

II Simposio de Teatro en Berlín

Barbara Panse

Del 26 de enero al 4 de febrero de 1996 tuvo lugar en Berlín el segundo Simposio sobre el Teatro Moderno de Latinoamérica, bajo el título: "El Teatro del Cono Sur: Un encuentro con Alemania." Como organizadores figuraron el Centro República Federal de Alemania del Instituto de Teatro Internacional y la Sociedad de Teatro y Comunicación Latinoamérica de Stuttgart. Los organizadores eligieron dos temas centrales: "El teatro en los escombros de los sistemas" y "La posición de la mujer: realidad y tematización escénica." Ambos apuntaban hacia las nuevas tendencias en la dramática del teatro del Cono Sur, pero en primer término de este Simposio se encontraba la realización escénica, vale decir, el teatro como representación .

Objetivo declarado de los organizadores era, con ayuda de estos enfoques, resaltar las tendencias de desarrollo en los actuales teatros de Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, así como ponerlas en relación entre sí. Y no por último debieron ser verificados los desarrollos comunes como los antagónicos a través de la comparación directa con el desarrollo del teatro alemán desde 1989, que fue expuesto asimismo en una serie de conferencias. La desaparición desde 1989 del dominante orden mundial – bipolar, la pérdida de los sistemas de valores ideológicos casi sacrosantos en grandes partes del mundo oriental como occidental, la notable situación de cambio social – todas estas frases se encuentran bajo el tema "El teatro en los escombros de los sistemas," pero sobre todo la pregunta, como el teatro reacciona frente a este mundo cambiado de los años noventa en su contenido y en su estética formal.

En todos los países del Cono Sur, que durante muchos años se caracterizaron por un proceso difícil de redemocratización, se encuentra el teatro – según el tenor de muchas conferencias y discursos – en una fase de transición, de cambio de orientación o de "transgresión." En su conferencia de introducción respecto al teatro argentino de los años 90, Karl Kohut se

concentró sobre todo en la dramática contemporánea, cuyas características resaltantes ve él en:

1) la creciente disputa con la historia, que ahora viene siendo representada sobre todo bajo premarcas postmodernas (piezas de Ricardo Halac, Fernando Cernadas, Ricardo Monti, Roberto Cossa y Carlos Páez),

2) la reforzada adaptación de textos narrativos, novelas canonizadas y cuentos como por ejemplo *Rayuela* de Julio Cortázar (en la adaptación de Ricardo Monti), *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (en la adaptación de Eva Halac) y “Hombre de la esquina rosada” de Jorge Luis Borges (en la adaptación de Mónica Vinac), y

3) un lento pero marcado cambio de generación, ya que “los grandes autores que crearon el teatro argentino de los últimos años, se retiran paulatinamente y nuevos jóvenes autores surgen en el escenario.”

Halima Tahan y Francisco Javier presentaron en una conferencia conjunta nuevas tendencias en el teatro de Buenos Aires valiéndose de ejemplos de vídeo. Allí se ha establecido en la última década una nueva escena teatral off-off: lugares de representación no usuales fueron conquistados, además de las salas de teatro tradicionales, se actúa en lugares públicos, en garajes, discotecas, etc. Los grupos de teatro que trabajan experimentalmente no se orientan más por el texto teatral tradicional, por mayor o menor acción lineal y marcadas figuras realistas, sino que ponen sobre todo las posibilidades de expresión del actor llevadas al extremo en el centro de la acción. Este “Teatro del Cuerpo” (como es poco preciso denominado también por la prensa) busca en la unión estética de la actuación, lugar de representación, luz, vestuario y música nuevos caminos estético-formales, las aparentemente olvidadas relaciones del teatro argentino al cabaret, al circo se enlazan nuevamente.

La radical y alentadora renuncia al texto dramático “tradicional” parece apenas dar inseguridad a la crítica teatral profesional de la Argentina de los años 90. En cambio son atacados relativamente fuerte estos experimentos teatrales de dramaturgos establecidos (por ejemplo de Gorostiza, Cossa, Gené), como expone Perla Zayas de Lima en su conferencia, “El teatro argentino en la crisis del texto dramático.” Ante el hecho de la disminución dramática del número de espectadores (sobre todo a la escenificación de piezas contemporáneas argentinas a comienzos de los años 90) tuvo la visita de Arthur Miller a Buenos Aires en 1993 el efecto de un bálsamo para muchos autores, ya que su veredicto decía: “El único elemento inmortal del teatro es el texto, porque todo lo demás desaparece, desaparecen la actuación, coreografía, la dirección, también el público. El texto es el centro de todo y

tiene que volver a serlo. ¿Y quién puede colocarlo en el centro? El autor.” El enteramente acertado argumento contrario de Perla Zayas de Lima: “Pero cabe preguntarse: ¿Por qué hablar de centro? En esta postura, quienes ocuparían la periferia del hecho teatral serían los actores, directores y escenógrafos, y más aún el público. No sólo Miller destruye una concepción de teatro que incluye como factores básicos de su existencia a los actores y al público, sino que sitúa al autor en el espacio mítico de los líderes salvadores, capaces de transformar la sociedad (en este caso lograr una multiplicación milagrosa de espectadores).” Las continuas controversias entre los defensores del “teatro de la palabra” y del llamado “teatro del cuerpo,” parece ser entretanto un estadio de transición inevitable, cuando se trata de la renovación estética del teatro. El determinó tanto en Europa como en los Estados Unidos y en el Perú (para nombrar un país latinoamericano que yo conozca personalmente) desde comienzos de los años 80 durante mucho tiempo las rondas de discusiones de la gente de teatro. Que tarde o temprano muchos de los grupos de teatro que trabajan experimentalmente se confronten absolutamente con textos de teatro clásicos sobre la nueva base estética alcanzada o trabajen conjuntamente determinadas piezas con algunos autores, este proceso que se observe en muchos países se deja ver parcialmente en las nuevas producciones de los grupos argentinos presentados por Halima Tahan y Francisco Javier. Sobre todo resaltan las diferentes producciones de La Organización Negra y El Periférico de Objeto por sus proyectos estéticos variados, al igual que la escenificación de *Rojos globos rojos* (con Eduardo Pavlovsky como autor y excelente primer actor). En las exposiciones siguientes y con la ayuda de ejemplos en vídeo, presentaron Manuel Hermelo y Alfredo Visciglo (miembros del disuelto grupo La Organización Negra) su proyecto de teatro la línea histórica, en el cual parece apreciarse una discusión fructífera con el conocido “Sonido amarillo” de Kandinsky. También la *Máquina de Hamlet* de Heiner Müller (una escenificación del grupo de teatro El Periférico de Objetos), presentada en Berlín por el director Daniel Veronese y el teatrista alemán Dieter Welke (partícipe en este proyecto), puso bajo prueba sobre todo la conciencia estética excelente de estos jóvenes teatristas experimentales de la Argentina en lo que se refiere al espacio escénico, iluminación, movimiento e idioma.

En el Uruguay, después de largos años de dictadura y que regresara igualmente en 1985 a la democracia, existe, semejante a la Argentina, una fuerte tradición del teatro crítico-realista, del teatro épico-didáctico proveniente de Brecht y naturalmente de las diversas formas y cambios del grotesco criollo. Roger Mirza demostró sin embargo en su conferencia, que

también en Montevideo desde la democratización surgieron en el escenario jóvenes teatristas con proposiciones estéticas notables. En la descripción de la escenificación de *Kaspar* (Autor: Peter Handke, Comedia Nacional 1986, Dirección: Nelly Goitino) nombra Mirza todo atributo que debiera caracterizar también posteriormente de una u otra manera las escenificaciones de otros grupos de teatro:

Concebido como una composición plástica y musical, con su coreografía, sus coros, sus recitativos y sus arias, *Kaspar* es un espectáculo que incorpora con precisión movimientos, gestos, voces y canto de los actores junto a los objetos, la luz y la música. en una construcción estricta donde cada detalle está cuidadosamente seleccionado, en función de una significación y efecto de conjunto que no se apoya ni en la reconstrucción de un espacio mimético-ilusionista, ni en el diálogo y las formas discursivas, sino que reformula las condiciones de la representación escénica con múltiples recursos expresionistas y alegóricos, así como una jerarquización de la expresividad gestual de los personajes en notoria ruptura con la mimesis convencional.

Un tema importante del teatro uruguayo es igualmente la confrontación con la historia sangrienta del país, que, como a menudo en Latinoamérica, está caracterizada por la violencia, la opresión y el miedo. Escenificaciones como *El silencio fue casi una virtud* muestran ejemplarmente que los años de mudez y de terror pueden ser actualmente tratados densa y extremadamente directos. Y por cierto no por una actuación realista, sino por una manera de actuar que se orienta al cuerpo del actor, sus gestos, acciones, movimientos, a los objetos y a la presencia calculada de voces singulares. Interesante en esta creación colectiva (texto final y dirección de María Azambaya) del año 1990 es además, que con El Galpón, uno de los teatros más conocidos de Latinoamérica, empezaron a surgir nuevos caminos estéticos teatrales. Más allá estuvo este proyecto caracterizado por su intención de levantar por lo menos parcialmente las barreras entre espectadores y escenario. Una gran serie de otras escenificaciones como por ejemplo *Salsipuedes* de Alberto Restuccia, *La boda*, *Las mágicas noches bailables del Pepe Pelayo* de Alberto Paredes y Ana Magnabosca, por nombrar algunas de ellas, continuaron. Aquí tuvo lugar teatro presentado simultáneamente en distintas salas buscadas por los espectadores. Ya no eran más las tradicionales salas de teatro, sino un portal, una discoteca, en casos extremos también un autobús o un estadio, los que servían de escenario. Otra característica notoria en el “nuevo teatro” del Uruguay es la integración de elementos del carnaval, de la “murga,” del

circo, de la farsa popular en escenificaciones como *El regreso del gran Tuluque* (autor: Mauricio Rosencof; dirección: Carlos Aguilera, Teatro La Gaviota, 1987), *Sur, realismo y después* (autor: Lorge Esmoris, 1993) y el espectáculo *La verdad que sí*, que fue representado en 1993 en el estadio nacional bajo la dirección de Luis Trochon de la Troupe Atiense. Más allá unen sin timidez alguna sobre todo los teatristas más jóvenes, según Alfredo Goldstein en su conferencia, estos elementos de la cultura popular tradicional con la estética del videoclip, del dibujo animado o de la telenovela. Este eclecticismo está totalmente en “moda”: no sólo en Montevideo o en Buenos Aires, también en otras ciudades de Latinoamérica experimentan grupos con las piezas de teatro tradicionales tan soberanamente como con otros medios (pintura, escultura, vídeo, cine, ballet, etc.). Las barreras entre los diferentes géneros parecen ser más permeables.

La conferencia de María de la Luz Hurtado sobre las tendencias de desarrollo en el teatro chileno de los años 90 expuso como punto central el desarrollo artístico de seis directores. La particularidad de sus respectivos conceptos teatrales fue recalcada aquí con la ayuda de recortes de video (como en la mayoría de las conferencias). Los métodos de escenificación innovativos relacionados con los directores o grupos (Andrés Pérez, Gran Circo Teatro; Ramón Griffero, Teatro Fin de Siglo; Alfredo Castro, Teatro La Memoria; Laura Lorca Zagall, La Troupe; Mauricio Celedón, Teatro El Silencio; Andrés del Bosque, Gran Circo Imaginario) influenciaron ya en los años 80 también la escena teatral chilena así como la dramática contemporánea. María de la Luz Hurtado aclaró este fenómeno con la situación específica de la formación en las universidades chilenas, en las cuales no es común una separación estricta de las diferentes carreras teatrales. De manera que los teatristas chilenos son a la vez formados actores, directores y dramaturgos. Las necesidades del escenario les son conocidas; ellos escriben muchas veces para un determinado grupo o proyecto teatral. Más aún, en contraste a los otros países del Cono Sur, el teatro chileno está menos impregnado de una situación de cambio, la exponente describe la situación actual como “transgresión”: aquella joven generación de teatristas, quienes ya en los años 80 se preocuparon por una nueva definición de lo dramático y del texto de representación, por la búsqueda de un nuevo idioma en el escenario, no sólo se ha impuesto en los años 90, sino que determina ahora el perfil del teatro chileno. Alfredo Castro, Ramón Griffero y Rodrigo Pérez, por ejemplo, quienes escenificaron hace una década en el centro cultural alternativo El Trolley, fueron elegidos en 1996 para presentar tres escenificaciones en el Teatro Nacional y Andrés Pérez Araya fue premiado en enero de 1996 con el premio de los críticos de teatro por la mejor dirección en *El desquite*.

El interés temático de muchos dramaturgos chilenos radica en los años 90 sobre todo en la investigación histórico-antropológica del subconsciente colectivo, en los problemas individuales, en los destinos singulares de los marginados de la sociedad chilena, radica además en las figuras místicas de la historia así como en las figuras tradicionales de la cultura popular. Las piezas están estructuradas por la fragmentación meramente artística de cuerdas de la acción, niveles de actuación y constelación de figuras. En el escenario corresponde esto a una manera de actuación orientada a menudo al cine, al cabaret o al circo. Como co-actores dominantes fungen la escenografía, luz y música. Así surgieron piezas o representaciones que llevaron a la vista de los espectadores de manera indirecta los problemas sociales de Chile en el pasado y en el presente. Y aquí radica también la diferencia fundamental con aquellas piezas alemanas que se confrontan con los acontecimientos de la reunificación y sus consecuencias después de 1989.

Por cierto la mayoría de ellas no se deja tampoco ordenar bajo el concepto del teatro realista. A pesar de todo, según Jürgen Hofmann en su exposición, tratan éstas de representar en el escenario lo más concreta y extensamente posible la historia alemana de los últimos tiempos. Hofmann demostró con conocida ironía en base a algunos análisis de piezas teatrales, que tal objetivo exige demasiado del teatro: Hofmann conoce de primera fuente los problemas de los escritores de piezas teatrales; él también ha escrito una obra respecto al tema. La pregunta, ¿por qué la historia de Chile más reciente sólo es presentada indirectamente?, preocupó especialmente a los oyentes alemanes del simposio. ¿Está unido este comportamiento en primera línea con la específica historia del desarrollo de este teatro? ¿O debe entenderse éste exclusivamente bajo puntos de vista estético-formales como una señal de “modernismo,” que ha alcanzado entretanto el teatro chileno contemporáneo? Recién con la exposición de Ramón Griffero de la biografía artística propia, a través de la descripción de sus piezas y escenificaciones, se descubren ejemplarmente también los trasfondos sociales y político-culturales del desarrollo del teatro chileno de las últimas décadas, los cuales a su vez no pueden ser aislados cortantemente de la búsqueda de renovación estética. Griffero recogió importantes experiencias teatrales en el exilio (sobre todo en Bélgica), las cuales impregnaron decisivamente su concepción teatral como autor y director. El regreso a Chile en 1984 confrontó al artista con una realidad social y política (-cultural) diferente, el Chile de su juventud (política) había desaparecido. Las piezas y escenificaciones nacidas en el tiempo posterior (*Cinema Utoppia*, *La Morgue 69*, *Extasis y Río abajo*)

muestran el dominio de esta confrontación: por un lado impresiona el furor con el cual el autor sabe imponer su propia exigencia artística, por otro lado la creciente seguridad con la cual sus obras se convierten en una expresión precisa e inconfundible de la realidad chilena de los años 90.

Hasta que punto el intercambio artístico, la confrontación con el teatro de otros países latinoamericanos, de los Estados Unidos o de Europa, han dado empujes al desarrollo del teatro del Cono Sur en los últimos años, fue expresado por el contrario en muchas de las conferencias sólo al margen. Grupos, teatristas y dramaturgos europeos como por ejemplo el Odin Theatret, Living Theatre, Brook, Kantor, Mnouchkine, Pina Bausch fueron por cierto nombrados repetidas veces, porqué y en qué medida asimiló precisamente estos u otros estímulos, pero después llegó a soluciones artísticas enteramente propias (como se puede apreciar de manera impresionante en las piezas y escenificaciones de Griffero), vale decir soltándose también nuevamente de modelos, fue tematizado en las conferencias sólo en muy pocos casos, menos aún analizado. No obstante es precisamente el intercambio cultural, el que lleva adelante también el desarrollo del teatro latinoamericano, si uno examina las biografías de trabajo artísticas de muchos teatristas innovativos.

En primer término del segundo punto central temático “La posición de la mujer: Realidad y tematización escénica” estuvo la apreciación crítica de la dramática de las mujeres de los países del Cono Sur. Ya sea que fueron analizadas algunas obras (Beatriz Trastoy, “Centralidad y periferia en la última producción dramática de Griselda Gambaro”), que fueron tratadas las características específicas de la producción de dramas en determinadas épocas (Halima Tahan, “De Griselda Gambaro a una nueva generación de autoras,” María de la Luz Hurtado, “Formas de expresión de la memoria femenina en el teatro chileno”), o que fuera presentada la dramática femenina de este siglo en un informe sobre un país (Gloria Espana, “El rol de la mujer en el teatro paraguay”) – todas las conferencias acentuaron las apreciaciones precedentes sobre el desarrollo del teatro en los distintos países. Ya que todos estos mostraron que las piezas de las dramaturgas en los teatros de los países del Cono Sur están tomando un lugar muy importante, no en último lugar por su referencia a temas políticos y crítico-sociales. Conforme a eso se pueden interpretar sus textos casi siempre como un análisis de las relaciones de poder en la sociedad, mientras que llama la atención que problemas como la opresión de la mujer en la sociedad patriarcal son tratados periféricamente. Aquí radica, según Kati Röttger en su conferencia, la diferencia decisiva con las piezas de autoras alemanas como Roth, Jelinek, Wysocki, Steinwachs o Ellert, cuyas obras son paso a paso formulaciones de una estética teatral femenina y

feminista: contrario al dominio de “discursos palocéntricos” en el teatro y en la sociedad, surgieron “escenificaciones de femeneidad imaginaria en una proyección masculina distorsionada,” que exigen del espectador su fantasía cooperativa en lugar de su identificación. Estas piezas “se apartan extensamente de la dramaturgia clásica, ellas deshacen historia en historia, vuelan las ininterrumpidas series de acción a través de fragmentos y variaciones escénicas. En lugar de acciones clasificadas por diálogos, aparecen textos en prosa que permiten aparecer a las visiones escénicas como imágenes que hablan y a la realidad como figuraciones de la representación que rompen la unidad de la persona, que despersonalizan el yo de ésta. Los roles son suprimidos, los medios de interpretación presentados y descompuestos en sus átomos más pequeños.” Compara uno ahora estos elementos formales de la dramática de las autoras alemanas con aquellas formas de teatro que caracterizan las piezas de sus colegas del Cono Sur, y se muestra verdadera y claramente que casi no existen diferencias. Porqué sin embargo se diferencian tanto sus objetivos temáticos, trató de explicar Kathi Röttger, tomando en consideración el problema de las diferencias culturales, que viene siendo discutido en la nueva sociología latinoamericana deslindándolo de las tendencias de descentralismo y globalización posmodernas. También en las discusiones de mesa redonda entre los prácticos femeninos de teatro en las que participaron actrices, directoras y dramaturgas del Cono Sur y de Alemania, se coincidió en que las diferencias culturales entre los países determinan de manera decisiva el carácter político y social del trabajo teatral en cada uno de ellos.

Más allá tuvieron lugar en el marco de este Simposio lecturas escénicas referidas a los temas “De Medea hasta Malinche – Imágenes de la violencia – Figuras femeninas en la dramática moderna” y “Teatro como metáfora o tribunal.” A éstas siguieron rondas de discusiones entre los autores Inés Stranger (Chile), Diana Raznovich (Argentina), Anna Langhoff (Alemania), Alfredo Castro (Chile), Ramón Griffero (Chile), Ricardo Monti (Argentina) y Lothar Trolle (Alemania). Precisamente ellas mostraron, sin embargo, que difícil es llevar al diálogo público a dramaturgos de distintos países y continentes, en especial si a unos no les es conocida la obra de los “otros.”

Más apasionada y también más controversamente se discutió, tanto en público como también durante las “discusiones de mesa de los críticos de teatro” sobre las representaciones de los grupos de teatro foráneos latinoamericanos que fueron invitados al Simposio. Fueron mostradas las escenificaciones *Historia de la sangre* (Teatro La Memoria, co-autor y

dirección Alfredo Castro, Chile), *Potestad* (autor y actor Eduardo Pavlovsky, Argentina) y *Mujeres de mi sierra* (dirección Antonio Carmona, actriz Ana María Imizcoz, Paraguay). La representación de *Lazarillo de Tormes* (El Galpón, dirección César Campodónico, actor Héctor Guido, Uruguay) lamentablemente sólo pudo ser presentada en recortes de video con comentarios del director.

Que en esta parte del Simposio se deba tratar de crítica de teatro como descripción de la representación y crítica de la misma, fue demostrado categóricamente por Alfonso de Toro ya en su exposición sobre la obra completa de Pavlovsky, pues: “El texto es por una parte una mera base de inspiración escénica, es decir, un punto de arranque para producir teatro y por otra tiene una fuerte implicación semántica abierta, despragmatizada, que queda a disposición del director y del público, y de ahí deriva su calidad postmoderna, desterritorializada, no predeterminada, ni autoritaria, sino punto de debate, de reflexión y de re-escritura. Así por ejemplo obras como *La mueca*, *Potestad*, *Pablo* o en particular *Paso de dos* existen antes del texto o se originan en una interacción entre texto y actuación, son productos de toda una labor actoral, no se trata de puestas en escena, sino de improvisaciones teatrales llegando a un punto de aceptación que les permite luego cristalizarse como texto y espectáculo.” Los espectadores alemanes y latinoamericanos pudieron darse cuenta directamente en las funciones, cuan correcta es esta apreciación de de Toro, pues (en alemán y leído) fue interpretada *Potestad* primero por el actor Thomas Neumann y después por Pavlovsky. La diferencia en la interpretación entre ambos actores no pudo ser mayor.

También el texto de *Historia de la sangre*, compuesta de “testimonios” como fuente del trabajo teatral no es apropiada para emitir un juicio sobre la escenificación. También aquí sólo se pudo llegar a un juicio apreciativo a través de la exacta descripción escénica. De otro modo se presenta la escenificación paraguaya *Mujeres de mi tierra*, ya que aquí se compone la pieza de cuatro textos literarios (*La sequía* de Rodrigo Díaz, *La visita* de Renée Ferrer, *Parecido de mi finado* de Rubén Bareiro Saguier y *Hay que matar un chanco*, también de Renée Ferrer), los que preparados como monólogos de teatro, fueron interpretados por la actriz Ana María Imizcoz con furor realista y gran claridad escénica.

En la discusión de mesa de los críticos de teatro, en la que participaron emitiendo juicios Roger Mirza, Jorge Dubatti, Pedro Celedón, Henning Rischbieter, Werner Schulze-Reimpell, Knut Lennartz y la suscrita, fueron distintas sobre todo las opiniones respecto a la escenificación chilena y a la argentina. Ejemplarmente pudieron así ser discutidas y expuestas abiertamente

de manera concreta las distintas apreciaciones y juicios valorativos, a la vista de las distintas condiciones culturales y escalas de valores, y este fue uno de los objetivos principales de este evento.

Berlín

Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica

A partir deste momento está aberto o período de candidaturas, o qual encerrará em 17 de Janeiro do próximo ano. Com muito prazer comunicamos a realização do XX FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica – na cidade do Porto (Portugal) entre 28 de Maio e 8 de Junho de 1997.

A selecção de companhias e espectáculos será concluída a 31 de Março de 1997.

As candidaturas formalizam-se mediante o envio de uma ficha de inscrição devidamente preenchida e a junção de vários elementos aí pedidos. As candidaturas devem ser enviadas para:

FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica
Rua do Paraíso, 217 - 2 - sala 5
4000 Porto (Portugal)
(Fax + 351) 2 200 42 75)