

TEATRO POSMIGRANTE EN ALEMÁN: DERROTEROS DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN

The Postmigrant Theater in German: pathways of institutionalization

PEREYRA, Soledad¹

Resumen

En el presente artículo trazamos un recorrido crítico a partir del concepto y la práctica del llamado *teatro posmigrante*, que se gestó como un fenómeno teatral originado en el circuito independiente desde comienzos del siglo XXI, primero en la ciudad de Berlín pero luego en otros circuitos teatrales de habla alemana. A partir de la reconstrucción de los antecedentes, historia y fluctuaciones del fenómeno junto con la consideración de algunos ejemplos del teatro posmigrante de los últimos años, proveemos un marco teórico-descriptivo general y ponemos especial énfasis en la discusión de ciertos rasgos y modos de este tipo de práctica teatral, en tanto incitadores de cambios en los procesos de institucionalización y consagración del teatro en el ámbito cultural alemán. Finalmente, se propone una reflexión del teatro posmigrante más allá la contingencia inmediata de su aparición, para discutirlo en tanto “ecología cultural” (LADDAGA, 2006), que enlaza su producción y dinámica de trabajo a las de otros grupos y formaciones artísticas de comienzos del siglo XXI.

Abstract

In this paper we draw up a critical path of the concept and practice of the so-called *postmigrant theatre*, that has been developing itself as an independent theatrical practice since the dawn of the 21st century, first in the city of Berlin, but the in other German-speaking theatrical *milieus*. From the reconstruction of the background, history and fluctuations of the phenomenon, together with the consideration of some examples of postmigrant theatre in recent years, we provide a general theoretical-descriptive framework and we place special emphasis on the discussion of certain traits and ways of this kind of theatrical practice, as inciting changes in processes of institutionalization and consecration of theatre in the German cultural sphere. Finally, we propose a reflection of the phenomenon beyond the immediate contingency of his appearance, in order to discuss it as a “cultural ecology” (LADDAGA, 2006) that links its production and dynamics of work with the ones of other artistic formations of the beginning of the XXI century.

Palabras clave: Teatro posmigrante; Multiculturalismo; Institucionalización; Ecologías culturales.

Keywords: Posmigrant theatre; Multiculturalism; Institutionalization; Cultural ecology.

Data de submissão: Março de 2016 | **Data de publicação:** Setembro de 2016.

¹ SOLEDAD PEREYRA - Institut für Theaterwissenschaft- Bern Universität. E-mail: soledad.pereyra@itw.unibe.ch.

1. LOS ORÍGENES

En su estudio sobre el teatro contemporáneo, Andreas Engelhart introduce brevemente al *teatro posmigrante* como experiencias, recuerdos colectivos y auto representaciones de hombres que crecieron en el espacio de habla alemana pero que traen consigo un origen migratorio (ENGELHART, 2013). En esta forma de primer delineamiento del objeto, Engelhart se remite fundamentalmente al criterio de contenido de este tipo de teatro y lo entiende como espacio, lugar de visualización y representación de una zona de lo real de las sociedades multiculturales contemporáneas que ha sido relegada y que tendría que ver casi exclusivamente con su enlace con los factores autobiográficos.

El teatro en este sentido se volvería exclusivamente representación y testimonio, y al definirlo de esta manera se omiten tres aspectos que incluyen el pasado y la actualidad del teatro posmigrante, que consideramos aquí como sus verdaderos cimientos y que sirven para problematizarlo en relación con las prácticas teatrales en el espacio de lengua alemana. En primer lugar, el teatro posmigrante en alemán aparece, como veremos, bajo el influjo de la lógica estructural del multiculturalismo europeo de los últimos años, con el cual establece una forma de desagregación tensional², y por ello busca tener anclaje en las discusiones políticas más recientes de las sociedades en las que se inserta, más allá de un modo representativo del material autobiográfico.

Desde ese lugar de enunciación en tensión con el supuesto afuera del texto dramático y de la escenificación, este teatro se convierte en un espacio desde donde renegociar las ideas esencialistas sobre temas vigentes en la realidad sociopolítica inmediata, tales como: la inmigración, la sociedad multicultural, la violencia discursiva sobre el otro y los lindes del concepto de lo nacional en Europa hoy. En segundo lugar, desde sus orígenes se entendió como una práctica cultural que funcionaba también como un contra-espacio profesional (dentro de una sociedad que simultáneamente desplegaba un discurso de integración como la base de su política social estatal), en tensión con los espacios teatrales de lengua alemana institucionalizados que tenían legitimidad y financiamiento del Estado. De este modo, la práctica de teatro se convirtió en acción social directa porque estaba pensada específicamente como un modo de trabajo inclusivo, orientado sobre todo hacia los trabajadores de teatro de origen inmigrante, y

² Para profundizar sobre el vínculo suplementario de las escrituras transnacionales en alemán con la sociedad multicultural de la que emergen, véase Pereyra (2016).

pretendía ajustarse a sus necesidades frente un circuito teatral profesional que los segregaba del espacio de la institución legitimada. Hoy, cuando ya forma parte de la institución a la que antes se oponía y marcaba como excluyente, se hace necesario volver a pensar esta característica del teatro posmigrante o, en otros términos, la relación entre teatro posmigrante y política. En tercer lugar, el teatro posmigrante en alemán se construyó con una arquitectura y funcionamiento que responden a una forma de práctica comunitaria que se asemeja en parte (aunque no completamente, como mencionaremos más abajo) al modo de producción de las vanguardias y que se constata a partir de, justamente, la intensificación de las colaboraciones y trabajos en forma grupal.

Numerosas obras del corpus que en los últimos años se identificó como *teatro posmigrante* en alemán tuvieron su estreno o pasaron por la cartelera de un icónico espacio, que puede servirnos también para discutir el multiculturalismo en relación al arte y las prácticas culturales en Alemania hoy: el centro cultural *Ballhaus Naunynstrasse* en el barrio berlinés de Kreuzberg. Es allí donde la directora teatral Shermin Langhoff (n.1969) va a realizar los trazos efectivos de lo que luego se distinguirá como todo un concepto y práctica teatral, bajo la rúbrica antes citada de *postmigrantisches Theater* (SHARIFI, 2011a).

Es válido entonces preguntarnos: ¿en qué consiste el teatro posmigrante en alemán?, ¿qué términos se involucran para describirlo?, ¿en qué sentido podría decirse que sus características, propuestas y participantes se diferencian de formas anteriores del binomio teatro y migración?, ¿cómo llega a constituirse en una práctica reconocida e institucionalizada en los circuitos teatrales de lengua alemana? y ¿de qué manera se construye la relación entre teatro posmigrante y política hoy?

Ya en un manual clásico sobre el corpus que él mismo había denominado como “literatura intercultural en Alemania”, el editor y crítico Carmine Chiellino se encargó de incluir un capítulo que Sven Sappelt (2000) titula con “Theater der Migrant/innen”, una fórmula que él mismo reconoce como problemática: teatro inmigrante (sobre ellos) y de los inmigrantes (hecho por ellos). Allí se sostiene que a partir de la década del 1960, junto al gran sistema teatral de la República Federal Alemana, se conformaban simultáneamente una gran cantidad de grupos con los más diversos lazos culturales: rusos, kurdos, turcos, griegos, iraníes, griegos, africanos, latinoamericanos, ingleses, entre otros. En este capítulo del manual se hacía un repaso por sobre los proyectos de

teatro más destacados bajo la premisa que la historia de origen de formación de cada uno de los grupos refleja y acompaña la historia de migración laboral en la República Federal Alemana en la segunda parte del siglo XX. Este enfoque le posibilita al autor una periodización de las prácticas del “Teatro de/por inmigrantes” en tanto evolución, a través del tiempo, en términos positivos del mismo, siempre tomando como valores de evaluación un mayor éxito crítico, una recepción más amplia y una instancia de profesionalización creciente. De esta forma deslinda las siguientes etapas del teatro de inmigrantes en Alemania: (1) las hipótesis políticas y sociales del teatro (del) inmigrante de los años sesenta y setenta; (2) las tendencias de profesionalización en los años ochenta y (3) aspectos del trabajo teatral del teatro (del) inmigrante de los años noventa.

En su tesis de doctorado, una de las pioneras en la investigación sobre el fenómeno, Azade Sharifi (2011b), busca las huellas previas de este teatro posmigrante en lengua alemana en por lo menos dos proyectos anteriores que de alguna manera posibilitaron, según su insinuación, la apertura hacia la institucionalización consagrada de la propuesta de Langhoff. En primer lugar, Sharifi recuerda como antecedente los primeros grupos de teatro *amateur* surgidos en las décadas del sesenta y setenta junto con los “trabajadores extranjeros” (*Gastarbeiter*) que migraron hacia la República Federal Alemana durante la posguerra, en plena era de reconstrucción. De este contexto político-social bajo la Alemania dividida y en reconstrucción con la fuerza laboral inmigratoria, tanto Sharifi como Sappelt subrayan el lugar segregado de los programas culturales del Estado al que era relegado el teatro hecho por/de inmigrantes. En tanto la República Federal Alemana nunca se reconoció a sí misma como una tierra de inmigración, le dejó a cargo las responsabilidades de las actividades culturales de los inmigrantes a la propia iniciativa y a las organizaciones informales de inmigrantes, según lo detallan los documentos de la Comisión para la política de los inmigrantes del CDU/CSU (BRAUNECK, 1983, p.12; SAPPELT, 2000, p. 277; SHARIFI 2011b).

Esta fue una forma oficial de apartar una realidad social que pertenece a la misma sociedad que el Estado gobernaba. Como consecuencias condujo a una total libertad frente a la ausencia de normativas, directrices y otras formalidades y dio lugar por un lado a varias formas de experimentación performativas, pero por el otro, debido a las carencias materiales y a la limitada recepción, llevó a un retraso en el desarrollo a largo plazo, la profesionalización y la institucionalización. Está claro que la relación con

el Estado, el financiamiento y la institución teatral oficial es un factor que será después determinante, como veremos, para los rasgos del más actual *teatro posmigrante*, tanto en sus propuestas, en su discurso de identidad y en su práctica.

Del primer período consignado en el manual de Chiellino, se destaca el grupo amateur español de Hannover de “Teatro popular” que se conformó ya en 1965 con un ensamble de treinta españoles dirigidos por el vasco Jesús Carretero (SAPPELT, 2000, p. 278). De este grupo, Sappelt destaca la pantomima *Die Gastarbeiter – oder: Wie aus einem stolzen Spanier eine deutsche Arbeitskraft wurde*, donde además de presentarse la historia de una prototípica familia de trabajadores huéspedes españoles, se junta otro rasgo que parece estar muy unido a este teatro: lo cómico. Cuando todavía no formaba parte del teatro Gorki, en una entrevista, la directora Shermin Langhoff insistió en este vínculo preponderante entre lo cómico y el teatro de inmigrantes:

“Mit den Wanderungsbewegungen gab es auch migrantisches Theater, aber vor allem als Kabarett und heute als Comedy. Das kennt man auch aus anderen Ländern. Auch in den Vereinigten Staaten waren die Schwarzen zunächst beim Amusement und in der Unterhaltung der Mehrheitsgesellschaft präsent. Sie sollten am Besten über sich selbst sprechen und lachen. In diesem Bereich gibt es derzeit auch die größten Erfolge in Deutschland“ (LANGHOFF *apud* FANIZADEH, 2009, s. p.).

En ese contexto marcado por las iniciativas amateurs y una Alemania dividida, también el docente y crítico teatral Manfred Brauneck va a surgir como uno de los pioneros en la organización independiente de grupos de teatro por/de inmigrantes, ya que desarrolló el proyecto “Populäre Theaterkultur” (1979) y luego el “Theater der Ausländer” (1983). Dentro del proyecto participaban 53 grupos de teatro donde la propuesta principal no era solamente el entreteniendo sino también polemizar sobre problemáticas sociales cercanas, fundamentalmente las relacionadas con la integración.

También por los años ochenta, en la época que Sappelt marca como de primera profesionalización, comienza a establecerse el *Buhnen der KULTUREN*- Arkadaş Theater (1986) de la ciudad de Colonia.³ En este caso, el eje multicultural que atravesaba la propuesta se manifestaba no sólo a través de los actores y otros

³ El teatro fue fundado originalmente como *Arkadaş Theater* por Necati Şahin como teatro independiente turco. En 1997 el *ensamble* y conjunto de trabajadores, uno de los únicos en su tipo en Alemania que hasta la fecha se había mantenido como una compañía itinerante, se muda a su casa definitiva y así se transforma en “Escenarios de las culturas” (BUHNEN DER KULTUREN), ampliando el foco principal original, que al comienzo buscaba estrechar las relaciones turco-alemanas (SAPPELT, 2000, pp. 286-287).

trabajadores teatrales que contaban con una historia personal de inmigración, sino también a través de la lengua del escenario. Así como Shermin Langhoff fue una figura elemental para el proceso de profesionalización e institucionalización berlinés, en el caso del *Bühnen der Kulturen* el papel de agente cultural lo tuvo Lalel Konuk quien estuvo a cargo de la dirección hasta el 2010.

La lista y descripción de estos grupos y eventos teatrales que hace Sappelt en su capítulo es extensa y variada y en ella se destacan: el Ensamble Turco del teatro Schaubühne (1979/1980); el Teatro Colectivo de Vasif Öngoren (tanto en Berlín Este como Oeste); el Teatro Siciliano y I Macap en Frankfurt (1981); el Teatro Polaco de Kiel (1983); el Teatro Kreatur de Berlín (1989/1990); el Teatro Griego de Colonia (1990), el Teatro Pralipe de Mühlheim (1991); el Teatro Coreo-dramático y el Teatro Romano de Colonia (1995/96); el Teatro de Cámara Ruso de Berlín (1998), entre otros.

Naturalmente, el contexto socio-político del llamado *Post-Wende* alemán con la llegada de la década del noventa, fue un factor fundamental no solamente para el surgimiento, sino también en el proceso de institucionalización y reconocimiento del teatro posmigrante como tal. Como apunta Denise Varney, un aspecto que trae la reunificación es una dimensión más global y la visualización de perspectivas transnacionales en el teatro en lengua alemana (VARNEY, 2008, p. 16).

Ya en la década del noventa, se pueden encontrar obras en el espacio de lengua alemana, realizadas por autores de origen alemán (sin origen inmigratorio) que expresan los conflictos y tensiones que luego serán característicos del teatro posmigrante. Obras como *Transit Heimat/gedeckteste* (1994) de Anna Langhoff⁴, *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* (1996) de Heiner Müller⁵, y *Bitte Liebt Österreich* (2000) de Christoph Schlingensiefel⁶: “show that the opening of Europe’s eastern borders and the subsequent increase in cross-border movement create both a resistant force in the form of anti-foreigner sentiment in the wealthy host nation and dissent among its marginalised ethnic groups that is also, paradoxically, national in origin.” (VARNEY 2005, p. 2). Estos ejemplos, a pesar de sus diferencias en la forma y modo estético, son representativos de un intenso compromiso crítico y simbólico por parte del teatro en

⁴ Estrenada en la Baracke del Deutsches Theater en 1994 con la dirección de Sewan Latchinian.

⁵ Estrenada en el Berliner Ensemble en 1996 con la dirección del mismo Müller.

⁶ Más cercana a una performance que a una pieza dramática y definida como una “Containeraktion”, *Bitte liebt Österreich – Erste Österreichische Koalitionswoche* se estrenó en el marco del Wiener Festwochen del 2000.

lengua alemana con los problemas de movilidad y migración en los años siguientes a la reunificación. Todos ellos comienzan a tematizar en el teatro en lengua alemana contemporáneo las nuevas zonas sin fronteras de la era global y a configurar las subjetividades transnacionales que las habitan, que serán también, posteriormente, algunos de los temas recurrentes del teatro posmigrante.

Tanto la extensa lista de experiencias, talleres, grupos y ensambles teatrales de inmigrantes como la incipiente tematización de cuestiones referentes a una realidad transnacional, deben comprenderse como antecedentes claros para la construcción del suelo sobre el que el teatro posmigrante en alemán se va a erigir y que encontró su modo y espacio recién dos décadas después de la Reunificación de Alemania.

2. UN CONCEPTO, PRIMEROS ÉXITOS Y RECONOCIMIENTOS

“es ist komisch, aber man darf das wirklich nicht unter die dokumentarische [...] Lupe nehmen” (ÇELIK, 2006, p. 44).

Si de rastrear los primeros pasos del teatro posmigrante en alemán se trata, estos deberían buscarse primero en la dirección artística que Matthias Lilienthal realizó en Theater Hebbel am Ufer (HAU) desde el 2002 al 2012. Luego de asumir funciones como director, Lilienthal convocó a Langhoff para realizar estrategias que permiten conectar el espacio HAU con la población de origen inmigrante que vivía en el barrio. La dirección de Lilienthal se caracterizó por buscar un lazo entre la diversidad estética para abordar de ese modo la diversidad social.

En el 2006 Lilienthal le propone a Shermin Langhoff curar el festival “Beyond Belonging”, que disponía del teatro para poner en escena historias vinculadas al ambiente multicultural de Berlín. Este festival es el antecedente indiscutido del teatro posmigrante como tal, es en este punto donde encuentra su inicio y empieza a configurar su modo estético.⁷ No sólo porque a través del mismo se llevaron a escena obras icónicas para el corpus posmigrante como la mismísima *Schwarze Jungfrauen/Virgenes Negras* (2006) dirigida por Neco Çelik (n.1972), sino también porque se caracterizó por la busca de una escenificación heterogénea, sin renegar de

⁷ Esto no surge solamente de nuestra especulación. En noviembre de 2016 se llevaron adelante en el teatro Ballhaus Naunynstraße una serie de eventos para celebrar los diez años de teatro posmigrante. La fecha se toma, justamente, a partir de este festival.

diversas producciones que incorporan géneros musicales urbanos (como el hip-hop), la interdisciplinariedad plasmada en instalaciones y la intermedialidad en el uso del vídeo, entre otros (WEILER, 2014, pp. 222-227). A partir de esta edición del festival, la noción de *teatro posmigrante* dentro del ambiente teatral alemán tendrá a la curadora, Shermin Langhoff, como agente principal, ya que fue ella misma quien acuñó el término, para pensarlo como invitación al debate de una nueva noción de “nosotros” dentro de la sociedad alemana actual que, como proponía el título del evento, iba más allá de la(s) pertenencia(s).

La obra *Virgenes negras* de Feridun Zaimoğlu y Günter Senkel fundó un modo frecuente en el teatro posmigrante con la elaboración de una pieza pensada como una construcción híbrida sobre los conflictos multiculturales, a partir del entretreído intermedial, intertextual, y transnacional presente en el texto dramático pre-escénico, como asimismo en el texto dramático escénico.⁸

El texto dramático completo de *Virgenes negras* se compone de diez monólogos escritos a partir de entrevistas realizadas a mujeres “neomusulmanas”, tal como fueron llamadas por la dupla Zaimoğlu/Senkel (BEHRENDT, 2006, p. 40) y este sentido no puede renegar completamente la herencia de los medios del teatro documental⁹ que cuenta con una extensa y fructífera tradición en los escenarios de lengua alemana, aunque debe destacarse que Zaimoğlu/Senkel vuelven a trabajar el texto para curarlo en un “lenguaje artístico” (“Kunstsprache”) (ZAIMOGLU *apud* BEHRENDT, 2006, p. 41). En este principio estructurante de la obra -el supuesto material real que surge de entrevistas y le da contenido a los monólogos- se puede dilucidar un rasgo que luego fue significativo para Langhoff en la delimitación del concepto de teatro posmigrante: el contacto con la vida misma y fundamentalmente con la realidad social emergente en el contexto social multicultural actual. De este modo, podemos inferir que el teatro posmigrante tiene entre sus rasgos fundamentales el vínculo con la vida material social cotidiana, pero no específicamente para la

⁸ Para esta distinción seguimos la clasificación de Dubatti propuesta en “Escritura teatral y escena, el nuevo concepto de texto dramático” (2009). Sobre el trabajo intermedial para la puesta en escena original de *Virgenes negras*, véase las entrevistas a Çelik (2006) y también el capítulo de Stewart (2014, pp. 81-102), donde ella muestra que justamente la *mise-en-scène* propuesta por el director, que se compone por lazos intermediales con el film *Close Encounters of A Third Kind* (1977, dir. Spielberg), es el elemento que mejor desestabiliza la interpretación documental y realista de la obra.

⁹ Acá Eva Behrendt elige la forma más neutra de “semidocumental” (2006, p.40) y el director de la obra, Neco Çelik insiste en que la pieza no debe interpretarse como documental (ÇELIK, 2006, p. 43). Quizás las dos posturas tengan que ver con alejar la producción de una posible interpretación etnográfica o también biografista, que podría quitarle peso político y artístico.

escenificación de la experiencia personal (como ocurría más a menudo en las primeras manifestaciones del teatro inmigrante en alemán). Aquí no hay intimismo o confesión íntima. Tampoco hay una visión de lo documental como instrumento periodístico, informativo.

En todo caso, ese vínculo con lo real resaltado a través de los préstamos a las estrategias del teatro documental aparece en el teatro posmigrante para disparar la problematización de los conflictos frecuentes del multiculturalismo en Europa, de una manera que toque la sensibilidad del espectador, porque constantemente le está recordando que esa no es una realidad ficcional o ajena, sino cotidiana y muy cercana.

Si bien el festival del HAU fue una plataforma esencial para esa experimentación teatral no sólo en contenidos sino en los aspectos concretos de la *mise-en-scène*, para Langhoff fue también la evidencia clara de que el proyecto debía trascender las fronteras de un mero evento circunstancial:

“Wir haben das HAU als Labor genutzt und versucht, neue Protagonisten auf die Bühne zu holen, überhaupt zum Theater zu verführen. Dafür gab es ein immer grösseres Publikum, das wiederum hat die Theatermacher bestärkt, und auch politisch hat es etwas bewirkt. Die Medienaufmerksamkeit war immens. Es war aber auch ganz schnell klar, dass, wenn man es ernst meint mit einer Nachwuchsförderung am deutschen Theater, es nicht mit einem Festival getan ist. Also habe ich mich auf die Leitung am Ballhaus Naunynstrasse beworben” (LANGHOFF *apud* BEHRENDT, 2013, p. 11).

La pequeña sala para no más de 100 espectadores en el Ballhaus Naunynstrasse, que como centro cultural existe desde 1983, tiene desde el 7 de noviembre de 2008 una producción teatral activa vinculada a la comunidad migrante local del por antes marginal barrio de Kreuzberg; es allí donde Shermin Langhoff, en su rol de directora de la sala, comienza su trayectoria como impulsora y luego embajadora (en otros espacios) del teatro posmigrante.

La primera temporada de la sala (2008/2009) se inició con seis producciones teatrales y de baile en el marco del festival “Dogland-junges postmigrantisches Theater”. Un subsidio de 200.000 euros del gobierno berlinés otorgado al proyecto junto con una propuesta artística innovadora fueron las claves para desarrollar el ciclo de ese año de forma exitosa.

Desde su apertura, la sala cuenta con una ocupación de un 90 % del público total, que pertenece a diversos orígenes y abarca varios sectores generacionales (SHARIFI 2011b, p. 6).¹⁰ Ya en sus comienzos el foco principal fue puesto en la realización de producciones teatrales propias y, junto a esto, se ubica también el interés en los últimos desarrollos en el ámbito de la danza, el cine, la música y la literatura.

Naturalmente, es válida la pregunta sobre por qué consignamos el origen mismo de la práctica del teatro posmigrante en las actividades desarrolladas en la sala Ballhaus Naunynstraße a partir del 2008.

Existen en paralelo, por esos años, otros proyectos vinculados a la problemática de teatro y migración en el contexto de habla alemana, que tienen a sujetos inmigrantes como protagonistas. Por ejemplo, el proyecto “Bunnyhill” llevado a cabo en la sala Münchener Kammerspiele en el segundo semestre de 2004 que tuvo como principal logro el estreno de la obra *Ein Junge, der nicht Mehmet heißt*¹¹, la cual problematizaba zonas de las afueras del centro de la ciudad, estigmatizadas como las de mayor población inmigratoria y mayor criminalidad. Podríamos pensar también en Hajusom, la sala y proyecto artístico transnacional de Hamburgo que desde 1999 reúne para hacer teatro a adultos de mediana edad y a jóvenes adultos refugiados y posmigrantes de diversos orígenes. Más allá de los indiscutibles méritos de la Hajusom y de la problematización política esbozada por el proyecto “Bunnyhill”, los dos emprendimientos se centran en los aspectos de integración y buscan un efecto más local. Del mismo modo, algunas de sus acciones y propuestas, especialmente las del teatro Hajusom se ajustan al enfoque de la pedagogía teatral¹².

Si bien estas son características que también marcan al teatro posmigrante, este último persigue una perspectiva general del multiculturalismo a partir de lo local que siempre, a pesar de los efectos inmediatos, supone una reflexión más teórica y abstracta; podría decirse entonces que el teatro posmigrante aborda temas del multiculturalismo “glocalmente”: desde un pensamiento y reflexión global, que actúa y se arraiga de

¹⁰ Esto supera con creces al promedio general de las salas alemanas, que “tienen un promedio del 80 por ciento de frecuentación de público en sus salas” (CRUZ, 2016, s. p.).

¹¹ Esta obra fue dirigida Peter Kastenmüller (Múnich, 1970) quien inició el proyecto junto a Björn Bicker (Coblenza, 1972) y a Michael Graessner (Berlín, 1969). La obra *Ein Junge, der nicht Mehmet heißt* fue invitada también al festival *Beyond Belonging* en la edición de 2006.

¹² La pedagogía teatral es un ámbito de estudio que tiene sus orígenes y principales desarrollos en Alemania con Hans-Wolfgang Nickel. Dentro de esta área, las propuestas de teatro inmigrante que apuntamos arriba deben leerse en cercanía con la pedagogía teatral del brasileño Augusto Boal y su “Teatro del oprimido” (BIDLO, 2006).

forma local. De su lado, la propuesta de Langhoff desde la Ballhaus Naunynstraße responde siempre a un impacto político más amplio y a una lógica estética, antes que pedagógica o únicamente social, y es allí donde el concepto de posmigrante se vuelve instrumental para marcar una diferencia con proyectos anteriores que tenían a migrantes como protagonistas:

“Der Begriff «postmigrantisch» war notwendig, um den Blick auf die Migranten und ihre Geschichten hochkulturfähig zu machen. Ich wollte eben nicht mehr nur Communityintern agieren, wollte auch kein Theater für die Wohlwollenden machen, keine leicht verdaulichen Comedyformate. Am Ende geht es nicht mehr um Herkunft und Ethnien, sondern um politische Haltungen, Blicke und wie man ästhetisch damit umgeht: Eine Geschichte ist nicht besonders, weil ein Migrant sie erzählt, sondern weil sie besonders erzählt ist” (LANGHOFF *apud* BEHRENDT, 2013, p.11).

Contrario a la creencia popular que ve la sala Ballhaus Naunynstraße como un mero salón de encuentro para la comunidad migrante que rodea al establecimiento - perspectiva que empequeñece el valor artístico de las actividades allí desarrolladas por la relevancia social más inmediata del espacio- debe destacarse en primer lugar el carácter progresivo y experimental que tuvieron muchos de los espectáculos allí gestados. Sólo con mirar al programa para el segundo semestre de 2016 vemos en la propuesta del festival *After the Last Sky* (2016) ese impulso transgresor en lo estético que siempre está enlazado con la vida política actual: el evento incluye performances, pero también lecturas, debates y exhibiciones, todas realizadas por artistas, activistas, curadores, académicos, etc. que crearon sus propuestas de manera intermedial e internacional alrededor de la temática de la im/posibilidad de ser palestino. *After the Last Sky* es un tipo de proyecto colaborativo e interdisciplinar, como muchos otros que enriquecen la cartelera de la Ballhaus Naunynstraße desde su apertura, tales como *Conflict Zone Arts Asylum* (CZAA), *teatroinstabilo*, *Balkan Black Box* (BBB), *diyalog Theaterfest*.

En segundo lugar, en relación con el valor estético del teatro posmigrante, debemos subrayar también que gran parte de los actores que han circulado por el escenario del Ballhaus no son amateurs, sino profesionales del ambiente de las artes y prácticas performativas. Algunos de ellos son artistas reconocidos de la televisión y cinematografía actual de Alemania, pero que hacia el 2008 cuando el proyecto de un teatro posmigrante comenzaba, ninguno se había consagrado con un puesto permanente

en las codiciadas instituciones teatrales nacionales de ese país. En diversas intervenciones, Shermin Langhoff ha sido determinante sobre este asunto que expone la resistencia del mundo profesional hegemónico¹³ del teatro en lengua alemana frente a la indiscutible realidad multicultural de la Alemania de hoy, al explicitar que hay numerosos espacios establecidos para el desarrollo de, por ejemplo, narrativas migrantes en el cine turco-alemán o incluso, en otros espectáculos, como en el cabaret., pero que al momento en el que el teatro posmigrante empezó a gestarse en torno al Ballhaus Naunynstraße, estos espacios estaban ausentes dentro de los circuitos de teatro en Alemania (KÖMÜRÜCÜ NOBREGA, 2011, p. 94).

El nombre de esta sala que hemos marcado como icónica para pensar el teatro posmigrante, empezó a irrumpir cada vez con más fuerza en los circuitos especializados más allá del barrio de Kreuzberg especialmente a partir del éxito de *Verrücktes Blut/Sangre Loca* (2010) de Nurkan Erpulat (n.1974) y Jens Hillje (n.1968), que a su vez fue una de las pruebas más claras de la sobresaliente dirección Shermin Langhoff estaba realizando en este espacio. La obra tuvo un doble estreno en septiembre de 2010, primero en la sala Gebläsehalle Duisburg en el marco de la *Ruhrtriennale* (2.9.2010) y pocos días después en Berlín, en Ballhaus Naunynstrasse (9.9.2010), siempre dirigida por Nurkan Erpulat. La obra, que tiene como hipotexto (GENETTE, 1989) el film francés *La Journée de la Jupe* (2006, dir. Jean-Paul Lilienfeld), trata de un día de escuela secundaria en Alemania, donde la docente Sonia Kellich se dispone muy motivada a dar clase a un grupo de jóvenes -caracterizados en conjunto con rasgos que denotan su origen inmigrante- que se agreden entre ellos y también a ella.

Toda la situación desde el comienzo es el marco perfecto para (hacer) *actuar* muchos de los clichés, prejuicios y tensiones de la vida multicultural: la pañoleta, velo o Hiyab y las mujeres musulmanas; la pronunciación de la lengua alemana; los gestos y el lenguaje no-verbal, entre otros. Sin embargo, es un objeto, un elemento externo, lo determinante para el cambio de la narración dramática. En el medio de una pelea entre estudiantes, una pistola que estaba en la mochila de uno de los estudiantes cae al piso. Sonia, abatida por la situación caótica de su clase (o aprovechando la oportunidad) les

¹³ Con “hegemónico”, siguiendo a Gramsci (1971), nos referimos a todos los elementos y prácticas que participan y confirman el orden social establecido y, más abajo, con “contrahegemónico” nos referiremos a una hegemonía alternativa, o concretamente a los elementos y prácticas que se contraponen, se definen por ser un signo diferente y cuestionan las estructuras sociales dominantes en las que se insertan. Hegemonía y contrahegemonía, por esto, deben entenderse en conjunto, como prácticas de grupos y clases sociales concretos que luchan entre sí política e ideológicamente. En consecuencia, las fuerzas históricas de la hegemonía son variables y quedan determinadas por las fuerzas sociales que la ejercen.

confisca el arma decidida a que sus alumnos sigan con el temario del día -Schiller, la Ilustración y específicamente la obra *Los bandidos* (1781)- aunque tenga que guiarlos a través de él a punta de pistola. La paradoja es tan obvia y excesiva que se vuelve, indefectiblemente también cómica: la docente, movida por las ideas de la Ilustración se vuelve una criminal y antes que con la razón y la moral, opera con la lógica de la violencia.

La institucionalización del teatro posmigrante, que desarrollaremos más en el próximo apartado, tiene un punto concreto que puede marcarse en el tiempo: el 2013. En este año Langhoff se convirtió en la primera *Intendantin* de origen inmigrante en dirigir un teatro nacional alemán más específicamente el Maxim Gorki Theater¹⁴, ubicado frente al tradicional boulevard *Unter den Linden*, en el centro histórico y político de Berlín.¹⁵ Aunque el más “pequeño” de los teatros estatales berlineses, el paso del proyecto del teatro posmigrante a la sala Maxim Gorki representa un cambio significativo que pone en evidencia su recepción positiva y su paso a la institucionalización¹⁶. En primer lugar este teatro, además de una ubicación central y simbólicamente muy importante, tiene una sala de 440 localidades, esto es, mucho mayor en cuanto a capacidad de espectadores en comparación con el espacio de la Ballhaus Naunynstraße. Es también, en términos de tradición dentro de los circuitos de artes performativas, un espacio más prestigioso que el anterior espacio de Kreuzberg.

¹⁴ Desde su fundación, el teatro Maxim Gorki tuvo cinco directores artísticos o *Intendanten*: Maxim Vallentin (1952 – 1968), Albert Hetterle (1968 – 1994), Bernd Wilms (1994 – 2001), Volker Hesse (2001 – 2006) y Armin Petras (2006 – 2013). Existen rumores que apuntan que Petras, quien para el 2013 había mantenido una actividad intensa en el Gorki con cerca de 200 puestas en escena y la propuesta de un teatro para la confrontación política, se retiró porque pidió un presupuesto superior que el Senado alemán le negó.

¹⁵ El edificio de estilo corintio del Gorki, que originalmente fue construido en 1827 por el arquitecto Karl Friedrich Schinkel para funcionar de sede de la Academia de Canto de Berlín, fue destruido casi en su totalidad en la Segunda Guerra Mundial. Fue recién después de la guerra cuando comenzó a utilizarse el edificio para la representación de teatro y en 1952 fue refundado como Teatro Maxim Gorki en honor al escritor soviético homónimo.

Al principio la programación se componía principalmente de textos del realismo ruso y soviético, y se define en esta época en oposición a la propuesta del teatro épico del Brecht desde el Berliner Ensemble, como un “Ort zur Pflege russischer und sowjetischer Theaterkunst” (NIEHAUS, MÖCKL, & MÜLLER, 2002, p.1). Sin embargo, a pesar de esa premisa inicial, también se estrenaron aquí *Die Korrektur*, de Heiner Müller o *Nacktes Gras* de Alfred Matusche. El paso del tiempo hizo que el Maxim Gorki se convirtiera en uno de los teatros más vanguardistas dentro de los teatros nacionales de Berlín, especialmente en el abordaje crítico de temas sociales conflictivos o considerados tabú, como hoy mismo el de la inmigración, el asilo o la posición de Alemania frente a las contiendas armadas en Israel.

¹⁶ La región de Berlín cuenta con un total de cinco teatros que se mantienen con presupuestos provenientes de dinero público (nacional, federal o municipal); estos son: Volksbühne; la Schaubühne; Berliner Ensemble, Deutsches Theater y el Gorki. El teatro Maxim Gorki con su ensamble sigue siendo el más pequeño de Berlín. Su planta cuenta con aproximadamente 148 empleados estables, a diferencia de los 250 que tienen en promedio el resto de los teatros estatales berlineses.

Aunque siempre fue un teatro enfocado a la puesta en escena de producciones contemporáneas y de confrontación política (especialmente a partir de la dirección artística anterior, llevada a cabo por Armin Petras), esta propuesta se radicalizó a partir de la nueva dirección en el Maxim Gorki, a cargo de Shermin Langhoff y Jens Hillje, quienes cada año, desde el 2013, configuran un programa que dialoga sobre las transiciones artísticas, políticas y sociales.

En resumen, la falta de acceso a un espacio teatral hegemónico (esto es, estatal), la carencia de presupuestos fijos, la segregación en la contratación laboral de los profesionales de origen inmigrante por un lado, y el establecimiento en espacios alternativos y marginales a los centros de prestigio por el otro, fueron determinantes en esta recepción e institucionalización tardía del teatro posmigrante en alemán, que recién se concretará de forma efectiva en el 2013, con el desembarco de Langhoff en el Teatro Maxim Gorki. El cambio de posición laboral de Langhoff no tiene que ver solamente con el espacio en términos de locación física o de capacidad de espectadores (que por supuesto son relevantes), sino que también debe leerse como un cambio de espacio entendido simbólicamente y económicamente.

Al tomar el cargo de directora artística del teatro Maxim Gorki y continuar desde allí el proyecto iniciado en HAU y en Ballhaus Naunynstraße, Shermin Langhoff abrió las puertas para que el teatro posmigrante saliera a jugar, por primera vez, al escenario de un teatro estatal alemán de forma estable y no como eventualidad de la contingencia inmediata. Como señalamos arriba, las agrupaciones de teatro *inmigrante* se encontraban activas desde la década del sesenta y, luego, desde comienzos del 2000 encontramos experiencias de una práctica teatral que empieza a esbozarse como *posmigrante*, que va contar con una mayor difusión más allá de sus espacios originales de producción y con el reconocimiento crítico y del público recién cerca de una década después, a partir del 2008.

De su parte, las obras icónicas de este teatro, *Virgenes negras* y *Sangre loca* fueron elegidas por el público y reconocidas por la crítica en diversas instancias por su valor estético, y por consiguiente también promovieron la institucionalización del teatro posmigrante en alemán y signaron algunos de sus rasgos característicos: los debates de la sociedad multicultural, la intermedialidad y el trabajo con las estrategias del teatro documental. Aunque los parámetros de qué es el teatro posmigrante eran, hacia el 2008, indefinidos y a veces polémicos (y quizás todavía hoy lo sean), Shermin Langhoff

evidentemente intuía ese valor de iconicidad y reconocimiento institucional que cargaban las dos obras, ya que las incorporó al programa de la temporada que inauguró sus funciones como directora artística del teatro Maxim Gorki.¹⁷ Y dicha incorporación se hizo con puestas en escena iguales o muy similares a las que tanto éxito habían tenido tanto en el HAU como en la Sala de la Naunynstraße. En los términos de Bourdieu (1997), podemos afirmar que si bien durante la primera década del siglo XXI el *teatro posmigrante* logró una serie de triunfos, estos no fueron sólo en cuanto a su capital económico (nuevos presupuestos, festivales, escenarios permanentes y estables) que indiscutiblemente ayudó a que creciera como un proyecto estético a gran escala, sino también en cuanto a su capital simbólico en el campo cultural (reseñas en revistas prestigiosas de la disciplina teatral, premios, entrevistas a sus participantes, invitaciones al ensamble para presentarse fuera de la sala berlinesa).

En este sentido, la línea progresiva, experimental y revulsiva del teatro posmigrante propuesta por Langhoff desembarca en el Teatro Maxim Gorki con ese margen de capital simbólico que ganó en el Ballhaus Naunynstraße y no tardó en dar nuevos frutos en el nuevo espacio: en el 2014 fue seleccionado como teatro del año por la revista *Theater Heute*. Durante todo el proceso de institucionalización, cada acción, evento, reconocimiento individual o específico, de los descritos en este apartado, participó de la configuración del teatro posmigrante como iniciativa artística colectiva y experimental, en tanto depósito de sentidos contrahegemónicos sobre la sociedad multicultural, las prácticas artísticas experimentales y, muy especialmente, la institución teatral de Alemania.

3. INSTITUCIONALIZACIÓN

Como todo proceso de institucionalización, el del teatro posmigrante incluye un conjunto de prácticas específicas a través de las cuales se lo reconoce dentro de un marco institucional con el cual se relaciona, esto es, el del teatro de Alemania. La actual institucionalización del teatro posmigrante en lengua alemana, se constata en por lo menos cuatro elementos que definen su silueta y también su relación con el marco que la incluye: (1) el desarrollo de una cartelera en un teatro estatal donde la presencia de teatro posmigrante se vuelve permanente y el presupuesto estable (2) la concreción de

¹⁷ *Sangre loca* se reestrenó en el Teatro Maxim Gorki el 22 de noviembre de 2013 dirigida por Nurkan Erpulat y *Virgenes negras* el 7 de febrero de 2014 con la dirección de Neco Çelik.

una lógica estética que lo identifica y diferencia a través de las producciones de cartelera, proyectos interdisciplinarios y a través de intervenciones en diversos medios externos al hecho teatral mismo; (3) la multiplicación de bibliografía crítica y de proyectos de investigación sobre el mismo, que incluye la realización de tesis de máster y doctorado sobre el tema, así como el desarrollo de eventos académicos donde el teatro posmigrante es tema de discusión e intercambio de conocimiento; (4) la transferencia del teatro posmigrante más allá de las fronteras de Berlín y de Alemania, donde se origina como un movimiento específico. Estos elementos, aunque diferenciables, deben observarse como una constelación.

3.1. Desarrollo de una cartelera en un teatro estatal

Si observamos el programa actual del teatro Maxim Gorki, corroboramos que la propuesta de un teatro posmigrante no se remitió a una moda temporal, ni a una búsqueda de la contienda cuando Langhoff tomó el cargo de directora artística en el 2013. Hay una proyección de la propuesta artística del teatro posmigrante a través de la programación de cartelera del teatro Maxim Gorki. Si bien en un comienzo fueron determinantes para la cartelera y el asentamiento de la propuesta el reestreno de los éxitos conocidos de teatro posmigrante, esto es *Sangre loca* y de *Virgenes negras*, también se introdujeron nuevas obras que aportaron más marcas de identidad y logros al proyecto en su conjunto.

Por solo nombrar algunas, en la temporada del 2013/2014 se presentó la adaptación de una novela transnacional, también de temática posmigrante, llamada *Der Russe ist einer, der Birken liebt / A los rusos le gustan los abedules* (2012) de la joven autora Olga Grjasnowa (n.1984)¹⁸ y también una nueva puesta en escena de la clásica pieza *Der Kirschgarten / El jardín de las cerezas* (1904) de Anton Tschechow¹⁹, pero esta vez con un enfoque orientado a las problemáticas multiculturales. Hoy la propuesta se mantiene estable con un presupuesto igual al que tenía el director artístico anterior, Armin Petras, y se revalida con obras como el estreno de *The Situation/ La situación*

¹⁸ Estrenada como obra teatral en el Maxim Gorki el 16 de noviembre de 2013, con la dirección de Yael Ronen.

¹⁹ Aunque había tenido otras presentaciones en el Gorki, se reestrena con una nueva puesta el 15 de noviembre de 2013 con la dirección de Nurkan Erpulat.

(2015), escrita grupalmente por Jael Ronen (n.1976) y su ensamble²⁰, la cual habla de la situación de árabes y hebreos en relación con los conflictos en Medio Oriente y la emigración a países de Europa occidental. También confirma su institucionalización con la reinterpretación y trabajo intertextual de clásicos como *Je suis Jeanne D'Arc / Yo soy Juana de Arco*²¹ (2015) obra escrita en base a la pieza original *Die Jungfrau von Orleans / La doncella de Orleans* (1801) de Schiller. En esta obra, la trama schilleriana se reelabora para hacer dialogar la figura de Juan de Arco, confundida entre emociones y sus creencias ideológicas, con la situación actual entre las naciones europeas y el fanatismo religioso, especialmente en relación a Francia y el atentado a la revista Charlie Hebdo.

3.2. Concreción de una lógica estética

A partir de este proceso de institucionalización, el teatro posmigrante en alemán comenzó a hacer más explícita y definitiva su lógica estética. Ante todo debe remarcar que desde distintos textos de intervención los protagonistas del teatro posmigrante insisten en una práctica teatral como una “plataforma para el conflicto” (VON HÖBEL, 2014) sobre la visibilidad de los agentes y sujetos de teatro de origen migratorio, pero también, como propone Langhoff, se trata de:

“[...] Geschichten und Perspektiven derer, die selbst nicht mehr migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen. Darüber hinaus steht "postmigrantisch" in unserem globalisierten, vor allem urbanen Leben für den gesamten gemeinsamen Raum der Diversität jenseits von Herkunft” (LANGHOFF *apud* DONATH, 2011).

Aquí la adopción del término posmigrante tiene indefectiblemente connotaciones políticas y estéticas. En tanto en su tesis de doctorado, Sharifi (2011b) habla de la participación de los “posmigrantes” en, por ejemplo, la escena de Colonia, Langhoff en numerosas intervenciones públicas se refiere a lo posmigrante como una categoría crítica abstracta, que en su caso define al teatro producido y no

²⁰ Esta obra fue estrenada el 4 de septiembre de 2015, con la dirección de la misma Yael Ronen. Desde su estreno tuvo un gran éxito; fue invitada a los *Theatertreffen* 2016 y ganó la distinción de “Mejor obra del año” (2016).

²¹ Esta obra es el producto del trabajo en una de las salas alternativas del Gorki, el STUDIO Я, que se define como “Kunstasyl für marginalisierte Themen und Denkweisen”. Fue estrenada el 17 de diciembre de 2015 con la dirección de Mikaël Serre.

exclusivamente a los sujetos, sino también a la sociedad en general: los sujetos y sus formas de relacionarse. En su modo de conceptualizar la experiencia teatral que propone, en tanto “postmigrantisches Theater”, Langhoff apuesta a pensarlo como un modo estético que se vehiculiza en una práctica heterogénea, la cual, como indica una de las dramaturgas involucradas, Sasha Marianna Salzmann (n. 1985), no muchas veces es comprendida por los críticos, espectadores y otros agentes de teatro, que con frecuencia buscan sólo la materialización del exotismo en el espectáculo teatral posmigrante (SALZMANN 2012, p. 3).

Por otra parte, además del costado estético de la práctica, hay también un sentido político de la misma, que a partir de su aterrizaje en el Maxim Gorki se va a reforzar y es el de darle visibilidad a todos los sujetos tradicionalmente no representados por los programas culturales, para participar de la experiencia teatral o también desarrollar una producción desde una perspectiva translocal²². Es a partir de éste y los rasgos anteriores que podemos esbozar una primera definición teórica del *teatro posmigrante*. Lo consideramos como una forma de producción estética experimental emergente -debido a su posición en relación con una determinada hegemonía profesional- en el área de las artes performativas, que se desarrolla en las últimas décadas a partir de un contexto y comunidad urbana transnacional, cuyo contenido debe leerse en el marco de los debates por el multiculturalismo, y que se desarrolló primero a partir de espacios no-habituales, marginales, como el festival *Beyond Belonging* y la sala Ballhaus Naunynstrasse.

Si consideramos el énfasis práctico de la producción estética posmigrante y la dinámica de trabajo propuesta, podemos también discutirlo como la conformación de una *ecología cultural* - concepto que tomamos de Reinaldo Laddaga y de su libro *Estéticas de la emergencia* (2006)²³- que surge en consonancia con los procesos de globalización en el espacio urbano, en el caso que nos compete en Berlín. Las ecologías culturales, como el teatro posmigrante en alemán, se identifican por el modo, la producción y la perspectiva colectiva que se inscribe siempre en un proyecto común

²² La insistencia en visibilizar sujetos que antes no tenían voz dentro del sistema teatral hegemónica aparece insistentemente en la página web del Teatro Maxim Gorki que es su principal plataforma para la comunicación externa: “Das Gorki meint die ganze Stadt, mit allen, die in den letzten Jahrzehnten dazu gekommen sind, ob durch Flucht, Exil, Einwanderung oder einfach durch das Aufwachsen in Berlin.” (GORKI, 2016).

²³ A su vez Laddaga toma el concepto de la sociología de Charles Tilly (2015). Para Tilly, la formación de identidades está directamente relacionada con las ecologías culturales y es en este punto que su perspectiva resulta productiva para nuestro análisis del teatro posmigrante.

más grande. En tanto ecología cultural del régimen práctico de las artes, el *teatro posmigrante* en alemán delinea la silueta de su identidad a través de procesos experimentales, abiertos, cooperativos y, especialmente, comunitarios que se hicieron cada vez más explícitos desde su reciente institucionalización. Podemos pensar como ejemplo, la relación que el teatro posmigrante tiene, a veces, con la autoría de las obras. Una de las autoras y directoras más exitosas del teatro posmigrante, Yael Ronen, compone todas sus obras a través de un método colectivo. El ensamble no sólo produce artísticamente el texto sobre el escenario, a través de la interpretación y actuación, sino que participa, también, en la producción del texto dramático escrito y como tal, son considerados autores también de las obras. Según se documenta en entrevistas, la composición del texto dramático a través de la interacción y negociación semántica con el ensamble se lleva hasta el punto de no tener listo, cerrado, concluido el texto incluso un día antes del estreno.

El aspecto comunitario del teatro posmigrante se observa incluso en cómo en su espacio institucionalizador, en el Teatro Maxim Gorki, le muestra esa faceta a los visitantes y espectadores.

Por ejemplo, tanto la pared al final de la primera escalera que conduce a la sala (Foto 1), como en el vestíbulo del auditorio principal y en la escalera secundaria que lleva a las butacas en la parte superior de la sala (Foto 2), lucían de la siguiente manera durante la dirección artística de Armin Petras (2006-2013):

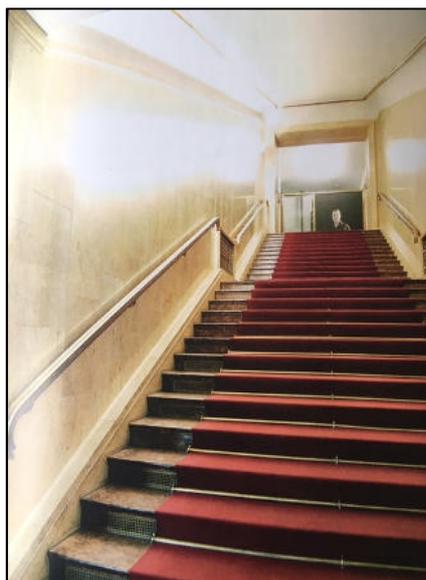


Foto 1



Foto 2

Las grandes fotos individuales de los actores y actrices del ensamble, realizadas en blanco y negro, con altos contrastes y una emocionalidad individual resaltada, decoraban las paredes. En la actualidad, los mismos espacios del teatro muestran, a través de otro estilo fotográfico y de diseño interior, la emergencia de una lógica estética que enfatiza el trabajo colectivo, rasgo típico de las ecologías culturales:

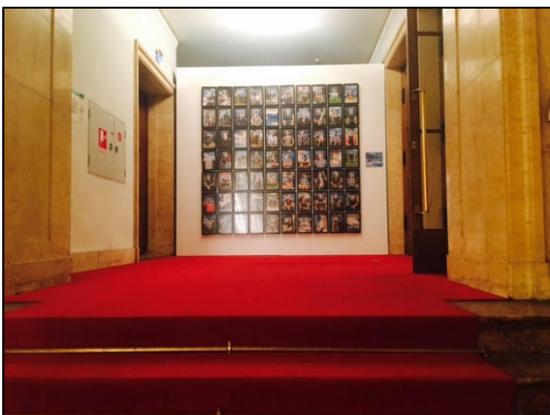


Foto 3



Foto 4

©Pereyra (2016)

En la pared al final de la escalera de mármol que lleva hacia la sala principal (Foto 3) se presentan las imágenes resultantes de un proyecto llamado “We Are All Under One Sky” (2016) donde los trabajadores del Teatro Gorki aparecen fotografiados con una imagen artificial de un cielo superpuesta en la parte de atrás de sus cabezas. El proyecto fue realizado por Esra Rotthoff, quien ya había colaborado con el Ballhaus Naunynstraße. En el vestíbulo que da acceso al auditorio (Foto 4) se siguen exhibiendo fotos de los integrantes del ensamble, pero de una manera diversa. Se presentan en conjunto, como un grupo, a la manera de un mural. Además de esto, son fotografías a color, en primeros planos simétricos, como si fuesen destinadas a un pasaporte u otra forma de identificación clara con su identidad, según sus palabras tratando de lograr con sus imágenes un espejo de la Berlín contemporáneo. Tanto la estética fotográfica, como la disposición de estas imágenes y la temática propuesta por Esra Rotthoff para su muestra enfatizan el trabajo grupal, bajo una dinámica colectiva, como hacen de forma característica las ecologías culturales y los muestran, como la artista enuncia en su web, “filled not with their persona of actor, but with personality as human” (ROTTHOFF, 2014).

La práctica cultural del *teatro posmigrante* reconoce en primer lugar la realidad poli-migratoria en los países de lengua alemana (aunque podríamos decir de Europa en general), por ello insiste en deshabitar una idea de la cultura monolítica y se vincula con la problematización sobre constructos complejos de la identidad en las sociedades multiculturales. Con ello y en tanto *ecología cultural*, el teatro posmigrante se desarrolla, en un primer momento, a través de una amplia red de artistas de segunda o tercera generación de inmigrantes (originalmente, en Alemania), donde el listado de obras y autores pone de relieve los vínculos y conexiones entre unos y otros. En su libro sobre el tema, Sharifi reconoce estos vínculos entre autores y directores, ligados fundamentalmente a la sala de Kreuzberg: “Ein breites Netzwerk an Künstlern der zweiten und dritten Generation wie Fatih Akin, Miraz Bezar, Nuran David Calis, Neco Çelik y Feridun Zaimoğlu inszenieren am Ballhaus Naunynstraße” (SHARIFI, 2011b, p. 66).

Visibilizar ese entramado, la pertenencia, inclusiones y asociaciones de la red parece ser una parte fundamental de la propuesta del teatro posmigrante en tanto *ecología cultural*. Desde su práctica, fundamentalmente desde el Teatro Maxim Gorki, el teatro posmigrante expone una serie de “fertilizaciones cruzadas” (LADDAGA 2006), esto es de interacciones productivas para la experiencia cultural propuesta, de entre las cuales podemos mencionar por lo menos tres:

A. las novelas de autores transnacionales que son puestas en escena como piezas teatrales tienen como directores a aquellos que cuentan con experiencia en el teatro posmigrante²⁴;

B. algunas de las obras que habían pasado por salas más alternativas, que responden a la dinámica de producción de su ecología y que habían tenido una recepción positiva, se incorporaron luego, a partir del 2013, al programa del Teatro Maxim Gorki y se vuelven referentes clásicos del teatro posmigrante²⁵, y por último,

²⁴ Téngase por ejemplo la puesta en escena de las dos novelas de Olga Grjasnowa, la joven autora de Azerbaijan, que se pusieron en escena el teatro Maxim Gorki. Nos referimos a la ya mencionada *A los rusos le gustan los abedules* y a *Die juristische Unschärfe einer Ehe/ La incertidumbre legal de un matrimonio* (2014) —estrenada en septiembre de 2014 y dirigida por Nurkan Erpulat—. Como establecimos arriba, tanto Yael Ronen como Nurkan Erpulat habían trabajado en sus propias producciones de teatro posmigrante.

²⁵ Los ejemplos más evidentes son las ya mencionadas obras *Virgenes negras* de Zaimoğlu y Senkel — que había sido estrenada originalmente en el teatro Hebbel am Ufer (HAU) en el marco del festival “Beyond Belonging” de 2006 con la dirección de Neco Çelik— y *Sangre loca* de Erpulat y Hillje —que se estrenó de forma doble en septiembre de 2010 primero en el marco del festival “Duisburg –

C. también algunos de los directores, de los grupos y de los autores con antecedentes de producción en el cine y teatro vinculado a las temáticas del multiculturalismo y la inmigración se incorporaron al ensamble y producciones del Gorki y hoy continúan desde allí su práctica en esta dirección estética.²⁶

Vistas a gran escala, todas estas formas de “fertilizaciones cruzadas” pueden leerse como tareas y experiencias colaborativas que integran un proyecto común, el de la ecología cultural del teatro posmigrante.

3.3. Multiplicación de bibliografía crítica y de proyectos de investigación sobre teatro posmigrante.

Como anticipamos al comienzo de la sección, ha habido otro tipo de índice de la institucionalización del teatro posmigrante, fundamentalmente en la crítica especializada sobre el tema en lengua alemana y en lengua inglesa. Hay dos momentos decisivos en los que se puede constatar la multiplicación del abordaje académico sobre el teatro posmigrante: a partir del 2011 cuando ya habían sido estrenadas y habían tenido un gran éxito *Sangre loca* y *Virgenes negras* y luego hacia el 2013 cuando Shermin Langhoff se incorpora al teatro Maxim Gorki.

A partir de estos dos momentos crece de forma consistente el tratamiento del *teatro posmigrante* en diversos medios culturales, pero fundamentalmente se produce un desplazamiento hacia la crítica académica donde se extiende conceptual e

Ruhrtriennale” y pocos días después en el Ballhaus Naunynstraße, dirigida por el mismo Erpulat—. Las dos obras, como establecimos en la sección anterior, fueron protagonistas de la cartelera que dio inicio a la dirección artística de Shermin Langhoff en el Gorki, en septiembre de 2013.

²⁶ Para esta forma de “fertilización cruzada” vale el nombre de Neco Çelik como el ejemplo más esclarecedor. Director de cine y de teatro, Çelik junto con varias películas de temática posmigrante, dirigió, como ya mencionamos arriba, *Virgenes negras* y también *Nathan Messias* (2006) — estrenada en el 2009 en el Ballhaus Naunynstraße es una reversión de la clásica *Nathan der Weise/ Nathan el sabio* de Lessing (1779)—. Hoy dirige con frecuencia en el teatro Maxim Gorki. Del mismo modo, Nurkan Erpulat, quien ya había trabajado en el Ballhaus Naunynstraße, hoy forma parte de los directores estables del Gorki y está a cargo allí de obras de teatro posmigrante, como la puesta de *El jardín de los cerezos* de T. Así también del lado de los autores, Sasha Marianna Salzmann había escrito algunas piezas que deben considerarse como teatro posmigrante, como *Muttersprache Mamelosch / Idioma materno* (2013) —estrenada en la pequeña sala “Box” del Deutsches Theater de Berlín—. Desde el 2013 hasta hoy en día, varias obras de esta autora se pusieron en escena en el Maxim Gorki, es autora estable del teatro y hoy dirige allí el Studio Я. Por último también puede pensarse en el grupo Rimini Protokoll, uno de los pioneros en la incorporación de las discusiones políticas sobre la migración y los modelos económicos europeos, que forma parte de la temporada 2016-2017 del Teatro Maxim Gorki.

interdisciplinariamente, se multiplica en espacios de trabajo (conferencias, proyectos de investigación, talleres, entre otros) y se profundiza la reflexión en términos artísticos.

A continuación haremos un breve resumen de las fuentes más importantes que, por supuesto, no pretende ser exhaustivo sino meramente indicial del proceso de institucionalización que aquí recorreremos.²⁷

En el ámbito de la producción escrita, a partir del 2013 el *teatro posmigrante* aparece en textos generales con perspectiva histórica sobre teatro y cultura en lengua alemana (ENGLHART, 2013; WEILER, 2014) y esto lo desliza fuera de la contingencia de un fenómeno aislado. De su lado, bajo el inclusivo título de *Theater und Migration* Wolfgang Schneider compilaba ya en el 2011 una serie de textos de diversos académicos, entre los cuales aparece - en algunos de los capítulos como en los de Sharifi, Israel y Peters- la sistematización del término “posmigrante” tal como lo hemos definido en estas páginas. De la misma manera, el concepto se vislumbra en los inicios de su sistematización en un artículo de Sieg (2011), que se propone pensar la relación del teatro posmigrante con el teatro documental en el espacio berlinés.

Asimismo, una de las escritoras integrantes del volumen de Schneider y, como hemos destacado, precursora en el tema, publica también en el 2011 su tesis titulada *Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln* donde además de la investigación descriptiva del contexto de surgimiento toma como objeto de análisis la presencia del teatro de inmigrantes y posmigrantes en la ciudad de Colonia. En un capítulo publicado recientemente que lleva el título “Theater und Migration”, Sharifi (2016) realiza un extensísimo análisis sobre el tema en términos comparativos a partir de algunos espacios nacionales europeos: Alemania, Inglaterra, Suiza, Austria, entre otros. Con un análisis completo con respecto a proyectos, datos de obras y autores Sharifi (2016) entrega un panorama actualizado sobre la problemática, pero continúa trabajando la noción posmigrante de una manera no conceptual y tampoco estética (como aparecía en Langhoff) y como un término ligado a la condición de origen de los artistas, para terminar haciendo en gran parte una “Recherche nach Theatermachern of color” (SHARIFI, 2016, p. 361), concepto que denota una clara influencia de la crítica norteamericana y que, en nuestra opinión, aleja la propuesta del

²⁷ Por cuestiones inherentes a las limitaciones de espacio, dejaremos de lado las producciones sobre el teatro posmigrante de la prensa y de otros medios de comunicación con soporte virtual que merecen desarrollos separados.

teatro posmigrante de su relación tensional con el círculo de institucionalización en el que se inserta: el sistema y tradición teatral en lengua alemana.

Otra de las marcas de la institucionalización del tema en el discurso académico se encuentra en el volumen *Das Drama nach dem Drama* (2011) compilado Artur Peřka y Stegan Tigges. En este libro se incluye un debate-entrevista titulado “Migration dichten und deuten” realizado entre Shermin Langhoff, Tunçay Kulaoglu y Barbara Kastner. En muchos casos, cuando aparece el tema del *teatro posmigrante*, se plantea desde la pedagogía teatral, como por ejemplo el texto de Tania Meyer *Gegenstimbildung* (2016) donde desde una perspectiva histórica que va hasta la actualidad analiza la potencialidad política del teatro y la pedagogía teatral para analizar y discutir el racismo.

También hay diversos trabajos que se avocan al estudio de caso de algún proyecto concreto donde el teatro aparece como herramienta de integración social en comunidades con una importante minoría de origen inmigrante/posmigrante - muestras de este tipo de estudio y análisis pueden encontrarse en las secciones “Theater als Ort gesellschaftlicher Partizipation” y “Theater als Angebot interkultureller Spielpläne” del volumen de Schneider (2011)-. Cercano a esta perspectiva es el libro *Irritation und Vermittlung* (STING et al., 2010) donde las “vírgenes negras” vuelven a aparecer para discutir el teatro en una sociedad marcada por la interculturalidad y la multireligiosidad. Encontramos también la proliferación de análisis de obras y autores puntuales como por ejemplo los textos de Stewart (2015) sobre *Virgenes negras* y el de Smerilli (2016) sobre *Weißbrotmusik / Música de pan blanco* (2011) y *Idioma materno mameloshn* de Sasha Marianna Salzmann.

Por último, también se realizan estudios donde obras y autores puntuales del teatro posmigrante se incorporan a un corpus más extenso reunido por una temática específica como por ejemplo el de Müller (2012) sobre la representación de la discapacidad en el teatro, o bien por una estética, como el de Breger (2012) sobre la performance narrativa.

A partir de este breve repaso bibliográfico no podemos dejar de señalar la ausencia de una crítica que también cuestione al teatro posmigrante y debata sus fronteras. Porque si bien el proceso de institucionalización significa la inclusión dentro de la institución teatral hegemónica, no podemos dejar de interrogarnos sobre qué queda ahora fuera de esa frontera, aquello que el teatro posmigrante, hoy por hoy mira desde un centro resguardado por el Estado. Además, como se planteó aquí, una gran parte del

proyecto de teatro posmigrante surgió como caja de resonancia frente a las políticas de financiamiento estatal del teatro en Alemania. Ese enlace contextual se analiza (a favor) del teatro posmigrante en el cierre del capítulo de Peters publicado en el volumen *Theater und Migration*, cuando dice. “Tatsächlich sollte sich die Kulturpolitik genau überlegen, wie die Fördergelder in Zukunft für welches Theater verteilt werden” (PETERS, 2011, p.176). Este es el talón de Aquiles o bien un *Lücke* en el discurso de la crítica sobre el tema: la puesta en cuestión de la forma de vida en particular del teatro posmigrante que, a pesar de incluir nuevos márgenes en el centro, está dejando también algo afuera (creando otros márgenes) y también la reflexión sobre qué implica la radicalización de su estética. En la actualidad y con el peso de la institucionalización sobre sus hombros, el *teatro posmigrante* debe ser estudiado a través de una crítica que indague su lógica estética, o bien que descubra si, en su propuesta, hay en realidad un juego con las etiquetas y huellas de reconocimiento, que como estrategia de mercado, busca concretar formas de financiamiento frente a otros teatros estatales.

3.4. La transferencia del teatro posmigrante más allá de las fronteras de Berlín y de Alemania.

La última marca de la institucionalización que nos proponemos analizar es la transferencia y marcación del concepto y de la estética del teatro posmigrante fuera de las fronteras alemanas. En este caso tomaremos como espacios de expansión del fenómeno teatral posmigrante los espacios de habla alemana vecinos, puntualmente Suiza y Austria²⁸. En su más reciente texto, Sharifi (2016) insiste en la complejidad del caso suizo por el federalismo que organiza las políticas de Estado, pero también las políticas culturales (SHARIFI, 2016, p. 361)²⁹.

²⁸ Como bien apunta Sharifi (2016), el teatro posmigrante ha encontrado nuevas embajadas fuera del espacio cultural de habla alemana. Por razones de espacio y también por mantenernos dentro de un área de estudios vinculada a las manifestaciones culturales en lengua alemana, no trabajaremos aquí con el teatro posmigrante de otros países como Inglaterra, Suecia, entre otros.

²⁹ En este sentido, como ella Sharfi apunta, el federalismo significa que cada región se vincula culturalmente con el país vecino que comparte la lengua y no existe, por el contrario, un vínculo tan fuerte entre las diversas regiones suizas, cuestión que evita una línea general con la cual podamos evaluar la situación nacional del teatro y la migración y, más recientemente, del teatro posmigrante. De este modo, la Suiza de habla alemana se enfoca e intercambia procesos culturales fundamentalmente con Alemania y Austria.

En este mismo texto, Sharifi insiste en la paradoja del caso Suizo: una escena teatral múltiple, que por un lado busca ser inclusiva, pero al mismo tiempo no lo es y en la que se ausenta la observación y reflexión del cambio demográfico propio del tiempo globalizado en el que vivimos. Como evidencia, Sharifi se extiende sobre el caso de la artista de origen colombiano Diana Rojas, quien desde el 2005 vive en Zúrich y trabaja en múltiples espacios performativos independientes. La artista insiste en que con frecuencia los papeles que le ofrecen están ligados a estereotipos y prejuicios culturales sobre su origen nacional (SHARIFI, 2016, p. 361). Como experiencia destacable de teatro “intercultural”, Sharifi rescata la labor del teatro *Maxim* de Zúrich.

Por otra parte, para la investigación que planteamos aquí resulta de suma importancia marcar cómo el teatro posmigrante en tanto fenómeno institucionalizado llega a Suiza; esto es qué presencia y formas de transferencia constata. El análisis de puestas en escena dentro de la llamada Suiza alemana nos ha demostrado que la hipótesis de Sharifi en relación al federalismo tiene evidencia en el asunto que aquí discutimos: el teatro posmigrante en alemán en Suiza se visibiliza primero a través de las producciones que más éxito tuvieron/tienen en Alemania. La puesta en escena de *Sangre loca* en Winterthur³⁰, de dos obras de la dupla Anestis Azas (n. 1978)/ Prodomos Tsiniokoris (n. 1981) la aclamada *Telemachos – Should I stay or should I go?* / *Telemachos- ¿O me voy o me quedo?* (2014) en Berna y la más nueva *Clean City / Ciudad limpia* (2016) en Zúrich³¹, y de la obra *Muttermale Fenster blau / Lunares ventana azul* (2012) de Sasha Marianna Szilman³² son algunos de los ejemplos que muestran que el teatro posmigrante ha desembarcado en los escenarios suizos con el mismo repertorio y escritores con el que se ha institucionalizado en Alemania. Sin embargo, como resto de esa evidencia, parece acertado apuntar que no existen numerosos proyectos propios o la producción de autores de teatro posmigrante en alemán desde el territorio Suizo.

³⁰ En Winterthur fue una puesta en escena realizada por el ensamble del teatro Maxim Gorki de gira y, como en sus versiones originales de Alemania, con la dirección de Nurkan Erpulat; aunque realizada recientemente, en mayo de 2016, no fue un estreno con una nueva producción suiza.

³¹ Los autores también dirigen sus obras. *Telemachos – Should I stay or should I go?* tuvo su estreno alemán en la ya sala de culto Ballhaus Naunynstraße el 11 de enero de 2013 y en Berna se presentó en el marco del festival AUAWIRLEBEN en mayo de 2015. La más reciente *Clean City* (2016) se estrenó originalmente en la Müncher Kammerspiele y en Suiza se presentó por primera vez en el Theater Spektakel en agosto de 2016.

³² Originalmente estrenada en el Badisches Staatstheater de Karlsruhe en el marco del *Ruhrfestspiele Recklinghausen* el 20 de mayo de 2012. A Suiza llegó a través del Schauspielhaus de Zúrich, donde se estrenó en noviembre de 2016.

Como excepción, en nuestro rastreo de campo hemos encontrado que el autor y artista congolés Elia Rediger (n.1985) fue invitado a participar como autor estable en residencia del Konzert Theater Bern y prepara para la próxima temporada (2016-2017) una producción performativa que, por su trabajo con la perspectiva intermedial y multicultural, se parece mucho a a estética del llamado *teatro posmigrante*.

Del lado austriaco, la institucionalización del *teatro posmigrante* se puede observar en su desembarco fundamentalmente en Viena. En su trabajo Sharifi resalta que Austria tiene una una producción de *teatro posmigrante* razonable y fructífera, que en gran parte tiene que ver con que en el 2011 Shermin Langhoff fue invitada a dirigir y curar el renombrado festival *Wiener Festwochen* (SHARIFI, 2016, p. 357). Podemos afirmar que en la capital austriaca, el teatro posmigrante llegó también con la impronta de su institucionalización y desarrollos en Alemania, al igual que en Suiza. Otras experiencias de teatro posmigrante en Austria, han tenido un formato y origen propio, desligado a los éxitos de Alemania.

El proyecto interdisciplinar *Pimp my integration* desarrollado originalmente entre el 2011 y el 2012 en el espacio *Garage X* (actualmente *Werk X*), es uno de ellos. Esta producción se proponía, a través de una amplia variedad de actividades la discusión y pregunta por el desarrollo de estrategias de política cultural que reflejen adecuadamente la presencia (post)migrante en la escena cultural austriaca. En este primer desarrollo, el caso de Austria y el *teatro posmigrante* coincide con los orígenes de la primera propuesta alemana: la discusión que buscaba gestar el *teatro posmigrante* tiene que ver con el entretejido posible entre el teatro lo cultural, lo político y lo social. Hay una diferencia que es significativa con Suiza que tiene que ver ya no con la mera recreación de la propuesta posmigrante berlínesa, sino con apelar a nuevos formatos e imprimirles una marca propia; en este gesto ya no podemos hablar simplemente de la transferencia del *teatro posmigrante* tal como fue institucionalizado en el espacio alemán, sino de una apropiación y transfiguración a través del ambiente cultural y la coyuntura política austriaca.

REFLEXIONES FINALES

En este artículo hemos tratado de marcar algunos de los elementos y trayectos recorridos hacia la institucionalización del *teatro posmigrante* en lengua alemana, principalmente dentro del territorio de Alemania, pero también con menciones finales a Austria y Suiza. Como vimos en la primera parte, el *teatro posmigrante* como tal no surge en Alemania repentinamente. Hay muchos antecedentes en Alemania que desde la década del sesenta prepararon la escena para el posterior teatro posmigrante. Sin embargo, como explicamos, este teatro en el último tercio del siglo XX proponía una fórmula más reducida: teatro de inmigrantes y sobre inmigrantes.

El *teatro posmigrante* como tal surge en relación directa con Shermin Langhoff fundamentalmente a partir del 2006 cuando se estrena *Virgenes negras*, el primer gran éxito de esta propuesta teatral. Los desarrollos posteriores del *teatro posmigrante* y su misma definición van a estar vinculados a esa exitosa obra y también a *Sangre Loca*. En estas dos obras (tanto en el texto dramático como en la puesta en escena) podemos encontrar algunos de los rasgos definatorios de la lógica estética del teatro posmigrante: problematización de las relaciones en el espacio urbano multicultural contemporáneo, discusión sobre cuestiones de género, cuestionamiento de las identidades nacionales en general y particularmente las de segunda y tercera generación de inmigrantes, intermedialidad escénica, transtextualidad e intertextualidad, colaboracionismo en la creación dramática y vínculos con el teatro documental.

Si bien las primeras puestas en escena del teatro posmigrante en alemán visualizaban y ponían en cuestión fundamentalmente las problemáticas de los colectivos inmigratorios de origen turco y el teatro *Arkadaş Theater/Buhnen der KULTUREN* en la ciudad de Colonia fue quizá su máximo exponente. En cualquier caso, todos estos proyectos teatrales que vinculan teatro y migración en la última parte del siglo XX, están orientados fundamentalmente a visualizar la contingencia de una inmigración marcadamente laboral y, a veces, la trayectoria individual en en la confrontación cultural producido en el país de inmigración. En la actualidad, esta cuestión se ha cambiado para volver la escena el punto de encuentro de discusiones diversas en torno a la globalización, el multiculturalismo y la realidad socio-política urbana, fundamentalmente, de la Comunidad Europea. Obras como la adaptación de la novela *A los rusos les gustan los abedules* de Grjasnowa, la reversión de *El jardín de los cerezos* de Chéjov o incluso la obra *Yo soy Juana de Arco* convalidan esa expansión y

desvinculación del exclusivismo étnico del teatro inmigrante y posmigrante original, para postularse como una plataforma crítica desde el teatro sobre: los cambios y transformaciones propios de una sociedad post-inmigratoria, las zonas de conflicto de una sociedad diversa y la institución teatral en general. Asimismo, toda narración o imagen que remita a subjetividades (políticas, nacionales, sexuales, culturales) emergentes es el alimento mismo del contenido dramático del *teatro posmigrante*.

Además de estos rasgos, desde sus orígenes, la propuesta de un *teatro posmigrante* en alemán tiende a visibilizar cómo la institución teatral en general, en Alemania, es, citando a Sharifi, una “institución blanca”, que aún en una sociedad totalmente multicultural como la alemana, muchas veces deja afuera a aquellos sujetos que tienen un trasfondo inmigratorio en su biografía, por razones que no son otras que las de la discriminación étnica.

La trayectoria profesional de Shermin Langhoff y su llegada al Maxim Gorki como directora artística, señalada en su momento por la prensa como un acontecimiento especial, confirman esta hipótesis del lugar fronterizo que tienen los sujetos de origen inmigrante (y muchas veces las mujeres) en los espacios más ponderados de las artes performativas alemanas.

El recorrido que realizamos ha dejado entrever que los espacios donde se realiza la propuesta del *teatro posmigrante* han tenido un rol indispensable en su paso a la institucionalización. Mientras que las propuestas del comienzo en el teatro Hebbel am Ufer y en el espacio Ballhaus Naunynstraße, tenían un impacto más directo en la comunidad inmediata y de este modo lograban una intervención social concreta y limitada, la presencia en el teatro Maxim Gorki, esto es una sala nacional en el centro de Berlín, que además se encarga de subtítular las obras al inglés, provee al proyecto artístico de una mayor visibilidad, receptores diversos, y apertura a nuevas formas y experiencias teatrales.

A partir de su llegada al teatro Maxim Gorki, el teatro posmigrante refuerza y profundiza sus rasgos fundacionales y este proceso de confirmación estética tiene que verse como parte de su institucionalización. Hay por lo menos un rasgo que marca su identidad estética y que debe destacarse para entenderlo como un proyecto artístico general. Desde el Gorki, este teatro comienza a exhibir algo que estaba en su génesis: una forma de producción y trabajo artístico cooperativista que se acerca al de las llamadas “ecologías culturales” tal como fueron delineadas por Reinaldo Laddaga (2006).

Otro rasgo que es índice de la institucionalización del *teatro posmigrante* es su incorporación a la discusión crítica y académica: el *teatro posmigrante* se ha vuelto objeto de tesis, libros, investigaciones y también reuniones científicas. En el recorrido bibliográfico apuntamos dos momentos de cesura que indican el crecimiento de la producción crítica: en el 2011 cuando *Virgenes negras* y *Sangre loca* ya habían tenido una buena recepción y a partir del 2013 con la incorporación de su fundadora discursiva, Shermin Langhoff, al teatro Maxim Gorki. Tanto esta aparición en el discurso especializado de la institución teatral, esto es en la desiderata académica sobre el teatro, como las práctica misma del *teatro posmigrante* trascendieron las fronteras geográficas del fenómeno llegando a otros países europeos ajenos a la lengua alemana como Inglaterra y Suecia.

Finalmente, como último indicio de la institucionalización del teatro posmigrante consignamos algunos de los ejemplos de su transferencia a otros países de habla alemana. En el caso de Suiza, en general el teatro posmigrante aparece trasladado. Esto es: con puestas en escena de los ensambles berlineses. Así también, hace años hay algunos proyectos que vinculan la inmigración con el teatro, aunque enfocándose más en el impacto social de los participantes. De lado de Austria, se constata primero la traslación del proyecto berlinés y luego una apropiación bajo modos distintos, compatibles con las problemáticas e inquietudes del espacio cultural austriaco.

En el cierre de este análisis de la institucionalización del teatro posmigrante en alemán debemos preguntarnos sobre su horizonte de posibilidad como fenómeno que ahora pertenece y se gesta dentro de los muros del teatro institucionalizado. En tanto produce teatro que critica a la institución teatral, fundamentalmente la alemana (como institución del Estado y como institución literaria a través del diálogo trans/intertextual). Actualmente, la paradoja de su crítica se hace más evidente porque elabora sus producciones desde uno de los teatros estatales de Berlín. Al mirar la intersección entre su método (crítica) y objeto (el teatro) afirmamos que el *teatro posmigrante* en alemán hoy se vincula con la llamada *crítica institucional* del arte que se inició hacia la década del setenta en muchas obras y que en su nueva y más actual emergencia trasciende la barrera del arte para recomponer su producción como crítica a todas las formas de inclusión/exclusión de las instituciones con respecto a los sujetos y prácticas sociales. Desde este ángulo el espacio institucionalizado/institucionalizador del teatro Maxim Gorki a través del modo estético del teatro posmigrante se vuelve no un lugar de cercamiento, sino de desbordamiento institucional: más allá de las fronteras del Estado nacional y de la disciplina teatral. Aquello que se encapsula en la reducida fórmula: nuevas líneas estéticas producen nuevas instituciones (teatrales).

BIBLIOGRAFÍA

- BAZINGER, I. (2015). *Wozu postmigrantisches Theater? Gespräch mit Shermin Langhoff*. Frankfurter Allgemeine.
- BRAUNECK, M. (1983). *Ausländertheater in der Bundesrepublik Deutschland und in Westberlin. 1. Arbeitsbericht zum Forschungsprojekt Populäre Theaterkultur*. Hamburg.
- BEHRENDT, E. (2013). Theater als Labor und Quelle der Inspiration. En: *Passagen*, 1/2013, pp.10-11.
- BEHRENDT, E. (2006). Zumutung gegen Vermutung. En: *Theater Heute*, Mayo, 2006, p.40.
- BREGER, C. (2012). *An Aesthetics of Narrative Performance. Transnational Theater, Literature, and Film in Contemporary Germany*. . Columbus: Ohio State University Press.
- BIDLO, T. (2006). *Theaterpädagogik*. Einführung: Essen Odlib.
- BOURDIEU, P. (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- ÇELIK, N. (2006). Mal sehen, was Gott sagt. *Theater heute* 47/5 (2006), pp. 43– 45.
- CRUZ, A. (2016). El teatro alemán, desde adentro. Poderío y paradojas de una gestión pública modelo. En: *La Nación*, 16.05.2016, En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1899044-el-teatro-aleman-desde-adentro>
- DONATH, K. (2011). Die Herkunft spielt keine Rolle – ‘Postmigrantisches’ Theater im Ballhaus Naunynstraße. Interview mit Shermin Langhoff. *Bundeszentrale für politische Bildung*, 10.03.2011. En línea: <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all>
- DÖRRIES, C., & AURIN, T. (Fotos) (2009). *Maxim Gorki Theater Berlin. Die Neuen Architekturführer Nr.151*. Berlin: Stadtwandel Verlag.
- DUBATTI, J. (2008). Escritura teatral y escena. El nuevo concepto de texto dramático. *Revista colombiana de las artes escénicas*, 2(2), 7 – 18.
- ENGLHART, A. (2013). *Das Theater der Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- FANIZADEH, A. (2009). Wir inszenieren kein Getto-Theater. Interview mit Shermin Langhoff. *TAZ.de*, 18.4.2009. En línea: <http://www.taz.de/!674193/>

- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- ISRAEL, A. (2011). Kulturelle Identitäten als dramatisches Ereignis. Beobachtungen aus dem Kinder - und Jugendtheater“. En W. SCHNEIDER (Ed.), *Theater und Migration* (pp. 47-64). Bielefeld: transcript.
- KANSTER, B., KULAOĞKU, T. & LANGHOFF, S. (2015). Dialoge I: Migration Dichten und Deuten. En E. YILDIZ & M. HILL (Eds.), *Nach der Migration. Postmigrantisches Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft* (pp. 399-408). Bielefeld: transcript.
- GRAMSCI, A. (1971). *La política y el Estado Moderno*. Barcelona: Península.
- HÖBEL, W. von (2014). Sturm auf die Diskursdisco. En *Der Spiegel*, 20.01.2014. En línea: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-124554519.html>
- KÖMÜRÇÜ NOBREGA, O. S. (2011). Kanake. Das 'K-Wort' im Kontext von europäischem Kolonialismus und Nachkriegsmigration in Deutschland. En S. ARNDT (Ed.), *Gefärbtes Wissen. Kolonialismus, Rassismus und Weißsein im Wissensarchiv der deutschen Sprache* (pp. 638-643). Germany: V&R unipress.
- LADDAGA, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LANGHOFF, A. (1996). *Transit Heimat/ gedeckte tische*. Berlin: Henschel Schauspiel Theaterverlag.
- MÜLLER, H. (1996). *Germania 3: Gespenster am toten Mann*. Köln : Kiepenheuer & Witsch.
- MÜLLER, T. (2012). *Was schaut ihr mich an?: Darstellungen von Menschen mit Behinderung in der zeitgenössischen Dramatik*. Berlin: Frank & Timme.
- NIEHAUS, J., MÖCKEL, M., & MÜLLER, H. (Eds.) (2002). *50 Jahre Maxim Gorki Theater*. Berlin: Theater der Zeit.
- PEREYRA, S. (2016). Ante los restos del multiculturalismo (o la literatura transnacional hoy). *Moderna språk*, 110(1), 83-100.
- PETERS, N. (2011). Umkehrung des eigenen Blickes. Beobachtung und Bekundungen aus dem Blickwinkel. En W. SCHNEIDER (Ed.), *Theater und Migration* (pp. 169-173). Bielefeld: transcript.

SALZMANN, M. (2012). Sie missüberschätzen uns. Über den Versuch, das Mittelstandsperele-kettchen wie ein Lasso um das Ballhaus Naunynstraße zu werfen – Eine Komödie. *TRANSIT*, 8(1), En línea: <http://escholarship.org/uc/item/6q6567pf>

SAPPELT, S. (2000). Theater der Migrant/innen. En C. CHIELLINO (Ed.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* (pp. 275-293). Stuttgart/Weimar: Metzler.

SCHNEIDER, W. (2011). Warum wir kein Migranten-Theater brauchen... ...aber eine Kulturpolitik, die in Personal, Produktion und Publikum der dramatischen Künste multiethnisch ist. En *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*. Bielefeld: transcript, pp. 9-20.

SHARIFI, A. (2016). Theater und Migration. En Brauneck, Manfred /ITI Zentrum Deutschland: Das Freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen - Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld: transcript, pp. 335-430.

SHARIFI, A. (2011a). Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen. En W. SCHNEIDER, (Ed.), *Theater und Migration: Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis* (pp. 35-45). Bielefeld: transcript.

SHARIFI, A. (2011b). *Theater für Alle?: Partizipation von Posmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln*. Frankfurt: Peter Lang.

SIEG, K. (2008). German Theatre and Globalisation. En D. VARNEY (Ed.), *Theatre in the Berlin Republic: German Drama since Reunification* (pp. 307-324). Oxford: Peter Lang.

SIEG, K. (2010). Black Virgins: Sexuality and the Democratic Body in Europe. *New German Critique*, 109, 147-185. En línea: <http://www.jstor.org/stable/25609171>

SMERILLI, F. (2016). Kommunikation zwischen Scheitern und Gelingen. Sprachliche Selbstreflexion hybrider Identitäten in Dramen Marianna Salzmanns. *gfl journal*, N°. 1/2016. En línea: <http://www.gfl-journal.de/1-2016/smerilli.pdf>

STEWART, L. (2015). Black Virgins, Close Encounters: Re-examining the ‘Semi-Documentary’ in Postmigrant Theatre. En S. OZIL, M. HOFMANN, & Y. DAYIOGLUYÜCEL (Eds.), *In der Welt der Proteste und Umwälzungen Deutschland und die Türkei* (Türkisch-deutsche Studien Jahrbuch; vol. 5) (pp. 81-102). Göttingen: V&R unipress.

STING, W. et al. (2010). *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*. Berlin : Lit Verlag.

TILLY, C. (2015). *Identities, Boundaries and Social Ties*. Nueva York: Routledge.

VARNEY, D. (2008). Theatre in the Berlin Republic: Introduction. En: *Theatre in the Berlin Republic: German Drama Since Reunification*. Frankfurt: Peter Lang.

VARNEY, D. (2005). *Transit Heimat: Translation, Transnational Subjectivity and Mobility in German Theatre*. *TRANSIT*, 2(1). En línea: <http://escholarship.org/uc/item/9jz180fs>

WEILER, CH. (2014). Theatre and diversity in the Berlin Republic. En S. COLVIN (Ed.), *The Routledge Handbook of German Politics & Culture* (pp. 218-229). New York: Routledge.

WEBGRAFIA

Teatro Maxim Gorki: <http://www.gorki.de/>

Fotógrafa Esra Rotthoff: <http://esrarotthoff.com/>