

ner Müller dijo una vez que sus textos esperaban ser llenados de historia, o más precisamente, que eran textos en soledad que esperaban historia. Pareciera ser que éste es uno de esos momentos históricos, en el que los textos abren paso a la historia. ¿Qué hace que esos textos parezcan tan actuales aquí? Es una pregunta que discutiremos.

Lo que me alegró particularmente fue que esta recepción de Heiner Müller ya hubiera comenzado antes de su muerte, es decir, que poco tiene que ver con la preocupante tendencia de nuestros teatros a la necrofilia. Los teatros, por lo general, prefieren montar obras de autores ya fallecidos, pues los textos no se defienden o, si lo hacen, sólo en forma indirecta y después de la batalla, cuando dejan de ocultar el fracaso de determinadas aproximaciones a ellos.

A raíz de esta Müllermania latinoamericana, decidimos dedicar la continuación de nuestro encuentro en Santiago por completo a la recepción de Heiner Müller en Latinoamérica. En los medios de comunicación alemanes, a más tardar después de la caída del muro, se ha hablado mucho sobre el autor Heiner Müller, sobre el personaje político, el director de teatro en el conflicto este-oeste y pienso que, ahora, ha llegado el momento de descubrir sus **textos** o —en el caso de la generación anterior a la mía, a la nuestra,

aquellos que conocían a Heiner Müller como persona— de re-descubrirlos. En este proceso podría surgir un teatro totalmente diferente al teatro de Heiner Müller, del autor/director. Quizá podamos descubrir en los textos *nuestro* teatro; esto tiene algo que ver con la contemporaneidad. La persona es historia, el texto es actualidad y debe acoger tanto la actualidad como la historia. Por cierto, lugares comunes; sin embargo, hoy por hoy es necesario recordarlos cuando se trata de Heiner Müller en Alemania.

A cambio, en Latinoamérica recibí una refrescante sensación de contemporaneidad de Müller: en **Máquina Hamlet** de Daniel Veronese/ Dieter Welke en Buenos Aires, en **Quarteto** de Rodrigo Pérez en Santiago y desde luego en **La misión** de Stillmark, presentada aquí en el Goethe-Institut. Veo allí una liberación del autor y de los padres, el descubrimiento de otras dimensiones del sentimiento y del pathos por debajo de la ironía y la frialdad de los textos de Müller. Quizás contribuya a ello la traducción, si bien toda traducción conlleva también el peligro de volver a entregar el texto a otros padres. Los textos no pertenecen a nadie. Se enriquecen cuando otros cuentan *otras* historias con ellos.

Traducción: Margit Schmolh

EL SEGUNDO SIMPOSIO ACERCA DEL TEATRO MODERNO DE LATINOAMÉRICA EN BERLÍN

BÁRBARA PANSE

En la Casa de las Culturas del Mundo en Berlín, tuvo lugar del 26 de enero al 4 de febrero de 1996 el segundo simposio acerca del teatro moderno de Latinoamérica. El Centro de la República Federal de Alemania del Instituto Internacional del Teatro y la Sociedad de Teatro y Medios Latinoamérica con sede

en Stuttgart fueron los organizadores. Al tema *El teatro del Cono Sur-un encuentro con Alemania*, se subordinaron dos puntos importantes: *El teatro en los escombros de los sistemas* y *La posición de las mujeres: realidad y tematización escénica*. Ambos subtemas tenían en mira las nuevas tendencias en la dramaturgia, pero



La máquina Hamlet,
de Heiner Müller, en versión
del Periférico de Objetos, de Buenos Aires.

en primer término se encontró, sin lugar a dudas, la realización escénica, la representación.

Por ello, enmarcados en un imponente programa, se llevaron a cabo lecturas de obras, se mostraron videos y se presentaron escenificaciones alemanas de obras del Cono Sur y obras invitadas como **Historia de la sangre** (*Teatro La Memoria*) de Chile, **Potestad** (de y con Eduardo Pavlovsky) de Argentina y **Mujeres de mi tierra** (director: Antonio Carmona; actriz: Ana María Imizcoz) de Paraguay. La mayoría de las ponencias y mesas redondas con especialistas en teatro, directores, actores y dramaturgos del Cono Sur y de Alemania, se relacionaron posteriormente también a las obras, escenificaciones y ejemplos seleccionados en video.

El fracaso de algunos sistemas de valores en grandes partes del mundo oriental y occidental y el notable proceso de transformación social cimentan el tema *Teatro en los escombros de los sistemas* y, por consecuencia, la pregunta de cómo reacciona el teatro, en su contenido y estética, a este mundo tan cambiado de los años noventa.

Un ambiente teatral joven e innovativo ha logrado establecerse en Buenos Aires en el último decenio, a pesar de grandes dificultades económicas. Según Halima Tahan y Francisco Javier, los grupos de teatro que trabajan experimentalmente ya no ponen sus esperanzas en el texto dramático tradicional, sino que colocan ante todo en el centro del acontecimiento artístico las posibilidades de expresión del actor, llevadas al extremo. Este *teatro del cuerpo* busca nuevos caminos formales en la combinación o unión estética de la actuación, el escenario, la iluminación, el vestuario y la música; y se han reenlazado las relaciones del teatro argentino, al parecer olvidadas, con el cabaret y con el circo.

De este movimiento de teatro experimental sobresalen, especialmente por su profesionalismo en la escenificación y su búsqueda permanente de nuevas formas de expresión, diversas producciones de grupos, por ejemplo, La Organización Negra y El Periférico de Objeto; así como la escenificación **Roj globo rojo** (con Eduardo Pavlovsky como autor y excelente actor principal). También **Máquina Hamlet** de Heiner Müller, una escenificación del grupo teatral El Periférico de Objeto (presentada por el director Daniel Veronese en Berlín y el realizador alemán Dieter Welke, participante en este proyecto), puso a prueba ante todo la excelente conciencia estética del director teatral argentino en relación al espacio escénico, la luz, el movimiento y el lenguaje.

Al igual que en Argentina, existe en Uruguay una potente tradición del teatro crítico-realista, del teatro épico-didáctico de procedencia brechtiana y naturalmente, las diversas formas y mutaciones del teatro grotesco criollo. Sin embargo, Roger Mirza indicó que, desde la democratización, también en Montevideo llegan con impetuosidad a las tablas directores más jóvenes con proposiciones estéticas nuevas. Mirza nombró en la descripción de la puesta en escena de **Kaspar** (autor: Peter Handke, Comedia Nacional 1986, directora: Nelly Goitino) todos aquellos atributos, que también deberán caracterizar, en diferente grado, las escenificaciones de otros grupos teatrales en tiempo consecutivo:

Concebida 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.

El teatro de Chile muestra la impronta del cambio que se perfila lentamente, a diferencia del teatro argentino o el uruguayo. María de la Luz Hurtado caracterizó la situación presente del teatro como un *traspaso* continuado; pues aquella joven generación de realizadores teatrales a quienes ya en los años ochenta importaba una nueva definición de lo dramático y del texto de la presentación son los que determinan el perfil del teatro chileno.

El interés temático de directores como Alfredo Castro, Ramón Griffero y Rodrigo Pérez, por ejemplo, se centra ante todo en la investigación histórico-antropológica del subconsciente colectivo, los problemas individuales, los destinos personales de los marginados de la sociedad chilena. Tienen importancia además los personajes míticos de la Historia, así como las figuras tradicionales de la cultura popular. Las obras están estructuradas por medio de la fragmentación artística de las secuencias dramáticas, los niveles de actuación y las constelaciones de figuras.

En el escenario, esto corresponde a un modo de actuación que frecuentemente se orienta en el cine, en el cabaret o en el circo. La escenografía, la iluminación y la música tienen una coactuación dominante.

Una característica de estas obras es que colocan siempre de forma indirecta, ante la mirada del espectador, los problemas sociales de Chile en el pasado y el presente.

En primer plano del segundo complejo temático de importancia —*La posición de las mujeres: realidad y tematización escénica*— se encontró la apreciación crítica del teatro realizado por mujeres de los países del Cono Sur. Por lo general, las ponencias mostraron que las obras de las autoras dramáticas ocupan un lugar sobresaliente, en último caso por su relación a temas políticos y de crítica social. En cambio, problemas como la opresión de la mujer en la sociedad patriarcal se tratan evidentemente sólo al margen. Y aquí se encuentra la diferencia decisiva entre las obras de autoras de lengua alemana como Friederike Roth, Elfriede Kelinek, Gisela Wysocki, Ginka Steinhilber o Gundi Ellert, cuyas obras son, paso por paso, expresiones acabadas de una estética teatral femenina y feminista. Sus obras se sustraen en gran medida de la dramaturgia clásica: las secuencias dramáticas ininterrumpidas se reemplazan por fragmentos y variaciones escénicas, predominan los textos de prosa, el yo se despersonaliza, a menudo ya no existen los roles, los medios de representación son proyectados y se fraccionan.

Si se comparan estos elementos formales de la dramaturgia de las autoras de lengua alemana con aquellos de sus colegas del Cono Sur, se muestra ciertamente que apenas existen diferencias. Al buscar aclaraciones del por qué a pesar de ello difieren tanto, las discusiones se orientaron ante todo a la nueva sociología latinoamericana. Dejando fuera las tendencias de descentralización y globalización posmodernas de procedencia europea y estadounidense, en el Cono Sur se discute cada vez más a menudo el problema de las diferencias culturales, que determinan de manera decisiva las diversas metas políticas y sociales de cada labor teatral.