

Coyuntura teatral y experimentación escénica en Porto Alegre

Marta Isaacson (UFRGS)ⁱ

Aquí, en Porto Alegre, ciudad con más de 1.400.000 habitantes que, sin duda, despunta como la capital de los estados de la región sur brasileña, es donde se verifica el mayor número de producciones de artes escénicas. Producciones no estructuradas bajo el modelo empresarial, producciones que no discurren tampoco en agrupamientos eventuales entre artistas. Los espectáculos constituyen, en la realidad, el resultado de un trabajo de grupo, se desenvuelven en el ámbito de un colectivo, reunido en razón de un proyecto estético e ideológico cuyos propósitos sobrepasan la concreción de una obra específica. Se trata, así, de lo que se denomina “teatro de grupo”, una práctica teatral construida sobre experiencias vivenciadas colectivamente y propósitos estéticos compartidos. Evidentemente, a lo largo de sus existencias, los grupos sufren renovaciones de sus cuadros artísticos, pero preservando un núcleo *mater*, procuran dar continuidad a las experimentaciones de lenguaje, al modo de su organización y al desdoblamiento de las actividades que han motivado su constitución.

El expresivo número de grupos de teatro y danza en actividad en Porto Alegre puede ser confirmado en el *síte* del Sindicato de los artistas y técnicos en espectáculos de diversiones del estado de Río Grande do Sul (SATED)ⁱⁱ, donde se registra la filiación de más de cuarenta grupos, actuando la gran mayoría en Porto Alegre y por lo menos veinte con más de diez años en actividad. La cantidad significativa de grupos explica la explosión numérica de espectáculos ofrecidos por la producción artística de la ciudad, en todas sus formas expresivas: espectáculos de sala, de calleⁱⁱⁱ, formas animadas (de excelente calidad), performance, danza-teatro, circo.

Tres factores parecen haber contribuido de forma decisiva para la constitución de ese cuadro vigoroso de producción: primero, el crecimiento de la oferta de cursos de formación de artistas de escena; segundo, el surgimiento de espacios alternativos para la investigación y presentación de grupos y finalmente, estímulos que llegan de la iniciativa pública para el financiamiento de producciones.

Cuando se trata de la formación en teatro en Porto Alegre, hay que destacar la actitud pionera de la Universidad Federal de Río Grande do Sul en implementar el curso de arte dramática en 1957, una iniciativa liderada por el filósofo Gerd Borheim. Desde entonces, a lo largo de estos más de cincuenta años, la institución viene formando actores, directores y profesores de teatro. Es preciso considerar, sin embargo, que la universidad no sólo posibilitó la capacidad de profesionales, sino que, afirmando algunos parámetros artísticos y no pudiendo acoger a todos aquellos que se dirigen a ella (anualmente hay aproximadamente cuatrocientos candidatos para treinta y cinco vacantes), acabó por impulsar el surgimiento de agrupaciones de experimentación artística externas a ella, algunos imbuidos de una propuesta de oposición a la de la academia. Así, paralelamente a la formación universitaria, se formaron grupos juntando el deseo de hacer teatro y la necesidad de desenvolver las competencias necesarias para hacerlo. Formados en la universidad o en la vivencia de la práctica artística, encontrando continuamente espacios de actuación profesional, directores y actores pasaron a multiplicar sus saberes, en la última década, a través del ofrecimiento de talleres de prácticas teatrales. De la misma forma, diversificando sus acciones, grupos de teatro implantaron programas de enseñanza de teatro, contemplando, inclusive, algunas veces, diferentes prácticas formativas. Así surgieron, entre otros, el Teatro Escuela de Porto Alegre, la Escuela de Teatro Popular, el Núcleo de Formación de Actores del Depósito de Teatro, el Núcleo de Estudios y Experimentación del Lenguaje Escénico. Al proceso de ampliación de la red informal de enseñanza del teatro, se sumó la política pública de descentralización de la cultura, implementada en 1993 en Porto Alegre en la gestión del prefecto Tarso Genro (Partido de los Trabajadores), cuyo desdoblamiento llevó a la creación de Talleres Populares de Teatro, realizados en diferentes barrios de la periferia de la ciudad. Destinados al acceso cultural de comunidades carentes, esos talleres se mostraron también un lugar de iniciación teatral.

Otro aspecto importante del fortalecimiento de la práctica teatral de Porto Alegre tiene que ver con el respeto a los espacios de trabajo de los grupos. Al comienzo de la década del setenta, se dio inicio al proceso de implantación de teatros públicos, dependientes de la Prefectura Municipal o del Gobierno del Estado de Río Grande do Sul y consagrados a acoger prioritariamente las producciones de los grupos locales. Así, por medio de anuncios públicos, la comunidad artística cuenta hasta hoy con la posibilidad de presentar sus creaciones en el Teatro Renacimiento y en la Sala Alvaro Moreyra, localizados en el Centro Municipal de Cultura, Arte y Ocio Lupicínio Rodrigues, en el Teatro de Cámara, en el Teatro Bruno Kieffer y en la Sala Carlos Carvalho situados en la Casa de Cultura Mario Quintana y aún en el histórico Teatro de

Arena de Porto Alegre^{iv}. Hasta hoy esos espacios carecen de reformas y modernizaciones, su existencia fue y es todavía determinante para la producción de las artes escénicas en la ciudad. Entretanto, esos espacios se mostraron insuficientes para responder a las demandas de los grupos. No sólo porque la producción es numéricamente mayor que la disponibilidad de salas de espectáculos sino porque los colectivos necesitan de espacio de uso continuado para sus investigaciones, ensayos y otras actividades relacionadas con su inserción y, en consecuencia, a su sobrevivencia. Por ese propósito, son históricas las batallas libradas por Tribo de Atuadores, Oi Nóis Aquí Travéiz, el más antiguo grupo de teatro hoy en actividad, por un espacio de trabajo, hasta la conquista de la actual sede en el barrio de San Geraldo. En busca de soluciones, los espacios alternativos pasaron a ser improvisados. La compañía Stravaganzza acabó encontrando solución al problema adaptando a sus necesidades del quehacer teatral, el estacionamiento de vehículos de un edificio. Fue también pretendiendo asegurar la realización de un trabajo continuado, en la conquista del espacio de ensayos y también de presentaciones que, en 2003 cinco grupos teatrales: Oigalê, Povo da Rua, Caixa Preta, Falus & Stercus y Neelic “tomaron” los espacios ociosos del complejo del Hospital Psiquiátrico San Pedro (1884) del gobierno del estado y, desde entonces, vienen luchando para legalizar la situación de uso a través de concesiones de comodato. Después de varios debates judiciales, la realización de presentaciones públicas en la hermosa casa del Hospital se encontró prohibida, pero los grupos allí instalados siguieron con sus ensayos, encontrando, en medio de las paredes cubiertas de grafismos y marcas de un pasado doloroso, el impulso presente para sus creaciones escénicas. En 2005, el poder público municipal dio muestra de sensibilidad ante la urgencia de conceder espacio para las actividades de los grupos. No fue sin duras críticas que el histórico predio de la Usina del Gasómetro^v pasó a ser el piso del proyecto “Usina de las Artes”, donde nueve grupos, seleccionados por medio de concurso y comprometidos en dar contrapartida social, pasaron a usar diferentes salas para sus investigaciones de lenguaje y también para la difusión de su producción.

Es verdad que, en la mayoría de los casos, el número de espectadores en los espectáculos locales no se equipara al verificado en espectáculos oriundos del centro del país, que se destacan por tener actores televisivos y se presentan en el Teatro San Pedro, la casa de espectáculos más antigua de la ciudad (de 1858), dirigido por el gobierno del estado, en el Teatro Bourbon Country y en el Teatro del SESI, pertenecientes a iniciativa privada. Pero eso no importa, la producción local está hecha de otra pasta y su existencia se vuelve imperiosa para otro público. Cuando cede la tentación de corresponder a los deseos “fabricados” por la comunicación directa y obvia de la vida contemporánea, tiene igualmente suceso de público. Entretanto, abandona su bien mayor, la libertad de investigar, de encontrar nuevos caminos capaces de afectar los sujetos por medios inusitados, distintos de aquellos a los que diariamente el hombre se confronta. En una conferencia que tuvo lugar en 1997, en ocasión de los cuarenta años de la creación del curso de artes dramáticas de la universidad, el director, investigador y crítico de teatro Fernando Peixoto declaraba que Porto Alegre tenía el privilegio de encontrarse distante del centro del país, donde la producción televisiva se hace, pues tal distancia garantiza a su teatro la autonomía indispensable para la investigación de lenguaje. Ese es realmente su bien mayor. Pero es evidente que el carácter experimental de la mayoría de las producciones locales no impide la producción y la sobrevivencia de los grupos a través, exclusivamente, de recursos que provienen de la boletería. No hay espectáculo experimental sin financiamiento. En ese sentido, la creación, en 1993, del Fondo Municipal de apoyo a la producción artística y cultural de Porto Alegre (FUMPROARTE) se colocó como una nueva puerta de incentivo, ya que, mediante concurso público, los proyectos pueden obtener financiamiento de hasta el 80% del costo total de su realización.

En teatros públicos, salas de espectáculos improvisadas o en la calle, los espectáculos revelan una pluralidad de escuelas estéticas. El eclecticismo caracteriza hoy la producción teatral de Porto Alegre, esencialmente experimental. El teatro en Porto Alegre se hace movido por el deseo de investigación de lenguaje, alimentado por referencias diversas, tantas cuantas permite nuestro mundo contemporáneo en el cruzamiento de culturas,

Cuando la cuestión concierne a principios estéticos y procedimientos creativos, el título de un texto de Grotowski marca siempre el horizonte de mi mirada: “tú eres el hijo de alguien”^{vi}. En ese sentido, veo que el camino experimental de la escena de Porto Alegre tienen raíces precisas. En su encuentro, voy recordando que durante las décadas del 60 y 70, la producción escénica de la ciudad estuvo en la línea de la resistencia ideológica al régimen militar, cuyas acciones más ligeras tal vez hayan sido las prohibiciones de textos teatrales y la sumisión de los espectáculos a la censura previa. Fue al final de los setenta, cuando el proceso de apertura política dio sus primeros pasos, que los artistas pudieron encontrar un soplo necesario para poner sus energías en dirección a otros frentes y pudo ocupar un lugar la búsqueda de

nuevos lenguajes escénicos.

En el diálogo presente-pasado, recuerdo cuánto estuvo influido el teatro de Porto Alegre, en los años ochenta por la obra de Brecht, las ideas de Artaud y las búsquedas del lenguaje de Copeau. El grupo Teatro Vivo, liderado por la directora Irene Brietzke se vinculaba fuertemente con la obra de Brecht. Puso en escena entre 1978 y 1998, *El casamiento del pequeño burgués* (1978 y 1984), *Happy end*, *Mahagonny*, *Un hombre es un hombre* y *Noches de Brecht*^{vii}

. Los espectáculos de Teatro Vivo no operaban de forma fiel al modelo de la escena épica trazado por Brecht. La dramaturgia brechtiana, a través de los conflictos exacerbados de las fábulas, motivaba al grupo a la búsqueda de una composición escénica descarnada de realismo, un teatro teatral, un estilo de interpretación calcado en la representación asumida, en la cual el falso aparece como falso y la artificialidad se mezcla con un tono de ironía.

El grupo Tear, dirigido por María Helena Lopes caminaba en la misma época, en sentido opuesto, por lo menos bastante diferente. El trabajo estaba marcado por el minimalismo, inspirado en el pensamiento de Copeau y en las técnicas del pedagogo Jacques Lecoq. El objetivo mayor era la construcción de un cuerpo poético, capaz de hablar aquello que el lenguaje oral no podía hacer. La improvisación constituyó el medio privilegiado de composición escénica, incluyéndose al propio texto dramático. Una dramaturgia del movimiento y de la palabra que nace necesariamente de la experiencia carnal del actor. Si la simiente de la creación está en el movimiento, sin embargo no es el movimiento realista, espontáneo el que el Tear atacaba. La improvisación se hacía aliada a la búsqueda de un lenguaje en el cual el movimiento fuese capaz de decir mucho por medio de una forma sencilla, económica, un movimiento condensado, cuya búsqueda, dialécticamente, se colocaba como compleja, para no decir difícil, exigiendo la realización de largos períodos de ensayos, a veces hasta dos años. Fue gracias a ellos que el público disfrutó de espectáculos inolvidables como *Los reyes vagabundos* (1982)^{viii}

y *Crónica de una ciudad pequeña* (1984).

En la misma época, el grupo Ói Nós Aquí Traveiz (1978) estrenaba sus primeras producciones, clavando los pilares de su trayectoria artística que perdura hasta hoy y despertando, en aquel momento, reacciones bastante adversas a su práctica. Mezclando las ideas de Brecht y de Artaud, la escena venía a denunciar la violencia social de los poderes instituidos, por medio de una poética de “encuentro” inspirada en el teatro de la crueldad. Desde el punto de vista estético, todo se organizaba para promover la comunicación intensa entre actores y espectadores, el dismantelamiento de las barreras entre escena y sala, la estrecha proximidad de los cuerpos de los actores y espectadores. La intensidad tan deseada del encuentro presupone una experiencia viva, donde la previsibilidad tradicional del teatro aparece sustituida por la no permanencia de la vida. Sorprender y desestabilizar al público constituían principios de la organización poética escénica.

La investigación de lenguaje desarrollada hoy en el ámbito de los diferentes grupos debe mucho a esas iniciativas de los años ochenta. Evidentemente las experimentaciones actuales tienen también otras influencias, entre las cuales se destacan el pensamiento y las técnicas propuestas por Eugenio Barba y difundidas en los años noventa a través de talleres dictados por una segunda o tercera generación de sus discípulos (algunas veces con una natural distorsión en reacción a sus propósitos originales). Si en el primer momentos estuvimos forzados a ver actores de Porto Alegre vestidos con kimono realizando pretendidamente *kabuki*, pasado el fetichismo ingenuo y la búsqueda insana de una presencia “energética”, los grupos, en su mayoría, pasaron la fase de la repetición de ejercicios técnicos, depuraron los principios de la antropología teatral y construyeron sus propios métodos de trabajo. Quedó entonces la saludable importancia para el actor de la realización de un entrenamiento continuado y la investigación de un lenguaje corporal. Un segundo factor de interferencia sobre el direccionamiento de las investigaciones de los grupos, viene del contacto con obras de importantes creadores, proporcionado por la realización en la ciudad, desde 1994, de uno de los mayores festivales internacionales de teatro y danza, el *Porto Alegre en Escena*. Aunque sufra críticas en cuanto a su formato y, tal vez, sea verdad que el evento no consiga contribuir a formar espectadores para la producción artística local, es preciso reconocer que da la posibilidad, a los artistas locales, de un contacto saludable con las poéticas de otros creadores. El arte se produce en una red de afectos, en la cual el propio arte es agente de su renovación. Ciertamente, ha sido decisivo para los rumbos de las investigaciones escénicas desarrolladas en Porto Alegre la experiencia estética de los artistas locales con las obras de creadores del otro lado del mar, como Win Vandekeybus, Pina Bausch, Peter Brook, Bob Wilson, Robert Lepage, Franz Carstoff, Marius Nekrosius, Ariane Mnouchkine, Romeo Castellucci, para citar solamente algunos y con los muchos creadores de América Latina.

En ese terreno híbrido de interferencias, la escena de Porto Alegre se muestra multiforme. Y dentro de este cuadro, dos aspectos llaman especialmente la atención en los últimos años. El primero se refiere al rescate de la importancia de la palabra que en la década del 90 había sido bastante subestimada, a favor de una escena definida como “teatro físico”, donde partituras corporales constituían el lema de la creación de los espectáculos y el cuerpo del actor, con *status* mítico, desestabilizaba la potencia de los demás elementos de composición escénica. En la recuperación de la importancia del texto, es interesante observar el expresivo número de montajes realizados sobre o a partir de textos clásicos de autoría, particularmente de Sófocles, Eurípides, Shakespeare y Molière. Sin embargo, no siempre las producciones escapan a la tentación de una reconstrucción “arqueológica”^{xix} de los textos, propuestas originales surgen en la articulación entre las investigaciones de lenguaje, propias de los grupos y las palabras lejanas de esos dramaturgos, ofreciendo a los textos nuevos soplos de vitalidad. Así, en los últimos años, textos de Shakespeare recibieron contornos poéticos bastante distintos, como muestran algunos ejemplos. En el camino de una poética de festividad que mueve su proyecto artístico, la Cia Rústica de Teatro, a través de la comunicación directa y de una marcación ágil, construyó una situación de metateatro, poniendo la representación de la fábula de *Sueños de una noche de verano* en un contexto de cabaret, donde el público pasaba a ser igualmente actor. Se buscaba reavivar la dinámica y la intensidad de la relación escena-platea del acontecimiento teatral elizabetano pero dentro de un nuevo modelo. De la misma forma la Cia. Stravaganza no se acomodó a los versos de *La comedia de las equivocaciones* para crear la visualidad de su espectáculo, pero rompió la división escena-platea convidando al espectador a instalarse en el centro de un mercado turco, rodeado de bancos con manjares y trastos en el medio del cual se producían las situaciones de la fábula. Construyó, entonces un juego de teatralidad asumida, propio de una compañía que traza en su currículo un vínculo muy fuerte con la tradición de la *commedia dell'arte*. La mayor osadía en términos de lenguaje tal vez haya ocurrido en el montaje, por el grupo Caixa preta, del espectáculo *Hamlet Sincrético*. La más famosa pieza de Shakespeare pasó por un reacomodamiento histórico, por medio de un proceso de recodificación de las referencias. Signos tradicionales de la obra original se encuentran, entonces, opacados y nuevas referencias irrumpen en la escena por medio de la intervención de significantes culturales y religiosos de la matriz africana de Brasil. Las palabras del dramaturgo son referidas a símbolos, músicas, canciones religiosas, modelos corporales propios de las manifestaciones culturales y a los rituales característicos de la cultura afro-brasileña. Así, una nueva atmósfera simbólica se instaura y atraviesa el mito de Hamlet.

El segundo aspecto merecedor de destacarse es el respeto a la integración del espectador en el acontecimiento teatral. La organización de un lima ritualístico de inspiración dionisiaca, construido por medio de una actuación visceral de los actores y una participación concreta de los espectadores, convocados a realizar una ruptura entre los espacios, aparece como una operación ya bastante consolidada en el lugar del espectador en montajes de Tribo de Atuadores de Terreira da Tribo, tales como *Antígona*, *Ritos de Pasión y Muerte* y *Casandra en Proceso*. Para el grupo ese procedimiento es uno de los principios fundamentales de su trabajo, definido como “teatro de vivencia”. De forma similar, pero por procedimientos diferentes, apelando a técnicas radicales (como el *rappel*, acrobacias y manipulación con fuego), Falus & Stercus busca envolver al espectador, despertando su aprensión frente al peligro en los comportamientos extra-cotidianos empleados. Así, se vio, entre otros, en *El vuelo de las hembras* y *Mitologías* de la Cia. Entretanto, espectáculos más recientes como *Teresa y el Acuario* (Cia. Espacio en Blanco), *Lipstick Station* (Santa Estación Cia. de Teatro) y *El club del fracaso* (Cia. Rústica de Teatro) se organizan de forma diversa. Al revés de la construcción de una teatralidad de impacto, construyen una comunión en el nivel performativo del fenómeno teatral, de simple hacer. Y en ese nivel, la complicidad se establece a través de aquello que no es de la esfera de lo “excepcional”. Eso significa que se produce una escena que opera por medio de la realización de acciones triviales, de una palabra directa y coloquial, de la destitución de personajes, de la desmitificación de la representación a través de la denuncia de su artificialidad, de una escena “desteatralizada”. Se trata, entonces, de un teatro que elige la relación real como lugar de encuentro entre actor y espectador.

Finalmente, se acostumbra decir que Porto Alegre es una ciudad de paso, pues los turistas del cono sur solamente pernoctan aquí en dirección a las playas de otros estados brasileños, en cuanto a los brasileños siguen en dirección a las riquezas culturales de las capitales de nuestros vecinos Uruguay y Argentina. Pero tal vez decidan un día quedarse. En ese día entonces, además de quedarse delante del Guaíba, considerado como uno de los más bellos, podrán descubrir un poco de ese gran esfuerzo de hacer un teatro comprometido con la investigación de lenguaje.

ⁱ Profesora del Departamento de Arte Dramática y del Programa de Post Graduación en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Río Grande do Sul; actual presidenta de la Asociación Brasileña de Investigación y Post Graduación en Artes Escénicas; investigadora de Productividad de la Investigación CNPq.

ⁱⁱ <http://www.satedrs.org.br/>

ⁱⁱⁱ La red brasileña de grupos de teatro de calle registra doce grupos en Río Grande do Sul.

^{iv} Fundado en 1967, en medio de la dictadura militar, por el Grupo de Teatro Independiente, liderado por Jairo de Andrade, en 1988 el espacio fue considerado de utilidad pública y pasó a integrar la Secretaría Estadual de Cultura.

^v Fundado en 1967, en medio de la dictadura militar, por el Grupo de Teatro Independiente, liderado por Jairo de Andrade, en 1988 el espacio fue considerado de utilidad pública y pasó a integrar la Secretaría Estadual de Cultura.

^{vi} En *Europe*, N°726, 1989, pp. 13-25

^{vii} Para mayores esclarecimientos, se sugiere la lectura de *Fragmentos Brietzckianos: estudio de la escena en los montajes brechtianos* de Irene Brietzke, disertación de maestría de Carlos Humberto Vasconcellos Vieira, disponible en <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15574/000687381.pdf?sequence=1>

^{viii} Sobre el montaje de ese espectáculo se sugiere la lectura de *Os reis vagabundos e as reminiscências no tear de Penépole*, disertación de maestría de Elizabeth Medeiros Pinto, disponible en <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/24947>

^{ix} Patrice Pavis. *L'Analyse des Spectacles*. Paris, Editions Nathan, 1996, p.194.