amigo tuvo miedo. Los dos tuvimos miedo. La cobardía no nos dejó actuar. *Pausa*. Tengo una foto de ella, del periódico, y ella sale del agua cada noche. Yo tengo los pies tibios, su cuerpo y su cabello son azules.

SRA. HABERSATT Me digo, quien sabe para qué hubiera sido bueno. Tal vez hubiera hecho cosas terribles, tal vez yo sería la madre de un criminal toda la vida. Toda mi vida hubiera tenido que ir de un lado a otro pidiendo perdón, por él. *Pausa*. Y sin embargo, sin embargo me odiarían. No es cierto. El mundo me odiaría [...] A todos nos gustaría ser inocentes. (13, 103)

En la cita, Elisio vuelve al desafortunado desenlace del primer cuadro, asume la responsabilidad que tenía con la mujer ahogada, ya que confiesa que por miedo no la salvaron. Cada noche sueña con el cuerpo de la mujer saliendo del agua, su representación a través del pigmento que la recubre construye una imagen gélida y estática, ilustración que se opone a los pies tibios de Elisio que no entraron nunca al agua para socorrerla. La pigmentación de la piel se conoce en el buceo como ahogamiento azul, en el que las personas mueren a causa del agua que ingresa a los pulmones, mientras que la sangre desprovista de oxígeno que circula por los vasos cutáneos produce el tono azulado de la piel.

En el caso de la Sra. Habersatt, la muerte de su hijo y el tormento que significa entender su cuerpo como tumba, han provocado que busque otro motivo por el que pueda ser responsable, juzgada y perdonada, uno en que no necesite odiarse a sí misma, sino que ser odiada por otros, perdonada por las víctimas del atentado, por la familia de la joven asesinada, por los extraños que se verían beneficiados con la muerte de su hijo como si se tratara de un bien mayor para la sociedad. Al asumir la responsabilidad y pedirles perdón a las víctimas por los crímenes cometidos por ‘los hijos’, la Sra. Habersatt se autocondena por la muerte y la no-muerte de su hijo.

Christine Künzel en su análisis de *Unschuld* y recuperando a Michel Wieviorka, ve en la pieza dramática una tendencia a la victimización de la sociedad, en la que los personajes son víctimas de estructuras o

fuerzas que los superan y en el que “los agresores de la actualidad son, con frecuencia, las víctimas de ayer, lo que contribuye a confundir la frontera entre las dos figuras” (Wieviorka 100). De esta manera, para Künzel los personajes no serían completamente responsables de sus actos ni de la violencia que ellos ejercen o que los oprime. En esta lógica de la violencia los personajes de Elisio y la Sra. Habersatt son un buen punto de partida para ilustrar esta tesis, ya que ambos pueden entenderse como víctimas de un pasado que inevitablemente afecta su comportamiento en el presente: Elisio, por su tortuoso encarcelamiento en África que lo lleva a inmigrar ilegalmente a Alemania y la Sra. Habersatt, cuya pérdida del hijo ha trastocado completamente su comportamiento. En el presente ambos cargan o buscan sus propias víctimas, desdibujando los límites entre víctima/victimario.

La línea de análisis de Künzel concluye que los personajes son víctimas y pacientes de la violencia, por lo que la responsabilidad que le podemos atribuir a su comportamiento disminuye. En oposición a esta lectura, observamos que son los personajes los que reconocen su culpabilidad a lo largo de la obra, especialmente en la frase “A todos nos gustaría ser inocentes” (13, 103) de la Sra. Habersatt. Pese a que los personajes han expuesto sus testimonios y experiencias sobre la muerte, el dolor que los atormenta y los motivos que los llevan a actuar de determinada manera, ambos llegan a la conclusión de que todos somos culpables.

La posibilidad que ambas lecturas sobre la culpa y la violencia puedan coexistir, a pesar de ser en esencia contradictorias, se debe a que, como espectadores, Loher nos obliga a confrontar la pieza dramática, reflexionar sobre los discursos de los personajes y los procesos representados, para tomar una decisión en la lectura que vamos construyendo. Creemos que Loher no pretende en *Unschuld* entregarnos un manual o una tesis que resuelva la violencia, que explique el porqué de su existencia o documentarla, por el contrario, en su búsqueda por un teatro como foro social, instala un debate. Al mismo tiempo reflexiona sobre la forma de la pieza dramática y la manera en que puede llegar a articular su proyecto estético.

[ELLA] Estos asuntos cotidianos pasan,  
 una nota al pie de la página de la historia, un disquete frágil en el archivo  
 los asuntos cotidianos de diluyen  
 En la historia de las grandes transformaciones  
 Que aún vendrán.

*Pausa.*

Pero quién cree todavía en eso (...) ya no creo en el nosotros,  
 El Gran Todo y que el Nosotros pueda cambiar algo,

*Ríe*

En lo único que todavía creo es en la contingencia, las casualidades, los errores. (10, 79)

El debate sobre la responsabilidad que tenemos como individuos se logra a través de *La no confiabilidad del mundo* y a través de ELLA como quien escribe y teoriza el material textual. Si bien en nuestra lectura este personaje tiene una huella autoral que se manifiesta en la reflexión del arte y la escritura dramática, consideramos que su discurso está atravesado por la ironía y la contradicción, figuras centrales para la dialéctica del teatro épico de Brecht.

La ironía que toma forma en el discurso a través de los silencios, las risas, las contradicciones permiten que los espectadores tomen el discurso de ELLA no como una verdad absoluta, sino como otra mirada con la que podemos analizar la obra. En este fragmento ELLA solo cree en las casualidades y la contingencia, las cuales despojan al individuo de cualquier poder o responsabilidad. La teoría de *La no confiabilidad del mundo* al proclamar la muerte del sujeto<sup>20</sup> como actor social y al excluirlo del Gran Nosotros, recupera los postulados del estructuralismo al establecer la ‘contingencia’ como una lógica universal o fuerza que ordena el mundo y en el que el hombre se transforma en paciente de esta estructura. De esta manera el individuo pierde su capacidad de agente de cambio en el cuerpo social y en la historia y se libera además de la responsabilidad de sus acciones, ya que en la lógica de ELLA todo es siempre cuestión de azar.

De esta manera Loher utiliza a ELLA y su libro de *La no confiabilidad del mundo*, no como tesis que deba respaldarse en la obra, sino como una de las posibles respuestas a las que se puede llegar en la discusión. Con este objetivo la dramaturga conduce a los

---

<sup>20</sup> Para Michel Wieviorka el sujeto en los actuales estudios de la sociología no es una sustancia, esencia o categoría metafísica, sino que corresponde a la capacidad de convertirse en un actor social, de buscar autonomía y dominar sus experiencias. Esta definición destaca “la capacidad del sujeto de participar en la vida moderna escogiendo en ella sus opciones, tomando decisiones, siendo responsable de sus actos” (Wieviorka, M. *Una sociología para el siglo XXI*: (ed.). Barcelona, Spain: Editorial UOC.2011. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecasuc/33433?pág.31>). El sujeto como herramienta en el estudio de la masa social se opuso a las teorías estructuralistas de los años 60 y 70, en el que “el hombre no es más que el juguete de unas fuerzas que se le escapan.” (28)

personajes de la primera secuencia argumental a debatir la tesis, nutriendo con diferentes perspectivas el debate:

ELISIO Usted es más cruel de lo que parece. Pausa. Una mujer se ahogó, y yo soy culpable. Es muy simple.

ABSOLUTA Error. Ríe. Culpa. Cuando más, usted tiene remordimiento de conciencia

ELISIO Y acaso no es bastante. A mi me basta para no poder dormir.

Absoluta abre el libro, encuentra una página marcada. Del libro cae un estrojado de recorte de periódico. Elisio lo recoge.

ABSOLUTA Lee “Nos esforzamos por encontrar una explicación ex post para los sucesos en torno a nosotros [...] Pero esta vinculación causal sólo existe realmente a posteriori, y nadie, ni nosotros, ni ningún dios, y ni siquiera la naturaleza misma, está en posesión de saber sobre el desarrollo futuro de todos nosotros. Lo mismo podríamos jugarlo a los dados”<sup>21</sup> (10, 79)

En el debate sobre la responsabilidad del individuo, Elisio reafirma su culpabilidad en la muerte de la joven, sin embargo, Absoluta en base a la teoría de la contingencia y la causalidad de *La no confiabilidad del mundo* en el que los acontecimientos ocurren por fuerza del azar, hace la distinción entre culpa y remordimiento de la conciencia. Para Absoluta lo que siente Elisio es una inquietud interior que opera en la conciencia y que solo busca mortificarlo por una acción en la que él no es totalmente responsable. En este caso el remordimiento se presenta como un círculo viciado, que no pretende cambiar el pasado y que no tiene una razón de ser que se pueda proyectar en el futuro.

La cita que expone Absoluta que respalda su visión sobre el remordimiento de conciencia, será reflexionada críticamente por Elisio, rechazando la tesis del libro y retomando su incompreensión del suicidio:

---

<sup>21</sup> Dea Loher utiliza el material *Así habló Zaratustra* de Friedrich Nietzsche como intertexto.

[ELISIO] Estábamos Allí, la mujer fue hacia el agua sin violencia. Pero quizá la violencia venga desde adentro, sí. Pausa. He reflexionado mucho y he perdido mi sueño a causa de eso, pero mientras más tiempo estoy aquí, en esta mitad de la Tierra, es menos lo que entiendo. Cuántas personas se suicidan. Por qué. Por qué alguien busca la muerte por debilidad. Porque desde pequeños se le ha inculcado, no está en tus manos, el mundo no es confiable. Como en este libro. Este libro es una gran mierda, Absoluta.

FADOUL Exactamente. Lo sé porque he encontrado a Dios. (10, 81)

Desde la mirada del extranjero, Elisio puede tomar distancia y analizar el suicidio de una manera crítica sin caer en la naturalización de la violencia y subrayar el acto como una acción fuera de la norma. Esto contrasta con la visión que tienen los habitantes de la región sobre este tipo de violencia, porque para ellos el suicidio es parte de su cotidianeidad y no requiere un tratamiento extraño. El personaje de Elisio como recurso dramático, le permite a Dea Loher sacar a los espectadores de esa burbuja, obligarlos a mirar con ojos extranjeros el suicidio, que en el siglo XXI se ha convertido, indiscutiblemente, en parte de nuestro diario vivir.

En la cita, Elisio llega a la conclusión de que las personas se suicidan en esta región porque ellos no creen que sus acciones tengan importancia en el mundo que les rodea, porque les han enseñado, tal como postula la tesis de *La no confiabilidad del mundo*, que todo ocurre de manera azarosa y que como individuos no tienen responsabilidad sobre la violencia que presencian, que ejercen o que padecen.

A lo largo de la obra Elisio se aleja del concepto de ‘remordimiento de conciencia’ que anteriormente había propuesto Absoluta. Si bien existe una inquietud en términos morales que se ilustra en su discurso, sobre todo, con las constantes pesadillas que lo atormentan en la noche, las recurrentes menciones de que él estaba ahí, que ella lo llamó en busca de socorro y que como sujeto pudo haber actuado, también encontramos signos claros de arrepentimiento, en los que no solo hay conciencia de que se ha obrado mal, sino que también está la necesidad de reparación, de remendar las consecuencias



de su no-acción. Por esta razón al final de la pieza dramática Elisio piensa en la posibilidad de “ser salvavidas”. (18, 126)

En este debate sobre la culpa, otro de los personajes que contribuye es Fadoul. Por un tropiezo, el personaje encuentra una bolsa de dinero con 200098 euros y 77 centavos, que lo hacen replantearse el sentido de su vida y reflexionar sobre su responsabilidad en la muerte de la joven, buscando en el dinero un acto de grandeza, que enmascara un deseo de redención.

FADOUL [...] Dios está en esta bolsa. Pausa. Y no hay ninguna demostración de Dios fuera de nosotros mismo. Por qué: si hubiéramos salvado del mar a la mujer, entonces ella hubiera estado convencida de que no era la voluntad de Dios dejarla morir, de que era la mano de Dios la que la ayudó a través de nosotros. Pausa. Así es: cuando nos ocurre algo milagroso, algo bueno e imprevisto, que no podemos explicar, entonces creemos en una fuerza a la que llamamos Dios. Si nos azota una desgracia, entonces damos a dios por muerto. Pero yo digo que somos nosotros. Nosotros. Dios está en nosotros. Su fuerza está en nosotros (...) Y Dios está en mí, ahora lo sé. Lo sé porque Dios me ha enviado una bolsa. Y se ha enviado así mismo en una bolsa (...) Dios no puede querer que yo lleve el dinero a la policía. Porque la policía no es Dios (8, 65).

El monólogo de Fadoul nos plantea dos puntos interesantes, por una parte, nos explica que Dios, como fuerza que ordena el mundo, está en nosotros. El individuo para Fadoul se convierte en un pequeño dios, atravesado por este impulso divino sus acciones quedan respaldadas en la voluntad divina, que es para el personaje inseparable de su propia voluntad y discernimiento. En la lógica que ha construido Fadoul, la responsabilidad y culpa que recaía en él se disuelve, porque si Dios está en él y aun así no salvó a la mujer, no era voluntad de Dios.

El monólogo de Fadoul juega con la ironía de la circunstancia y con las contradicciones que alberga su propio discurso. En el momento en que critica a los individuos que asesinan y reviven a Dios a su conveniencia, se trasluce el doble movimiento que

realiza también el personaje, en el momento en que afirma que Dios y la voluntad de él está en nosotros y que, sin embargo, se contradice al final, en el que cualquier vestigio de Dios en la policía desaparece convenientemente. La ironía, como figura y recurso que predomina en su monólogo le permite al espectador analizar el discurso sin caer en su literalidad pensando en una violencia que existe y persiste fuera de nuestra posibilidad de actuar, que ocurre por una fuerza divina y que es por lo tanto estructural o inamovible.

La ironía nos permite como espectadores tomar una distancia del discurso, verlo como algo extraño e incongruente, para extraer el sentido que subyace en él. En este caso podemos analizar cómo el personaje busca sobrellevar la culpa, construyendo un motivo que le dé sustento a sus actos, sin embargo, en su alterado ánimo cae en contradicciones. Un ejemplo es que, a pesar de enfatizar su inocencia, el dinero de la bolsa será utilizado para redimirse, para hacer algo grande, “algo que la gente no olvidará” (8, 66). Con este objetivo paga la operación de Absoluta para que pueda ver, no obstante, el fracaso de la operación impide que el acto de grandeza y redención pueda concluir:

FADOUL *A Absoluta* No avanza porque tú no tienes fe. Eres una incrédula, y Dios es una porquería para ti (...) y por eso él no puede hacer nada por ti, y es sólo por tu culpa.

ELISIO Qué esperas entonces, un milagro

FADOUL No, ningún milagro, ningún maldito condenado milagro, aunque Dios podría obrarlo, porque él puede obrarlo todo, pero ustedes lo tratan con burla, por eso él no envía suerte sobre sus cabezas: ¿por qué me envió la bolsa a mí, por qué a mí? Entre todo los ilegales y leprosos e indignos sin techo, precisamente a mí, ¿ya han pensado en eso?

ELISIO ¿Tal vez porque tu eres un santo, Fadoul? ¿Tal vez porque nunca has hecho algo injusto? ¿Tal vez porque fue una acción útil mirar ahogarse a una mujer sin mover tus divinos dedos? ¿Tal vez la jodida bolsa es una jodida recompensa? (18,123)

En la cita, Fadoul culpa a Absoluta del fracaso de la operación, no solo porque en su lógica en cada uno de nosotros existe Dios y, por lo tanto, compartimos la voluntad divina, sino también porque necesita responsabilizar a otro y así resguardar esta lógica del mundo que ha construido. Necesita aferrarse a la idea de que Dios lo eligió, que su existencia tiene un motivo y que por fuerza divina la mujer se ahogó en el mar; de lo contrario, tendría que afrontar la responsabilidad que tiene en esa muerte. Por esta razón, es el propio Fadoul el que trata de reafirmar su creencia buscando la aprobación de los otros al preguntarles el porqué Dios lo eligió a él. Frente a esta pregunta, Elisio ironiza una respuesta mordaz que pone en evidencia lo absurdo que le parece el discurso y la creencia de Fadoul.

Dentro de la segunda secuencia argumental, compuesta por la Sra. Zucker, Rosa y Franz, no hay una sola mención al libro *La no confiabilidad del mundo*, por lo tanto, el debate que se realizaba en el primer núcleo argumental es mucho más directa. En el caso de la Sra. Zucker, la violencia con que la diabetes consume su cuerpo, le amputa las extremidades o la violencia con que sus heridas comienzan un proceso de putrefacción a causa de la enfermedad, nos permite analizar otra variación de la violencia que se ejerce sobre el propio cuerpo y el grado de responsabilidad del individuo y de la sociedad:

SRA.ZUCKER Mira, Rosa, fui ayer al hospital. Chequeo de control. Deberías verlo, el dedo, o más bien el no dedo, la herida es gangrenosa y se carcome aquí arriba. El médico me dice, señora Zucker, dice, su diabetes está en fase terminal. No hay nadie que la cure. Tenemos que amputar el pie hasta el tobillo. Ya no puedo inyectarme mi insulina, tengo los ojos demasiado mal; y demás, debería contar con asistencia médica. Pero solo me dan atención ambulatoria, paciente de seguro social. Ustedes entienden. *Toma aire.*

Y necesito una conversación. Una conversación. Yo también soy un ser humano.

ROSA ¿Irás al asilo? (3, 27)

La manera en que la diabetes de la Sra. Zucker destruye su cuerpo nos conduce a la idea de que el sujeto más que agente de la violencia, solo la padece. El personaje se presenta como víctima de una patología que no puede detener y de un sistema de salud que no resguarda su seguridad, que no le da la asistencia médica necesaria, sino que resuelve la situación a través de la amputación de las extremidades del paciente. Sin embargo, la diabetes también apunta a la responsabilidad del individuo, ya que es una enfermedad que puede prevenirse o controlar dependiendo de las acciones y decisiones que se tomen respecto a ella.

Hacia el final de la cita la Sra. Zucker enfatiza en la idea de que ella también es un ser humano y, por tanto, un sujeto dentro del cuerpo social que necesita establecer un vínculo con los otros en un acto tan mundano y común como mantener una conversación. Además, la reiteración de la frase “yo también soy un ser humano” en términos de identidad, es parte de un irónico juego de palabras, ya que «zucker» se traduce al español como azúcar. Los conceptos diabetes-azúcar se reiteran en gran parte de los diálogos de la Sra. Zucker a lo largo de la obra, como cuando se presenta y menciona que ella siempre fue comunista pero ahora tiene “diabetes y una sola pierna” (16,112); cuando menciona que la visión de sus ojos “se diluye como un terrón de azúcar en el té. Sí, sí, el azúcar” (18, 122); cuando aconseja a Fadoul derrochar el dinero “mientras aún tenga dos piernas” (18, 123); o incluso llegar a oponerse a que Rosa tenga un hijo que pueda aprender a caminar, mientras ella tenga la extremidad amputada. Todo su discurso gira en torno a la diabetes e incluso su deseo al final de la obra es terminar en una “explosión de azúcar” (18, 126) y caer en coma.

Otro personaje de este núcleo argumental que entrega una mirada sobre la responsabilidad del individuo sobre la violencia y los muertos que ésta arrastra, es Franz, un hombre joven que ejerce como tanatopractor tras renunciar a su carrera en la medicina, ya que él creía que jamás podría haber sido un buen médico porque le faltaba “la compasión” (3, 33). Paulatinamente Franz comienza a obsesionarse con los cadáveres y los cuidados que estos requieren:

FRANZ Algunos no son recogidos. A algunos nadie quiere tenerlos. Como si nadie los hubiera conocido nunca. Pero yo los he conocido, los he desvestido y lavado, he peinado sus cabellos, les he enderezado las prótesis dentales y les he puesto la última camisa. Los he conocido como ningún otro los conoció.

ROSA Franz, no puedes traer a casa todas las urnas olvidadas.

FRANZ Pero sí. Puedo

ROSA Pero qué vamos a hacer con ellas.

FRANZ Acordarnos

ROSA Y piensas que en el cementerio nadie se acuerda

FRANZ No, en un nicho sin nombre nadie se detiene.

Franz construye un vínculo con los muertos, con los cadáveres sin nombre que están al margen del cuerpo social y de los que nadie quiere hacerse cargo. Estos cadáveres provienen en su mayoría del rascacielos de suicidas, por lo tanto, sus cuerpos que Franz limpia, desviste y amortaja son urnas contenedoras de una de las muestras de violencia más radical del individuo contra sí mismo. En la cita, Franz lleva a la casa estos cadáveres con la excusa que es para recordarlos, a pesar de que el único conocimiento que tiene él de sus vidas e identidades es la manera en que murieron. Sin embargo, esta responsabilidad, vínculo y compasión que siente por los muertos, no encuentra similitud con los vivos, ya que él en ningún momento busca detener o disminuir el número de suicidas que van al rascacielos, sino que ha hecho de la muerte un oficio. Y, por otro lado, él es incapaz de establecer una relación afectiva y de preocupación con su pareja, quien al final de la obra, a pesar de desear tanto “que la vida continúe” termina caminando hacia el agua como la mujer ahogada del primer cuadro en un intento desesperado porque Franz vuelva a mirarla y a cuidarla como lo hace con los cadáveres de desconocidos.

Por último, los cuadros titulados *Saltar o no saltar*, *Salto* y *Y todos* corresponden a impresiones que subrayan partes o temas del debate que ya se abordaron en la pieza dramática desde otro punto de vista. Saltar o no saltar es el testimonio de dos suicidas,

figuras que son víctimas y victimarios de su propia integridad física y le dan voz al rascacielos de los suicidas. Por otra parte, Salto es una radicalización del juego entre opuestos que construye Elisio entre el Sur, como región del sufrimiento, la enfermedad y la violencia, y Alemania, el lugar en el que las personas mueren como moscas por su propia mano. Y, finalmente, Y todos corresponde a un coro de automovilistas que esperan con ansia y odio que un suicida salte. La imagen que se construye en este cuadro pasa de la trivialidad del suicidio a la repulsión, en lo que Wieviorka<sup>22</sup> denominó el anti-sujeto, que permite e incluso disfruta la violencia al “no reconocer al otro el derecho de ser sujeto” por lo que “solo se puede construir en la negación de la humanidad del otro” (176).

De esta manera Loher construye un debate sobre la responsabilidad del individuo como agente o paciente en el cuerpo social, en su reflexión sobre la escritura dramática y la forma de abordar este tema, ya no desde una postura política e ideológica, sino como un tipo de foro social que nos conduce a pensar políticamente, es decir, llevar la discusión al terreno de lo público, darle la responsabilidad al espectador para juzgar lo representado y contribuir con su lectura de la obra al debate que esta misma propone.

---

<sup>22</sup> Wieviorka propone diferentes formas de violencia enlazadas con un tipo de subjetividad: el sujeto flotante, el que dada la imposibilidad de convertirse en actor dentro del cuerpo social, recurre a la violencia; el hiper-sujeto que compensa la pérdida con la sobrecarga, atribuyéndole un nuevo sentido a su existencia, que puede ser ideológico, religioso o mítico; el no-sujeto, que no compromete su subjetividad, ya que sus acciones están sujetas a la obediencia de una autoridad; el anti-sujeto que solo se puede constituir al negar la humanidad del otro.

Wieviorka, M. (2011). *Una sociología para el siglo XXI*: (ed.). Barcelona, Spain: Editorial UOC. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecasuc/33433?page=176>

## Conclusiones

Al proponer a *Unschuld* como una pieza vitrina podemos concluir nuestro análisis a partir de dos puntos que, aunque convergen entre sí, me permiten extender la reflexión sobre el quehacer dramático y la búsqueda de Loher por construir un teatro políticamente comprometido. Por un lado, como vimos en el segundo y tercer capítulo el concepto de pieza vitrina que menciona Klaus Witzeling en su nota sobre la representación y estreno de la obra, nos llevó a analizar *Unschuld* como una pieza que reflexiona sobre su propia escritura dramática y el lugar del arte, ya no desde un espacio en el que los grandes problemas de la humanidad se documentan o se denuncian, sino que desde la tribuna nos lleva al debate y al foro social. Esto, especialmente a través de la figura de ELLA y su tesis *La no confiabilidad del mundo* que funcionan como una fuerza rapsoda, que en su dimensión de material textual y temático, conecta los cuadros de la pieza dramática y le da sentido al debate que en ella se produce.

Por otra parte, la idea de pieza vitrina puede orientar nuestra conclusión hacia la función del teatro, tomando como punto de inicio el étimo de la palabra que proviene del latín *theātrum*, tomado del griego *théatron* (θέατρον) que a su vez deriva de *theáomai* que se traduce como “yo miro, contemplo” y que da origen también a *theōréō* “yo contemplo, examino, estudio” (Lloyd 560). De esta manera el teatro es, desde un origen conceptual, un lugar en el que es posible mirar, analizar y escudriñar la sociedad desde un contexto cultural e histórico determinado. La idea del arte como medio de ensayo de la sociedad es una tesis que trabaja Daniel-Henri Pageaux tomando como referencia a la literatura en *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation*: “[La literatura] propone todo un mundo de formas y temas que se interponen entre lo ‘real’ y el hombre para otorgarle un sentido distinto al mundo en el cual se le ha dado vivir al hombre o para cuestionar dicho sentido” (citado en Féral 8).

A pesar de que Daniel-Henri Pageaux está hablando de la literatura, es posible extrapolar su tesis al arte escénico, en el que se representan y se proponen ensayos o formas en las que es posible abordar la sociedad para que el hombre las pueda examinar, mirar con detención el mundo que habita y cuestionarlo. En esta línea, el

arte se transforma en un mediador entre el hombre y la sociedad, para que éste pueda tomar los símbolos, los personajes, los discursos y temas, para posteriormente traducirlos en un acto que es inevitablemente reflexivo, ya que nos obliga a juzgar lo representado, ya sea a través de la identificación del teatro aristotélico-hegeliano o a través del distanciamiento brechtiano.

El lugar privilegiado que tiene el arte, especialmente el teatro, para reunir una colectividad y que ésta juzgue lo representado, lo convierte históricamente, como vimos en el primer capítulo en un espacio de reflexión, examinación e incluso en ciertos periodos, como un recurso didáctico. Ya sea desde el teatro como tribunal moral de Friedrich Schiller, en el teatro de tesis de Henrik Ibsen en el que exhibía críticamente los engranajes de la sociedad, en el teatro documental de Erwin Piscator que buscaba agitar a las grandes masas o posteriormente en el teatro épico Bertolt Brecht que cambió la manera de construir un teatro político.

Si bien el teatro contemporáneo alemán es heredero indiscutible del teatro político en la cronología que establecimos en el primer capítulo, los cambios que ha traído consigo la modernidad con la globalización, el alcance de la tecnología y los medios de comunicación, el fluctuante y acelerado ritmo de la vida, además de la pérdida de estructuras sólidas, han obligado a buscar nuevas formas de concebir y exponer el teatro político. El sociólogo Zygmunt Bauman denomina esta condición actual de la sociedad como Modernidad líquida, es decir, una sociedad que fluye en un constante cambio, en el que las estructuras que ordenaban el mundo se diluyen, y que, por lo tanto, cambia paradigmáticamente las formas de lucha o resistencia políticas. Ya no podemos atrincherarnos contra un enemigo sólido y tangible como lo hacía Erwin Piscator o incluso Brecht. Tal como lo establece Bauman, “ha pasado la época de las revoluciones sistémicas” porque “no existen edificios para alojar las oficinas del sistema, que podrían ser invadidas y capturadas por los revolucionarios” (*Modernidad líquida* 12).

Para Bauman el estado de fluidez de la modernidad, en el que ya no es posible encontrar estructuras sistemáticas con las que luchar, en la que el Estado es líquido y en la que



“el poder se ha vuelto verdaderamente extraterritorial y ya no está atado, ni siquiera detenido, por la resistencia del espacio”(17), ha cambiado de manera radical la condición humana, por lo tanto, es indispensable replantear los viejos conceptos y buscar las nuevas formas de pensar y actuar que requiere este nuevo modelo de la sociedad. En este caso, el teatro político indiscutiblemente debe volver a articularse, cambiar sus estrategias y continuar la resistencia, ya no basta con hablar de política en el teatro, de documentar las luchas o problemas sociales.

Uno de los primeros cambios que es posible identificar en el teatro contemporáneo, tal como lo plantea Birgit Haas en *Modern German Political Drama*, es la distancia que han tomado los dramaturgos sobre ‘los grandes problemas’ y el acercamiento al individuo. A pesar de que esta tendencia hacia la microhistoria y la esfera privada del sujeto tiene raíces en el teatro épico en el que “los personajes se constituyen no a través de los grandes temas, sino al margen de ellos” (Brecht 100), en las escrituras contemporáneas la premisa “todo lo privado es político”, es llevado al extremo. Ya que en un mundo en el que los grandes problemas como la contaminación, el racismo y los sistemas de opresión se han convertido en sustancias líquidas, fluctuantes, que parecen ser ilocalizables o inalcanzables, se vuelve necesario abordar estas problemáticas desde el individuo.

Unos años antes de la publicación de Bauman, Hannah Arendt en *Hombres en tiempos de oscuridad* (1968) escribía sobre la caída de los grandes sistemas o verdades que ordenan el mundo. En su análisis la nueva modernidad nos exigía, de la misma manera en que para Bauman, volver a plantear las grandes preguntas, buscar renovadas formas de pensamiento y quehacer político. Para ilustrar este fenómeno, Arendt compara la forma de vida del Siglo de las Luces en el que vivió Lessing, para declarar que los “pilares de las verdades más conocidas que en esa época se tambaleaban, hoy yacen destruidos”, ya no es necesario el pensamiento crítico o los grandes sabios para que sigan sacudiendo estos sistemas, “sólo necesitamos mirar a nuestro alrededor para ver que estamos de pie en medio de una montaña de escombros de aquellos pilares” (20).

Independiente del marco teórico o crítico con el que abordemos la modernidad, ya sea desde el planteamiento de Arendt en el que las grandes verdades se han convertido en escombros o desde la teoría de Bauman sobre la Modernidad líquida, nos enfrentamos en la actualidad a nuevas formas de pensar y hacer política, que modifican radicalmente la manera en que podemos plantear un teatro socialmente crítico y políticamente comprometido. A partir de este punto, es que Dea Loher llega a la conclusión de un proyecto estético, en el que no solo hay movimiento hacia la esfera privada de los individuos, sino también un cambio de paradigma del teatro, transformando este espacio en un foro social, es decir, un lugar de reflexión y discusión en el que el debate es una forma de hacer política.

Para Hannah Arendt el debate, la discusión y, sobre todo, la experiencia del pensar son elementos centrales de su filosofía política. En su libro *La vida del espíritu* (1977) escrito posteriormente al emblemático juicio de Adolf Eichmann, en el que Arendt destaca de su pasado comportamiento su “incapacidad para pensar” (26) y simplemente acatar órdenes. Por esta razón la autora se interroga durante su libro la experiencia del pensar y si esta puede “ser una actividad de tal naturaleza que se encuentre entre las condiciones que llevan a los seres humanos a evitar el mal o, incluso, los «condicionan» frente a él” (28).

Para Arendt “La experiencia del pensar” – tal como lo declara Laura Quintana y Julio Vargas en su introducción a *Hannah Arendt: política, violencia, memoria*– es una “instancia de resistencia frente a la violencia que se da en todo intento de eliminación o reducción de la pluralidad humana” (13). El pensar le permite al individuo interrumpir las formas de dominio y, por tanto, la capacidad de negarse a ellas. Para ello, es central el debate tanto en el interior de individuo como en el espacio público, porque solo en la discusión recae lo verdaderamente político. Para la autora, al pensar asumimos “el papel de ‘árbitros’ o jueces de los distintos asuntos (...) sin llegar jamás a la solución final de los enigmas, pero siempre dispuestos a aportar nuevas respuestas a las cuestiones que nacen de todo esto” (Arendt, cit. Vargas, J. y Quintana, L. 62).

De esta manera el carácter político del pensar, no reside en la construcción de una síntesis o consenso al que se ha llegado tras el debate, sino que se encuentra en la discusión, en el ejercicio de tomar distancia del mundo, para buscar nuevas formas de relacionarnos, de pensar y ver el entorno que nos rodea, siempre bajo la óptica de la sospecha. Esta es al final, la única forma de resistir la violencia y considerar, tal como anuncia Brecht, “extraño lo que no lo es, inexplicable lo habitual” y sentirnos “perplejos antes lo cotidiano” (*La excepción a la regla*, 115) para instalar un debate sobre ello, volver a juzgarlo críticamente y así, pensar políticamente.

En *Unschuld*, es posible encontrar esta reflexión sobre la escritura dramática, desde la importancia que adquiere el individuo tanto en la composición de la pieza dramática como en la teoría de *La confiabilidad del mundo* que ve en la fragmentación y la red que se construye a partir del sujeto, el único medio para el análisis del cuerpo social y sus transformaciones. Su estructura también exhibe la obra como un debate sobre la violencia y la responsabilidad del individuo, en el que el teatro se convierte en un espacio público que permite el pensamiento, como ejercicio de resistencia contra la violencia en la dinámica con la que lo expone Hannah Arendt.

## Obras citadas

- Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Editorial Gedisa, 2017.
- Arendt, Hannah. *La vida del espíritu*. Editorial Titivillus, 2016.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica Argentina, 2000. eLibro, <https://elibro.net/es/lc/bibliotecasuc/titulos/109486>.
- Brecht, Bertolt, and Genoveva Dieterich. *Escritos sobre teatro*. 2a. ed., Alba, 2010.
- Birulés, Fina, *compilador*. *Hannah Arendt: el orgullo de pensar*. Editorial Gedisa, 2018. eLibro, <https://elibro.net/es/lc/bibliotecasuc/titulos/118575>.
- Desuché, Jacques. Prólogo de Ricard Salvat. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Oikos-Tau, 1966.
- Féral, Josette, and Milena Grass. *Teatro y violencia: ¿una mediación imposible? = Théâtre et violence: une médiation impossible? = Theatre and violence: an impossible meditation?* Ed. Francisco Albornoz Farías. Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones, 2016.
- Haas, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k) ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.
- Haas, Birgit. "Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen, Oder: Die Rückkehr Des Politischen Dramas." *Monatshefte* (Madison, Wis. : 1946), vol. XCIX, no. 3, 2007, pp. 280–97, <https://doi.org/10.3368/m.XCIX.3.280>.
- Haas, Birgit. *Modern German political drama, 1980-2000*. Boydell & Brewer, 2003
- Jaehn, S. y Wolke, S. "Dea Loher". *Universität Duisburg Essen*, [https://www.uni-due.de/literarikon/loher\\_werkcharakteristika](https://www.uni-due.de/literarikon/loher_werkcharakteristika)
- Künzel, Christine. "Vielleicht kommt die Gewalt von innen": Dea Lohers Poet (h) ik der Gewalt." *Monatshefte* 99.3 (2007): 360-372.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.
- Loher, Dea. *Unschuld*. Traducción de Olga Sánchez, Havanna, Ed. Goethe Institut, 2004
- Pelka, Artur. "Das Theater als 'lebendiges soziales Forum': Dea Lohers Dramen auf polnischen Bühnen." *Monatshefte* (Madison, Wis.: 1946), vol. 99, no. 3, 2007.
- Ryngaert, Jean-Pierre, and Julie Sermon. *El personaje teatral contemporáneo : descomposición, recomposición*. Ciudad de México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2016

Sarrazac, Jean Pierre. *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*, Paso de Gato, 2013

Sarrazac, Jean Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*, 2002

Schiller, Friedrich. "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet". Sitzung der kurfürstlichen deutschen Gesellschaft zu Mannheim, 1784.

Vargas, Julio y Quintana. *Hannah Arendt: política, violencia, memoria*. Universidad de los Andes, 2012. eLibro, <https://elibro.net/es/lc/bibliotecasuc/titulos/69443>.

Von Stefan Grund. "Schneller leben, virtueller sterben". *Die Welt*, 13 de octubre del 2013, <https://www.welt.de/print-welt/article265791/Schneller-leben-virtueller-sterben.html>

Wieviorka, Michel. *Una sociología para el siglo XXI*: (ed.). Barcelona, Spain: Editorial UOC. 2011 Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecasuc/33433>

Wieviorka, Michel. *La violencia*. Prometeo Libros, 2018. eLibro, <https://elibro.net/es/lc/bibliotecasuc/titulos/187708>.

Yang, Peter. "Postmodern Violent Conditions in Loher's Innocence." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 35.1 (2020): 107-132

Witzeling, Klaus. "Uraufführung: Jubel für Dea Lohers Stück "Unschuld" am Thalia-Theater. *Hamburger Abendblatt*, 13 de octubre del 2003, <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article106720844/Grosser-dramatischer-Wurf.html>