

MARUSJAS STREBERGARTEN: ALEMÁN PARA EXTRANJEROS O LA DESESTABILIZACIÓN DE LA LENGUA EN EL TEATRO DE NINO HARATISCHWILI

MARUSJAS STREBERGARTEN: GERMAN FOR FOREIGNERS OR LANGUAGE DESTABILIZATION IN THE THEATRE OF NINO HARATISCHWILI

Leticia Iael Hornos Weisz
Universidad de la República
Montevideo, Uruguay

RESUMEN: En *Die Barbaren. Monolog für eine Ausländerin*, la dramaturga y escritora alemana nacida en Tblisi, Nino Haratischwili (1983), tematiza la tensión intercultural entre nativos, migrantes y refugiados en el seno de la sociedad alemana actual y construye un monólogo que puede ser leído como una crítica a las políticas de integración por medio del aprendizaje de la lengua extranjera. A través de la dicción *barbarizante* (Hamed, 2016) de una extranjera, la obra va a representar las tensiones y disputas simbólicas en el actual espacio social europeo. La voz monologante intenta socavar la jerarquía semántica de la lengua por medio del glosado del habla del otro, de acuerdo a lo que Jacqueline Authier-Revuz (2011) denomina *heterogeneidad discursiva*. Este procedimiento, propio del escenario configurado por el *teatro posdramático* (Lehmann, 1999), opera junto a otros mecanismos discursivos tales como la exhibición de los significantes como objetos y una persistente reflexión paródica articulada por el recurso del *como si*. Mediante el análisis de estas formas de desestabilización de la lengua, propongo hacer visible un lugar de enunciación disidente que proyecta más allá del espacio escénico la contienda del sujeto migrante con la trama discursiva de las lenguas centrales.

Palabras clave: Teatro alemán; Nino Haratischwili; Lengua. Discurso; Migrantes

ABSTRACT: In *Die Barbaren. Monolog für eine Ausländerin*, German dramatist and writer born in Tblisi, Nino Haratischwili (1983), deals with intercultural tension among natives, migrants and refugees in the current German society. She also builds a monologue which can be read as a criticism of integration policies through foreign language learning. Through the *otherness discourse* (Hamed, 2016) of a foreigner woman, the play represents tensions around ideological uses of the word, and symbolic disputes among its speakers. The monologue voice undermines the language

semantic hierarchy through glossing the speech of the other, according to what Jacqueline Authier-Revuz (2011) calls *discursive heterogeneity*. This resource, typical of the scenario set by *postdramatic theater* (Lehmann, 1999), works along with other discursive mechanisms such as displaying signifiers as objects and a persistent parody reflection articulated by *as if*. Through analysing these ways of language destabilization, I suggest to make a dissenting enunciation space visible; one which projects, beyond the scenic space, the contest between the migrant enunciating subject and the discursive network of main languages.

Keywords: German theater; Nino Haratischwili; Language; Discourse; Migrants

Introducción

En uno de sus últimos ensayos, el escritor uruguayo Amir Hamed reflexiona sobre el potencial de la escritura literaria para representar las formas de la alteridad. Dar cuenta de lo ajeno es, para Hamed, el *mandamiento* fundamental de una escritura que se resiste a los encorsetamientos identitarios y “cuestiona al sujeto que se dice hablando, sus límites y su composición” (2016, p. 77). Así, la idea de *barbarizar* o *enajenar con un tropo*, que siempre ha sido según el autor la función principal de lo literario, relega a las poéticas de ficción a los márgenes del discurso hegemónico y desde allí erosiona sus preceptos fundantes. Esta cualidad barbarizante que Hamed describe en “Lo literario y su certidumbre” resulta productiva para abordar algunas de las particularidades textuales presentes en *Die Barbaren. Monolog für eine Ausländerin* (2016),¹ de Nino Haratischwilli.² De acuerdo a nuestra hipótesis de lectura, la obra se sirve de las figuras de la alteridad para descomponer el estatus discursivo de las lenguas centrales y proyectar, más allá del relato-acción, un fenómeno vigente en las sociedades europeas multiculturales. A través de la dicción paródica de una figura monologante extranjera, *Die Barbaren* va a representar las tensiones en torno a los usos ideológicos de la palabra y las negociaciones simbólicas entre los hablantes de una lengua. En palabras de Hamed:

Decía Marcel Proust que a las obras bellas se las dijera escritas en una lengua extranjera; Aristóteles, mucho antes, que el bárbaro fascina en su discurso porque nos propina una dicción no familiar [...]. La logofobia tiene pavor de esta bárbara belleza, de esta ajinidad de fascinio: el que replica diferente nuestra lengua nos hace dudar de ella [...]. Su extranjería nos fuerza a percibirla, precisamente, como cosa foránea, un inquilinato, más bien (2016, p.76).

La apuesta estética por el monólogo como construcción discursiva no sugiere una novedad en la escena contemporánea. En sus múltiples investigaciones sobre dramaturgia argentina, Laura Fobbio destaca la presencia del procedimiento dentro de un fenómeno que describe como el *devenir monologal del teatro*. Se trata de una tendencia caracterizada por un tipo de discursar que integra recursos de la poesía y la narrativa, y en el que el dramaturgo “presenta las textualidades y discursividades que pone a dialogar en la obra, así como reflexiona y visibiliza su poética” (2016, p. 53). De acuerdo a Fobbio, lo

¹ *Die Barbaren* fue llevado a escena en el marco de un proyecto conformado por los monólogos de las dramaturgas Sofi Oskanen, Elfriede Jelinek, Terézia Mora y Nino Haratischwilli. El eje temático de la experiencia fue exponer distintos aspectos de la vida de las minorías en las sociedades europeas contemporáneas. La obra, *Ein europäisches Abendmahl*, fue estrenada en enero de 2017 en el Akademietheater de Viena bajo la dirección de Barbara Frey. En 2018, *Die Barbaren* obtuvo el premio Bertolt-Brecht que anualmente otorga la ciudad de Augsburgo.

² Escritora y dramaturga nacida en Georgia, en 1983 y radicada en Alemania desde 2003.

monogal va a intentar redefinir la composición de la escritura dramática contemporánea a la luz de los múltiples entrecruzamientos disciplinares y discursivos que la determinan.

El mismo fenómeno es abordado por Beatriz Trastoy (2017), quien a partir de los aportes del *teatro posdramático*, rastrea y analiza un conjunto de procedimientos recurrentes en una serie de puestas del circuito *off* argentino a partir de fines de los ochenta.³ Según Trastoy, el quiebre de la categoría de personaje, la disolución de los límites entre géneros y la intensificación de la autonomización del lenguaje son los denominadores comunes de estas expresiones teatrales *posrepresentacionales* o *posdramáticas*. El texto dramático se vuelve sobre sí mismo y por medio de múltiples estrategias descompone y refracta sus elementos constitutivos, tornando visible su masa significativa, incluso en el plano performático, tal como lo apunta Trastoy.

La sucesión de discursos deja resquicios que delimitan las piezas de un *puzzle* que el espectador armará según su propia e ineludible historia personal, proponiendo así nuevos pactos de lectura que ponen en crisis ciertas categorías estéticas y ontológicas fundacionales de nuestra cultura (2017, p. 16-17).

También *Die Barbaren* puede leerse dentro de este espacio escénico reconfigurado como una enunciación disidente respecto de su estatus monológico. Para eso, el personaje que habla será situado en un lugar excéntrico, pero eficaz. Con un dominio de la lengua extranjera semejante al del hablante nativo, pero sin llegar a serlo, Marusja va a intentar socavar la matriz semántica del discurso del otro, el mismo discurso que inevitablemente transfigura el suyo, de acuerdo a lo que Jacqueline Authier-Revuz (2011) denomina *heterogeneidad discursiva*. Así como el glosado del discurso otro opera como un mecanismo que intenta cuestionar el presunto carácter sedentario y la expresividad metafórica de las lenguas centrales, también la exhibición de los significantes como objetos (LEHMANN, 1999) y el ejercicio paródico sustentado en el recurso del *como si* se alinean al mismo propósito. Mediante la identificación y análisis de estas formas de desestabilización discursiva, propongo hacer visible la pluralidad de voces que componen el discurrir de una obra que presenta el fracaso de la comunicación con el otro, la brecha que el dominio de la palabra extranjera no podrá subsanar.

Migrantes, refugiados, nativos

Marusja es una trabajadora doméstica de origen ruso que emigra a Alemania a comienzos de los años noventa. Ella forma parte de lo que denomina

³ *Postdramatisches Theater* refiere a un término acuñado por el comparatista y crítico alemán Hans-Thies Lehmann en la década de los noventa (1999).

Unsereine [gente como nosotras],⁴ trabajadoras de la limpieza que, como ella, huyeron del lugar de origen seducidas por el relato promisorio de una empresaria bielorrusa de pocos escrúpulos. “Was die Weißrussin versprach, das schmeckte nach Goldstaub und Kultur, nach Burda-Kleidern und einer Kammer mit vielen Vorräten, wie ein Zauberkammer, man geht hin, und dort gibt es alles” (HARATISCHWILI, 2016, p. 10-11).⁵ Ahora, treinta años más tarde, Marusja limpia en un hogar para refugiados y habla. Se culpa, se censura por lo bajo, se avergüenza, le pide a dios que la perdone. Planea un asesinato: matar a una mujer refugiada con una planta venenosa que guarda en su bolsillo. Los recién llegados, a los que les reserva un extenso repertorio de motes peyorativos,⁶ son una amenaza para Marusja. Ellos ponen en evidencia su infatigable y fracasado empeño –como trabajadora, como madre y como alumna– por progresar en una sociedad que, ahora siente, la traiciona. En vano las buenas notas en el curso de informática, la empresa de limpieza, las casas, las guarderías, las cantinas en la que ha trabajado; inútil incluso su excelente rendimiento como alumna de alemán para extranjeros.

[...] all das hat nichts genutzt. Man hat mich ersetzt, mich und meinesgleichen, die wir gekommen waren, um dem Land zu dienen und ihm unsere Dankbarkeit zeigen, und nicht, wie diese Gottlosen hier, um wie eine Mongolenarmee in das Land einzufallen, es zu plündern und zu verwüsten (2016, p. 12).⁷

Con el resentimiento como sustrato discursivo, Marusja narra su malestar presente; se detiene en el pasado para recordar de forma intermitente una vida que ya no existe, como su propia tierra, un país que ha desaparecido como una piedra en el agua, dirá Marusja. Por efecto paródico con el discurso del otro-dominante, la trabajadora extranjera va a escenificar las experiencias de exilio de las personas migrantes y la convivencia intercultural con los nativos. Así, Marusja advertirá: „Ein Ausländer durchschaut den anderen. [...] man kann die Gedanken erraten, die den Eingeborenen verborgen bleiben, kann die Absichten ertasten und kann prophezeien, ob es auf Sozialhilfe und staatliche Beute hinausläuft, oder auf Fleiß und ehrbare Arbeit” (p. 15).⁸

⁴ Todas las traducciones son propias y fueron realizadas a efectos de este trabajo.

⁵ “Lo que la bielorrusa prometió, eso supo a polvo de oro y cultura, a vestidos Burda y a un cuarto con muchas provisiones, como un cuarto encantado, uno va y allí está todo.”

⁶ “Tiere” [animales], “Banditen” [bandidos], “Affen” [monos], “Unmenschen” [monstruos], “Hammelfleischfresser” [devoradores de carne de cordero], son algunas de las voces referidas por Marusja para denominar a los refugiados.

⁷ “Todo eso fue inútil. Me sustituyeron, a mí y a mis iguales, los que llegamos a servirle a un país y a demostrarle nuestro agradecimiento, y no como estos ateos, a caerle como un ejército de mongoles, a saquearlo y devastarlo.”

⁸ “Un extranjero es capaz de descubrir las intenciones de los demás [...] puede adivinar el pensamiento que los nativos no pueden descubrir, puede identificar sus intenciones y vaticinar si se trata de conseguir la ayuda social y el botín estatal o de diligencia o trabajo honesto.”

Categorías como *Ausländer* [extranjero], *Flüchtling* [refugiado], *Gastland* [país de acogida], *Fachkraft* [personal especializado], y la referencia implícita a las políticas de integración a través del aprendizaje del alemán, configuran el bastidor significativo y el escenario social sobre el que se recorta la figura simbólica de Marusja y su discurrir encubierto. Mientras que el teatro posdramático relativiza las nociones de veracidad y verosimilitud, de ficción escénica y realidad (TRASTOY, 2017), también el *teatro posmigrante*, gestado en el circuito independiente alemán a comienzos del 2000 (Pereyra, 2016), busca proyectar las problemáticas socioculturales representadas más allá del espacio escénico. A partir de los aportes pioneros de Azade Scharifi (2011) en este campo, Soledad Pereyra describe el fenómeno posmigrante como una enunciación que tensiona lo escenificado con el exterior del texto y en la que el medio transnacional y los debates en torno a la inmigración, la sociedad multicultural y la violencia discursiva sobre el otro juegan un papel central (2016, p. 23).

Palabra objeto: Verkehrsinfrastrukturfinanzierungsgesellschaft

La obra refracta el tratamiento reduccionista del fenómeno con una coartada discursiva clave: la enunciación polifónica de Marusja. Al principio, va a incorporar y a memorizar maquinalmente –pero a conciencia– lo más complejo y lo más típico de la lengua y cultura alemanas para fortalecerse como sujeto enunciativo. Así, va a recordar su llegada a Alemania en los noventa, cuando el perfecto dominio del alemán parecía ser el factor determinante del éxito o el fracaso de su destino de inmigrante:

Habe mir gesagt: Marusja, du musst besser sein, als die hier, musst klüger sein, Dinge können, die keiner kann. Dann habe ich mir so eine Zeitung gekauft, schön bunt und schlau, und dort gab es so eine Liste mit den kompliziertesten Wörtern der Eingeborenen, ich habe sie geübt, bis zum Umfallen [...] (2016, p. 4).⁹

Enfrentada a una situación periférica inmutable, el repudio inicial contra los recién llegados se convierte en un malestar lingüístico que se bifurca hacia la materialidad del signo, convirtiéndolo, como a ella misma, en objeto de exposición. Hans-Thies Lehmann (1999), quien redirige la idea del *objet trouvé* a la del *Ausstellungsobjekt* [objeto de exposición] relaciona los procedimientos de automatización del habla con los fenómenos multilingües de la escena posdramática y los describe como modos de oponer una estética de la palabra al desgaste provocado por ciertos usos de la lengua. Desde un *entre lugar* de enunciación, Marusja urdirá una suerte de venganza discursiva, impúdica e

⁹ “Me dije: Marusja tenés que ser mejor que estos de acá, más inteligente, hacer cosas que ninguno pueda. Y entonces me compré un diario, de muchos colores y culto, y allí había como una lista con las palabras más complicadas de los nativos, las practiqué hasta el desmayo.”

hiperbólica, con el propósito de revelar la inestabilidad semántica del código lingüístico ajeno:

[...] picobello, sagen die hier, mag ich, das Wort, irgendwie lustig, wie ein Spielzeug klingt das, picobello, als wäre man selbst eine Puppe und würde in einem Puppenhaus leben und würde in so einer lustigen Sprache sprechen, ich habe das Wort schnell gelernt, eines der ersten Wörter, ist mir richtig auf die Zunge gesprungen [...] (2016, p. 4).¹⁰

La espectacularidad del léxico aprendido alcanza su grado paródico máximo cuando Frau Moser, su primera empleadora, la expone ante sus invitados como un bufón ante la corte. Con el orgullo de quien se sabe dueño de un saber legitimado, Marusja va a recitar como autómatas las palabras compuestas más largas y menos frecuentes del alemán a una velocidad inédita incluso para los nativos. “Stolz wie die Marxstatue bei uns auf dem Markplatz stelle ich mich hin, und los geht’s” (2016, p. 5).¹¹ Igual que con otros bienes culturales, la apropiación del código extranjero representa una *práctica enclasada y enclasante*, un signo de *distinción* (BOURDIEU, 1988) que, en la lucha simbólica por la palabra, distingue a los dueños naturales del discurso legitimado de quienes lo pretenden desde lugares periféricos o sin prestigio. De acuerdo a esto, encontramos que si al inicio de su exilio Marusja está convencida de que su competencia idiomática es requisito indispensable para el ascenso social y una mejor vida (sin guerra, con jubilación, escuelas, seguro de enfermedad, calefacción, supermercados, bananas, jabón en polvo, peluquería para perros y esmalte para uñas, entre otras cosas que enumera), con el cambio de escenario provocado por la presencia de los nuevos refugiados su vínculo con la sociedad de acogida se fractura drásticamente.

El entre-lugar de Marusja: *como si*

Por medio de una persistente reflexión metadiscursiva (Marusja habla y muestra los significantes), y desde una enunciación estratégicamente encubierta en el juego oscilante del *como si/ als ob/ als wäre*, la protagonista va a situarse en el *entre* del discurso hegemónico que, de forma simultánea e inevitable, condiciona su propia voz. Desde la práctica del *como si*, esto es, hablar *como si* fuese una hablante nativa, Marusja conquista un lugar de enunciación desde el cual examina y desarticula las locuciones prototípicas de la lengua extranjera. Sin

¹⁰ “[...] picobello, dicen acá, me gusta la palabra, de alguna forma graciosa, suena como un juguete, picobello, como si una misma fuera una muñeca y viviera en una casa de muñecas y hablara en una lengua así de graciosa, aprendí rápido la palabra, una de las primeras palabras, me saltó a la lengua [...]”

¹¹ “Me paro, orgullosa como nuestra estatua de Marx en la plaza del mercado, y empieza la cosa”.

embargo, el mismo afán de querer decir *como* una nativa, la niega como tal y amplifica su entre-lugar, mecanismo que el escritor y filósofo uruguayo Sandino Núñez analiza en su ensayo “Irrealis”. Sobre las formas de operar del *como* en el discurso, Núñez apunta lo siguiente.

El “como” es la explicitación léxica de la ecuación de la semejanza: es la partícula que relaciona y aproxima las dos cosas o los dos momentos discretos (hombre y mujer, yo y mi otro), y que al mismo tiempo los niega, los antagoniza y los separa. Es el devenir-otro del sí mismo, es la alienación del sujeto en el predicado. El “como” es [...] una especie de suspensión o puesta en retardo del enunciado o de la frase. La enunciación aparece entonces como el propio sujeto capaz de negarse en un registro de saber de la imposibilidad, en el que el deseo ‘ser como X’ [...] es el saber de la imposibilidad de ‘ser X’ [...]” (2016, p. 58).

El plan de venganza pergeñado por Marusja se sostiene por completo en la parodia, forma del *como si*, cuyo propósito fundamental es la irreverencia y la burla. La búsqueda de fisuras e inconsistencias en la lengua de acogida habilita la articulación de lo paródico, gesto que permite extremar el humor negro y el tono irónico que recorre el texto y que acaba en una aguda crítica a la sociedad de bienestar alemana.

Wer hat zu mir gesagt: Du musst keine Steuern zahlen, Marusja, nicht einmal arbeiten musst du, hier hast du ein Dach überm Kopf, hier ein schönes zweistöckiges Bett für dich und dein Kind, hier neue Kleider [...], hier Gutscheine für alles Mögliche, und hier eine ganze Palette –auch so ein Wort, Palette, klingt wir Paljot, daher habe ich es mir sofort gemerkt, damals– eine Palette von Kursangeboten und Fortbildungschancen und Integrationstüren (2016, p. 13).¹²

En otras palabras

Jacqueline Authier-Revuz define el fenómeno de la alteridad discursiva por medio de puntos de *heterogeneidad mostrada y constitutiva*. Concretamente la autora analiza, a partir de marcas formales específicas como el entrecorillado, la entonación o el comentario, los mecanismos a través de los cuales el locutor utiliza y muestra las palabras del otro, provocando su desdoblamiento momentáneo de usuario de las palabras en la de observador de las palabras

¹² “Quién me dijo: no tenés que pagar impuestos, Marusja, ni siquiera trabajar, acá tenés un techo sobre la cabeza, acá una linda cucheta para vos y tu hijo, acá vestidos nuevos [...], acá bonos para todo, y acá toda una paleta –también una de esas palabras, paleta, suena a Paljot, por eso la grabé en seguida, en aquel entonces– una paleta de ofertas de cursos y oportunidades de capacitación y puertas de integración.”

utilizadas (2011, p. 8). En un artículo a propósito de la pieza teatral *Verrücktes Blut*, Soledad Pereyra (2015) retoma este abordaje y estudia las concesiones y resistencias del hablante respecto de la pluralidad de voces intervienen el suyo. A través del mecanismo propuesto por Authier-Revuz, Pereyra advierte en *Verrücktes Blut* la preeminencia de un discursar travestido en una suerte de “glosa que descompone el carácter homogéneo y totalizante del discurso hegemónico sobre la figura del inmigrante hoy en Alemania y devela la violencia, inevitablemente inscripta, en la naturalización de ese discurso” (2015, p. 70).

A partir de este antecedente, puede observarse en *Die Barbaren* un fenómeno de solapamiento semejante. Aquí, la glosa de términos y expresiones del alemán hace visible la tensión cultural entre Marusja –como figura simbólica del migrante– y la sociedad alemana. Por ejemplo, eso ocurre cuando explique: “die Eingeborenen sagen iggit, wir sagen iiiih, wieso igitt, verstehe ich nicht, was soll dieses Gitt, sagt doch kein Mensch” (2016, p. 3);¹³ cuando interrumpa su propio relato autobiográfico para comentar el alcance semántico de “Hausfront” [frente de la casa]: “Wieso eigentlich Front? Fronten gibt es im Krieg” (p. 7).¹⁴ O la descripción metafórica de “Fachkräfte”, sobre la que dirá con desparpajo: “auch so ein Wort, komisch und un gelenk, wie ein fetter Kater” (p. 5).¹⁵ Incluso en desventaja, Marusja podrá extremar el gesto: “wenn etwas schmeckt wie Kuhscheiße, dann iiiih ist das internationale Wort dafür, das sagt der Inuit genauso wie der Indianer” (p. 3).¹⁶ Esta secuencia de comentarios refuerza una de las ideas que atraviesa la obra, esto es, la imposibilidad de la transferencia unívoca de ciertos términos y, de forma extensiva, la complejidad de los procesos de asimilación cultural de los sujetos migrantes.

Otro de los puntos de *heterogeneidad mostrada* desarrollados por Authier-Revuz es “la realización del discurso en una lengua [...] adecuada a los interlocutores y a la situación [por medio de] glosas que nombran el otro extranjero [...] y frecuentemente lo traducen o lo explicitan” (2011, p. 9). Así, junto al glosado, los nudos de heterogeneidad se hacen presentes en el texto mediante una suerte de praxis traductora o, como se ha demostrado, a través del uso del *como si*. A los casos expuestos podríamos agregar la presencia de vocablos confrontados en las dos lenguas. Por ejemplo, cuando Marusja evoca dos recuerdos a través de la palabra *Pipiska* (referencia que alude al exhibicionismo de un tal Igor en su país de origen) y el equivalente (proveniente del repertorio léxico recitado de Frau Moser) de *Pillermann*. “Das Wort konnte sich meine Zunge auch schnell merken. Pipiska-Pillermann. Klingt ähnlich. Frau Moser benutzte oft Worte, die Geschlechtsteile bedeuten” (2016, p. 6).¹⁷ También

¹³ “Los nativos dicen iggit, nosotros decimos iiiih, cómo igitt, no entiendo, qué quiere decir ese Gitt, no lo dice nadie”.

¹⁴ “¿Cómo frente? Frentes hay en la guerra”.

¹⁵ “Personal especializado [...] también una palabra, rara y torpe, como un gato gordo”.

¹⁶ “[...] cuando algo sabe a mierda de vaca, entonces iiiih es la palabra internacional para eso, lo dice exactamente así tanto el inuit como el indio”.

¹⁷ “Mi lengua también pudo memorizar rápido la palabra. *Pipiska-Pillermann*. Suena parecido. Con frecuencia Frau Moser utilizaba palabras que aludían a los genitales”.

las particularidades aglutinantes del alemán serán objeto de la parodia. Valga como ejemplo el comentario en torno al verbo compuesto por “verschlimmen” und “verbessern”, sobre el que Marusja comentará admirada: “verschlimmbessern, ein kluges Wort, [...] sollte es in jeder Sprache geben” (3).¹⁸ Como contrapunto, palabras como *Gospody* y *naiva* se mostrarán en itálicas, sin traducción ni comentarios, presentándose como puntos explícitos de resistencia que refuerzan la distancia del enunciador respecto de la cultura de acogida.

Por último, la referencia al “Strebergarten” condensa en un término los juegos connotativos operados por Haratschwili en toda la obra. El vocablo compuesto “Strebergarten” es, en efecto, un significante fantasma, un neologismo creado a partir de la figura del “Streber”, término peyorativo que señala a alguien esforzado o estudioso, y el “Schrebergarten”, referencia a las pequeñas parcelas a las afueras de las grandes ciudades, a las que muchos alemanes suelen destinarle buena parte de su tiempo libre. El “Schrebergarten” es casi un ícono de *lo alemán*, un hábito cultural, presuntamente socializante, asociado al uso del tiempo libre, al valor del trabajo y la propiedad, y la conciencia medioambiental. En el discurso de una alumna sobresaliente, el error resulta más que llamativo. Haratschwili aprovecha la carga simbólica del término para evidenciar las complejidades de la convivencia multicultural en la sociedad alemana contemporánea, puesto que aun con *Streber* o *Schrebergarten* –la cima de la integración, dirá Marusja– seguirá hablando desde el margen de la lengua dominante.

Referencias

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Detenerse ante las palabras. Estudios sobre la enunciación*. Trad. Carina Blixen, Alma Bolón, Alicia Gil, María José Gómez, Carlos Hipogrosso, Marcelo Taibo. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus, 1988.

FOBBIO, Laura. Monologar desde el ‘entre’. IN: VAN MUYLEM, Micaela (Comp.). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2016, pp. 49-78.

HAMED, Amir. Lo literario y la certidumbre. In: BOLÓN, Alma (Ed.). *El animal letrado: literatura, verdad, política*. Montevideo: H Editores, 2016, pp. 73-84.

¹⁸ Verschlimmbessern está compuesto por el verbo verschlimmern (empeorar) y verbessern (mejorar). Juntos refieren a la idea de echar a perder algo, queriendo mejorarlo (Slabý, Grossmann, Illig, 1994).

HARATISCHWILI, Nino. *Die Barbaren. Monolog für eine Ausländerin*. Francfort del Meno: Verlag der Autoren, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Francfort del Meno: Verlag der Autoren, 1999.

NÚÑEZ, Sandino. Irrealis. In: BOLÓN, Alma (Ed.). *El animal letrado: literatura, verdad, política*. Montevideo: H Editores, 2016, pp. 47-71.

PEREYRA, Soledad. Teatro posmigrante alemán. Heterogeneidad discursiva y violencia en *Sangre loca* de Erpulat/Hillje. *telóndefondo*, nº 21, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2015, pp. 67-80.

_____. Teatro posmigrante en alemán: derroteros de la institucionalización. *European Review of Artistic Studies*, [S.L], vol 7, nº 3, 2016, pp. 22-55.

TRASTOY, Beatriz. *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto, 2017.

Leticia Iael Hornos Weisz
LetiHornos@gmail.com

Recebido em: 9 out. 2018

Aceito em: 9 dez. 2018

Publicado em: 29 dez. 2018