

Procesos de aprendizaje con salida incierta / esquirlas y vigas

** Dieter Welke*

Yo vivo no sé cuánto

Yo muero no sé cuándo

Me voy, no sé adónde,

¡Qué raro, estoy alegre!

La fe, el amor, la esperanza

Ödön von Horváth

Vuelta imposible

¿Por qué cada vez me cuesta más hablar de lo que veo o hago en el escenario? Seguramente no por pereza mental ni por ser incapaz de crear o mover conceptos. Más bien se trata de un malestar profundo y durable. Mi cultura, la occidental, amontona interpretación sobre interpretación, concepto sobre concepto, descifra y descifra... hasta el código genético. ¿Para qué? ¿Para substituir el objeto de la interpretación por lo interpretado? ¿Para reemplazar la búsqueda infinita de realidades que se nos escapan, por la simulación de las superficies de estas mismas realidades? Tengo la impresión de moverme dentro de una nube gruesa —apestosa a palabras y jeroglíficos—, como las nubes de gases en las urbes grandes: hecha de signos cuyos referentes también son signos. La contaminación semiótica me asfixia: ya me sale baba de las orejas. Sin embargo, sé que lo que nos rodea y nos mueve no son interpretaciones, sino hechos y fuerzas interrogables que a la vez se sustraen a toda interpretación. Cierto, los

impulsos, las fuerzas pueden ser nombrados y analizados, somos seres pensantes, es nuestra condición. Pero es también nuestra condición la de sentir que el lugar de origen de estos mismos impulsos y fuerzas es de materia oscura, una ínfima pizca de la materia oscura del universo. Quiero volver al momento de mi nacimiento, cuando abrí los ojos a la luz, antes del primer grito, quiero empezar de nuevo. No puedo. Por esto hago teatro. Y cada vez más con el afán de hacer algo legible pero no forzosamente interpretable.

Herencias

Nací en Alemania en 1946 en medio de las ruinas. Es un privilegio pesado haber nacido en un país donde el proceso histórico del siglo xx fue llevado al paroxismo más total, a tal punto que la nada se volvió dimensión histórica, algo que no es representable ni en palabras ni en imágenes, ni en actos escénicos. La historia explotó y no cabe en ninguna cabeza. Esta impotencia frente a lo no representable me irrita hasta hoy —tal vez porque soy todavía lo que fui antaño: un niño juguetón— como me irritó lo que dijo más tarde en la universidad uno de mis profesores: después de Auschwitz ningún poema es posible. Paradójicamente, esta impotencia irritante me impulsó a escribir poemas. Hasta hoy encuentro mis imágenes, mis escenas y mis palabras en la sinergia de una irritación cuyas fuentes no son nada racionales, y del deseo racional de entender algo de un mundo que se sustrae a mi entendimiento. La tensión entre la irritación y el deseo de entender hace nacer mi trabajo. Más tarde, leyendo los escritos de los surrealistas franceses y La estética de la resistencia de Peter Weiss comprendí lo constitutivo de esta fuente. Y sé que en esta tensión se refleja como un eco lejano la vieja tensión entre lo dionisiaco y lo apolíneo de la tragedia griega.

Y otra cosa me movió: las ruinas, los escombros de mi ciudad natal que fueron mi primer terreno de actividad. Jugando con los trozos experimenté con el mundo. Miré con placer y horror los testigos polvorientos del pasado, y con la mirada polvorienta construí y destruí cosas, soñé un futuro de esperanzas y horrores. Más tarde, supe que esta mirada tenía algo que ver con la mirada del ángel de la historia. Lo leí en la obra de Walter Benjamin. Sin embargo, sé que la mirada del ángel no es un don del genio artístico ni un privilegio de intelectuales críticos. Corresponde más bien a una vivencia compartida por muchos seres que no son artistas o intelectuales; que encontré sobre todo en estos países del llamado tercer mundo, donde la crisis global del planeta se manifiesta más claramente que en Europa. Me dan esperanza. En Alemania se palabrea mucho sobre dicha postura, pero pocos la adoptan. Es

difícil dialogar con los muertos cuando los teatros están contruidos sobre fosas comunes y es aun más difícil de hacer audible estos diálogos cuando los oídos del público están saturados. En mi elenco del Schauspielhaus de Bochum, junto con Frank-Patrick Steckel, tratamos de fundar nuestra labor teatral en la postura del ángel que sobresale en las obras de Georg Büchner y de Heiner Müller, eje importante de nuestro trabajo escénico. Las puestas de Cemento o de Germania, Muerte en Berlín fueron éxitos rotundos, el público se entusiasmó y la crítica fue elogiosa, pero en el fondo sentimos el fracaso. El público aplaudió más la forma que el contenido; los críticos elogiaron nuestro discurso, pero se quedaron indiferentes a la realidad inscrita en él. No compartían ni la irritación de Heiner Müller ni la nuestra, tampoco el afán de comprender algo. Ya sabían todo. Para ellos el producto era autorreferente, como todo lo que presentan bajo la perspectiva de venta y de compra en sus revistas y periódicos: ahogaron el tema en el pantano semiológico. Nuestra falta principal era no interrogarnos bastante sobre el por qué de tales actitudes. Estábamos demasiado ocupados con el trabajo de luto sobre el fracaso del socialismo en Cemento y preocupados por el origen y destino dudoso de dicha Germania en que vivimos.

Detrás de Heiner Müller estaba Bertolt Brecht, el que había escrito —con mucha razón— que el crimen lleva apellido, dirección y cara, y también su tatarabuelo Friedrich Schiller, para quien el escenario es un tribunal. Brecht nos entregó herramientas importantes que no quiero abandonar: alejar lo que quiero examinar para entenderlo mejor (el viejo principio de investigación empírica de Bacon) que es también uno de los puntos de salida de la estética del teatro épico, así como considerar el proyecto teatral como modelo de experimentación social y política. Con la pedagogía pequeña y grande de su teatro didáctico soñé durante mucho tiempo el viejo sueño utópico de que el teatro tiene su prolongación revolucionaria y subversiva en la vida real, incluso cuando las obras mismas del maestro Brecht me aburrieron muchísimo. Sin embargo, comparto con Heiner Müller la convicción de que el teatro didáctico ya no es posible, no por ser aburrido, sino por las mismas razones históricas que hacen triunfar el capitalismo a nivel planetario. Estoy convencido de que estamos más cerca de la barbarie que de la solución de los problemas, más cerca de otro momento definitivo de verdad: la implosión histórica que puede ser el fin de la especie. Siento la necesidad de tematizarlo en el escenario, no por apocalíptico, sino por realista.

Para mostrar la barbarie en el escenario hay que ser bárbaro también. Por cuánto tiempo, no sé. Pregunten al ángel de la historia. El secreto de las energías negras tiene algo que ver con Shakespeare. Y me gusta ser bárbaro en el escenario. Muchas veces el ser humano es muy malo: soy un ser humano. A pesar de ser bárbaro en el escenario, me gusta reír y hacer reír porque la risa es lo propio del hombre. Además, no busco forzosamente un sentido en la vida y en el mundo, que siempre son diferentes de lo que imaginamos. El creador del universo, si existe, no es forzosamente ordenado. Al lado del orden está el desorden y soy feliz de que sea así. Además, cuando actúo, lo serio me sale cómico: en esto no soy lo que tal vez piensan mis compañeros argentinos: el hermanito espiritual de Heiner Müller.



Experiencias

Por razones diversas, el destino me hizo vivir más tiempo fuera de Alemania que adentro. En cierto modo, soy también un producto de mestizaje cultural. En mi cabeza hay una torre babilónica que me tortura muchas veces; me cuesta oír a través de los murmullos mi propia

voz hablando un idioma que descifro escribiendo o montando; sé solamente que no es ni el francés ni el alemán o el español. ¿Qué es? No lo sé.

Trabajo y vivo en varios países, en Argentina, en Colombia, Venezuela, Alemania, Francia... En estas peregrinaciones se proyectan y definen mis caminos artísticos, también mis errores y fracasos. Todo esto es un rompecabezas cuyo sentido es incierto, pero no me molesta este estado. La incertidumbre productiva es para mí una fuente de inspiración. Con este espíritu me fui a la Argentina para montar con el Periférico de Objetos de Buenos Aires Máquina Hamlet, un trabajo colectivo que algunos de ustedes han visto quizás. El encuentro fue crucial, no solamente por lo que aprendí de los compañeros argentinos. Esta obra de cuatro páginas densas, escritas en el crepúsculo del estalinismo, que tematiza la destrucción del teatro por la historia, las antinomias de la conciencia infeliz y la maquinaria violenta de la historia, la enfrentamos impiamente con la situación de Argentina, doce años después de la dictadura y en medio de una crisis que culmina hoy en el colapso económico y político del país. Se mostró una virtud del texto que el propio Müller siempre enfatizó: que el texto es más inteligente que su autor. Y salió en el escenario la universalidad de un texto escrito en un país pequeño y encerrado: la República Democrática Alemana, que en paz descanse.

Lo que me queda del trabajo con el Periférico es una estética del goce negativo: en un mundo que se oscurece, la irracionalidad del teatro es la postura más racional. Los enemigos de esta estética la llaman negativa. Tienen más instinto que sus defensores. Lo negativo de esta estética es lo que rechaza la cultura establecida. A través del goce de lo rechazado incorporamos el poder de las desdichas individuales y colectivas en lugar de protestar vanamente contra ellas. La esperanza es que, por su enunciación escénica, se dé el gusto de representar lo que podría ser la caída de este poder. En este sentido se queda en utopía, sabiendo que la meta de la utopía está fuera del teatro. Esta postura no tiene nada de original, es simplemente una de las fundamentales del arte moderno. Y mientras imperan las desdichas, no voy a cambiar de actitud, incluso si la utopía resulta irrealizable. No diré que una mesa es un charco de patos, bajo el pretexto de que los tiempos han cambiado. Como San Juan de la Cruz, prefiero esperar lo imposible.

Acabo de hablar de la corriente fría de mis experiencias. Ahora quiero hablar también de la corriente caliente. En 1999 abandoné la comodidad del teatro alemán y me fui a un país en guerra civil: Colombia. Ahí monté con actores jóvenes La asamblea de mujeres de Aristófanes;

esa obra que habla tan maravillosamente de los anhelos de liberación, de la fragilidad de las utopías y de su fracaso. Dos días después del principio de los ensayos, unos sicarios asesinaron al actor satírico más talentoso y querido del país, a Jaime Garzón. Entre lágrimas, juramos hacer nuestro luto haciendo reír al público con una avalancha de carcajadas que enterrara a los hipócritas y a los corruptos. Para no tener el destino de Jaime, actuamos con máscaras. En la situación colombiana, este texto antiguo se hizo peligrosamente contundente, lo que dio alas a mi imaginación. En cierta medida busco situaciones políticas y sociales extremas puesto que, para mí, el teatro siempre trata situaciones y personajes extremos. Aquí en Europa me cuesta sacar a la luz lo extremo latente.

Quizás es cobardía mía, quizás también una reacción a la indiferencia saturada que encuentro en muchos lugares. Hace tiempo que el teatro ya no es un eslabón en la cadena de tomas de conciencia, además la cadena se rompió. La búsqueda de lo extremo es a la vez búsqueda interminable de las verdades de la vida que valen la pena ser narradas y la búsqueda de un lugar social, político, cultural y geográfico en el que tales proyectos sean aún posibles. Dónde estará, no lo sé. Y me siento cada vez más judío errante, viajando alegremente en las fracturas del mundo así como Ödön von Horváth, de quien monté su obra *La fe, el amor, la esperanza* en 2001 en el barrio bogotano humilde y peligroso que más quiero: La Candelaria, un universo que refleja las contradicciones crueles de nuestro tiempo. Ahí, en ciertos momentos, estuve en mi lugar...quizás.

En mi vida vi correr mucha sangre: sangre de verdad y no sangre de teatro. Cuántos discursos sobre la vida y la muerte. El objeto mismo del discurso trasciende lo pensado, lo dicho, lo... Establecer y mantener esta tensión entre el signo y el objeto a que se refiere es el secreto silencioso de la creación artística; no sorprende que el cansancio de la creación engendre la tentación de traicionar el silencio a la locuacidad del discurso. Las escenas narran sinceramente, siempre y cuando sean enigmas transparentes. Cuando se vuelven discursivos, los signos se transforman en símbolos pretenciosos y autorreferentes; el barquito frágil de la creación se voltea y se va al garete. ¡Y que viva la mentira bien intencionada! ¡Qué difícil hacer imágenes adecuadas a su tiempo!

Incertidumbres

Formamos parte de algo de lo cual apenas conocemos algo: el cosmos. Y nuestro mundo humano, su historia, es una ínfima parte de él. Estamos hechos de átomos, de quarks que según los físicos nos relacionan con los principios del universo; somos huellas del big bang. ¿Si no estamos reconciliados con nosotros mismos, cómo vamos a entender lo que nos vincula con las estrellas? Y me sube el vértigo de Pascal...

** Dieter Welke. Este texto hace parte de la ponencia presentada por el autor en el Encuentro Mundial de las Artes celebrado en Valencia-España en 2002.*