

Een theater van twee werelden

Festival Iberoamericano de Teatro

Vijfhonderd jaar geleden zette Columbus voet aan wal in Amerika en nam het Westerse, i.c. Spaanse theater, met zich mee. Sinds een aantal jaren steekt ook het Latijnsamerikaanse theater de plas over.

Een verhaal van twee werelden.



Op een van de meest zuidelijke punten van Europa, op een steenworp van Afrika, ligt Cadiz, een stad die zich lijkt los te maken van het continent en over de Atlantische Oceaan tuurt op zoek naar nieuwe horizons. Het is niet toevallig dat Cadiz sinds een zestal jaren het Festival Iberoamericano de Teatro herbergt, een festival waar het theater van de Oude en de Nieuwe Wereld elkaar ontmoeten.

De nauwe band met Latijns Amerika (Cadiz is de belangrijkste Spaanse verbindingshaven met Zuid-Amerika) en een lange theatertraditie waren de voornaamste motieven om in Cadiz een festival rond beide thema's te organiseren. De eerste editie van het festival vond plaats in 1986.

In de loop van de verschillende edities heeft het festival aangetoond dat er niet veel geld nodig is om iets te organiseren, dat er andere manieren zijn dan de gebruikelijke om theatermanifestaties samen te brengen, en last but not least dat een festival een vorm is van gemeenschap en culturele uitwisseling.

De Latijnsamerikaanse droom

Spreken over Latijnsamerikaans theater is spreken over een uiterst complexe en gedifferentieerde gemeenschap van een geheel een enorm continent, waar de culturele en etnische verschillen, de theatertradities, de manieren van berichtgeving etc. van land tot land erg uiteenlopen. Er is evenveel verschil tussen de onvermoeibare Columbianen, die uren aan één stuk door kunnen dansen, en de melancholische Argentijnen, als er bijvoorbeeld verschil is tussen de Belgen en de Spanjaarden.

De eerste indruk is dat het Latijnsamerikaans theater heel verschillend is van het Europese, in zijn formele aspecten, in zijn manier van werken, maar vooral omwille van de overgave waarmee de theatermakers met hun werk en met hun publiek begaan zijn. Latijnsamerikaans theater meemaken dwingt tot nadenken over onze eigen Westerse theaterpraktijk, zoals auteur, regisseur en professor scenische kunsten Sanchis Sinisterra opmerkt: "Ik geloof dat het theater in Europa zich meer en meer tot een luxevoorwerp omgevormd heeft, tot een verbruiksartikel dat ertoe bijdraagt vooral de openbare machten een zeker prestige te verlenen, maar dat zich steeds verder verwijderd van wat de noden van de mens zijn en dat - zonder de kwaliteit en in een aantal gevallen het belang ervan te ontkennen - eerder oppervlakkig is. In Latijns Amerika is er daarentegen volgens mij een enorme passie voor theater, ondanks het feit dat het tot stand moet komen in moeilijke omstandigheden, zonder middelen en zonder veel sociale impact. De mensen die naar het theater gaan en theater maken, beleven het als een authentieke gebeurtenis, als een vitale noodzakelijkheid, als iets dat te maken heeft met de diepere lagen van hun culturele identiteit."

La Cuadra (España)

Kogelvrije vest

Professionele toekomstmogelijkheden in het Latijnsamerikaanse theater zijn uiterst gering. Auteurs en acteurs zijn verplicht aan televisieseries (soap-opera's) mee te werken om in hun levensonderhoud te voorzien. Bovendien worden theatermakers vaak als subversieve elementen beschouwd, ze worden uit hun land verbannen of gaan zelf in vrijwillige ballingschap (vandaar de aanwezigheid van een aantal belangrijke Zuidamerikaanse theatermakers in Europa, o.a. Augusto Boal in Parijs). Het is geen uitzondering dat Latijnsamerikaanse acteurs kogelvrije vesten dragen en optreden met gevaar voor eigen leven. De ernstige economische crisis die het hele continent in zijn greep houdt, de enorme buitenlandse schuld, de militaire dictaturen, de moeilijkheden bij de overgang naar een democratisch regime, de drughandel en drugoorlogen, dat alles zijn weinig stimulerende factoren voor de structurele uitbouw van een professioneel theater. De staatssubsidie is zeer beperkt. Het budget dat uitgetrokken wordt voor theater ligt soms nauwelijks hoger dan het budget dat in Europa aan één enkele productie besteed wordt. Door de geringe koopkracht kan het publiek bovendien niet regelmatig naar de grote theaters gaan. Toch blijven de Latijnsamerikanen vol overgave met theater bezig, zelfs in tijden van oorlog of op de plantages. Een technische theateruitrusting en een theaterinfrastructuur behoren niet tot de essentie van het Latijnsamerikaanse theater: indien nodig worden alternatieve theaterzalen gebouwd of wordt er gewoon in de huiskamer gespeeld.

De Latijnsamerikaanse theatertraditie gaat ver terug voor de komst van de Spanjaarden en heeft zijn roots in de rituelen van de oorspronkelijke bewoners. De grote bron van inspiratie bij de Maya-Quiché is de *Popol Vuh*, het Heilige Boek uit de tempel van Utatlan. Het meester-

werk van de Maya-dramaturgie en de eerste Latijnsamerikaanse 'theatertekst' is *Rabinal Achi* en dateert uit de twaalfde eeuw. De originele tekst, mondeling overgeleverd, is bijna intact gebleven ondanks de aanvankelijke afkeer die de Spanjaarden hadden voor de Indiaanse ceremonies en rituelen die zij alleen als primitief en gewelddadig interpreteerden. Met de Spanjaarden stak ook het Europese theater de Oceaan over: naast rondtrekkende gezelschappen waren dat voornamelijk voorstellingen en stukken gepropageerd door de eerste Universiteiten en de Jezuïetenorde. Uit de smelting van Precolumbiaanse, Europese en Afrikaanse elementen ontstonden later vele 'paratheatrale' spektakels zoals het Carnaval van Rio en de *Diabladas de Oruro* (een dans van de mijnwerkers uit de stad Oruro opgedragen aan de Maagd Maria en aan de Duivel). Over die smelting van verschillende culturen in Latijnsamerika zegt de Venezolaanse regisseur Carlos Gimenez ergens: "Er komen in Zuid-Amerika drie stromen samen. Er is de gekte van de Spanjaarden. Er is de lyrische gevoeligheid van de autochtone Indianen. En er is de gekweltheid en de vreugde van de zwarten uit Afrika. Daarom zijn wij gewelddadiger en theatraal dan in de rest van Amerika."

Collectieve creatie

De idee van een spektakel dat uit een gemeenschap ontstaat heeft grote invloed gehad op de Columbiaanse theatermaker Enrique Buenaventura die met zijn 'collectieve creatie' wellicht de belangrijkste Latijnsamerikaanse bijdrage aan de dramaturgie van deze eeuw geleverd heeft. Buenaventura, oprichter van het Teatro Experimental van Cali in 1955, is geïnteresseerd in "een creatieve participatie waarin alle leden op dezelfde manier betrokken zijn", waardoor "de werkrelaties en de manier om dit werk te belichamen radicaal verande-

ren". De tekst die tot stand komt verschilt fundamenteel van het gesloten geschreven werk van een auteur: de tekst wordt via improvisaties geschreven waardoor de acteurs de auteurs ervan worden. Ook de relatie met het publiek verandert grondig: tijdens voorstellingen kan het publiek de afloop mee bepalen. De regisseur - als die er al is - is slechts een tussenpersoon tussen de tekst en de groep die "het geheel gedurende het hele werkproces ziet". Tot de gezelschappen die reeds lang met deze methode werken behoort La Candelaria (Columbia), een van de mythische groepen van de Latijnsamerikaanse scène.

De dynamiek van het Latijnsamerikaanse theater wordt bepaald door zijn zoektocht naar een aansluiting met de geschiedenis en de actualiteit. Het heeft zich in de loop van deze eeuw losgemaakt van de excessen van het Europese theater (het sterrendom, het veilige burgerlijke repertoire) en eigen, nieuwe vormen van een volks theater ontwikkeld. Het theater in Latijns Amerika wordt gedragen door de (in vele gevallen nog steeds subversieve) wil om de maatschappij te transformeren. De boodschap is daarom even belangrijk, zonet belangrijker dan de vorm. En als men het Europese theater oppervlakkigheid verwijt, dan kan men zeggen dat het Latijnsamerikaanse theater soms te zwaarwichtig is en vergeet dat het een theatervoorstelling is en geen (politieke) tribune. Er bestaat natuurlijk ook een theater dat het publiek alleen maar wil vermaken met kwaliteitsvoorstellingen. Naast het teksttheater heeft er zich de laatste jaren ook een avant-gardetheater en een danstheater ontwikkeld en is de theatertaal rijper geworden waardoor de belangrijkste romans van de 'magisch-realistische boom' (Juan Rulfo, Garcia Marquez en Augusto Roa Bastos) geënceneerd konden worden. Het theater dat de hoger vermelde Carlos Gimenez met zijn troep Rajatabla (opgericht in 1971) maakt, is



Teatro Caribeño (Cuba)

misschien het beste voorbeeld van dit 'magisch-realistisch' theater dat, volgens Gimenez, teruggaat op een magisch-realistische ervaring van de werkelijkheid: "Wat ik bedoel is dat het Latijnsamerikaanse volk een volk is dat gelooft in het fantastische. We leven altijd op de rand van de dood, de rand van de catastrofe, de rand van het magische." In zijn voorstellingen worden de traditionele eenheden van tijd en ruimte doorbroken en ontmoeten personen uit verschillende historische perioden elkaar.

Alfabetiseringskruistocht

Een aantal theatergroepen gaan terug naar de diepste precolumbiaanse culturele wortels als bron van inspiratie voor hun producties. Dat gebeurt bij vele groepen uit Centraal-Amerika, een gebied waar het besef van een culturele identiteit het scherpst aanwezig is. Het theater is in vele gevallen een voorwendsel om elementen die toebehoorden aan de grote beschavingen van de Tolteceen, de Azteceen en de Mayas opnieuw te introduceren. Dat geeft aanleiding tot totaal verschillende producties, die gaan van de spectaculaire voorstellingen van de Compañia Nacional van Mexico of die van de Universidad Nacional van Mexico (UNAM), waarin de Precolumbiaanse traditie en de Spaanse cultuur tot hun meest elementaire vorm worden teruggebracht, tot voorstellingen die gedragen worden door de eenvoud van de verteller, zoals de Costaricaanse Ruben Pajura, die een authentieke twintigste-eeuwse minstrel die de verhalen van de *Popol Vuh* heeft bewerkt.

Het Latijnsamerikaans theater is in alle betekenissen van het woord een 'eigentijds' theater, een theater dat bekommerd is om de problemen van de eigen tijd. In Nicaragua nam de Comedia Nacional (opgericht in 1965) deel aan de Cruzada de Alfabetización (alfabetiseringskruistocht) georganiseerd door de Revolución Popular Sandinista. Dankzij de Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura kan dit gezelschap zich sinds 1986 op een professionele basis met theater bezighouden. In Cuba is de acteur een staatsambtenaar en is het officiële theater het theater van de revolutie. Naast het folkloretheater dat zijn diepste inspiratie vindt in zijn Afrocubaanse roots, is er ook een theater dat de Cubaanse samenleving een kritische spiegel voorhoudt. Het werk van Alberto Pedro Torrientes (*Weekend en Bahía, Passion Maliche*), met zijn mengeling van bijtende humor en tederheid, is daar een goed voorbeeld van.

De rol die universiteiten bij de ontwikkeling van het Latijnsamerikaans theater hebben gespeeld is opmerkelijk. Aan de meeste universiteiten zijn er professionele of semi-professionele theatergezelschappen verbonden. Zo werd in Chili de groep Ictus, de oudste onafhankelijke theatergroep van het land, in 1956 opgericht door een groep leerlingen en professoren van het Teatro Ensayo van de Katholieke Universiteit van Chili. Theater en universiteit vinden elkaar in hun intellectueel verzet tegen de dictaturen en in hun vaak theoretisch onder-

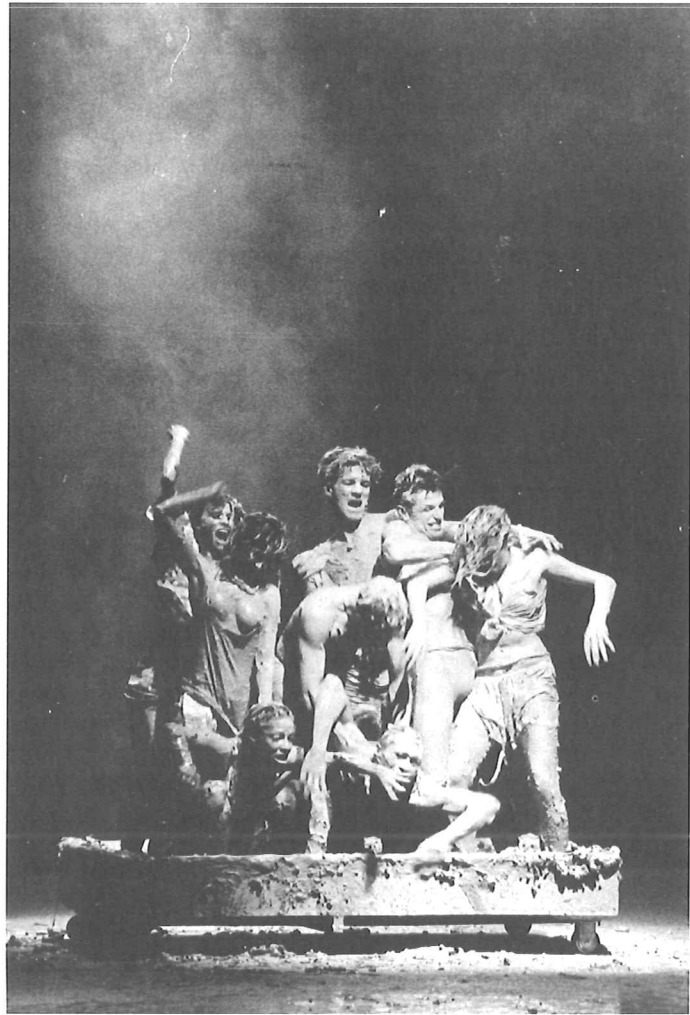
bouwd zoeken naar de juiste theaterstrategieën. In 1975 werd in Caracas (Venezuela) het CELTIC (Het Latijnsamerikaans Centrum voor Theater en Theateronderzoek) opgericht. Het strategische doel van deze organisatie is de integratie van Latijns Amerika. Ze zorgt voor informatie en publikaties, steunt theaters en theateronderzoek, en vaardigt prijzen uit. Als instelling is het CELTIC wereldwijd erkend via de verschillende delegaties verspreid over heel Latijns Amerika, Zweden, Canada, Portugal, Duitsland en Spanje. En legt op die manier getuigenis af van de rijkdom en de verscheidenheid, maar ook van de noden en de problemen van het Latijnsamerikaans theater.

Spaanse groteske

In vergelijking met de theaterontwikkelingen in de rest van Europa was de Spaanse scène in het begin van de twintigste eeuw danig verouderd. Op het repertoire stonden naast de plattelandskomedie in hoofdzaak het versdrama en de 'alta comedia' (de aristocratische komedie). José Echegaray schreef een postromantisch drama, gebaseerd op een melodramatisch conflict en in een pompeuze taal. De schrijftuur van Jacinto Benavente (1868-1954) brak met het declamatorische theater en vertoonde meer verwantschap met het conversatiestuk en het

moderne realisme van een Ibsen, echter zonder diens maatschappijkritiek. Benaventes stukken spelen in hoofdzaak in een 'burgerlijk salon' en behandelen de obligate liefdesverwickelingen in de burgerlijke kringen. Een andere reactie op de Romantiek was het sociale drama met een naturalistische nuance dat uitmondde in het 'sainetisme' (afgeleid van 'sainete': een kort humoristisch stukje met stereotype populaire personages). Het ware genie van dit genre, waarin de Spaanse middenklasse bekritiseerd en bespot werd (enigszins afgezwakt omwille van commerciële eisen), was Carlos Arniches (1866-1943).

De twee belangrijkste Spaanse theaterauteurs voor de Burgeroorlog waren Ramon del Valle-Inclan (1866-1936) en Federico Garcia Lorca (1899-1936). Valle-Inclan behoorde met figuren als Miguel de Unamuno en Antonio Machado tot de zgn. 'Generatie van 98', die rond de eeuwwisseling optrad en het verlies van de laatste Spaanse kolonie aan de Verenigde Staten in 1898 aangreep om af te rekenen met de illusies van het grote Spaanse verleden. De 'voorspoedige jaren 20' van het Spaanse theater begonnen met Valle-Inclans *Luces de Bohemia* (1924), een stuk dat een artistieke vernieuwing inluidde en het 'esperpento', een grotesk genre, introduceerde. Deze stroming was, meer



Ballet Stagium
(Brasil)

dan een genre, een nieuw esthetisch criterium, een prisma waarin de realiteit systematisch vervormd werd om de meest groteske en absurde aspecten ervan aan te tonen. In *Lucas de Bohemia* zegt een van de hoofdpersonages: "De in holle spiegels gereflecteerde klassieke helden zijn grotesk. De tragische zin van het Spaanse leven kan alleen in een systematisch vervormde esthetiek weergegeven worden." Tijdens zijn leven werd Valle-Inclan nauwelijks opgevoerd. Hij ervaarde zijn vervreemding van de scène als een straf, zoals al degene die een poging deden om de scène te vernieuwen en aanvankelijk gedwongen waren thuis privé-voorstellingen te geven en later alleen konden optreden in alternatieve zalen.

Republikeins ontwaken

Federico Garcia Lorca maakte deel uit van wat in de literatuurgeschiedenis geboekstaafd staat als de 'Generatie van 27', een beweging die in hoofdzaak poëtisch was, maar ook bijdroeg tot de theatervernieuwing. Lorca ontwikkelde in zijn rijpe periode met stukken als *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) en *La casa de Bernarda Alba* (1936) een genre dat verwant was met het populaire Andalusische theater en dat veel publiek succes kende. Daarnaast schreef een aantal andere stukken als *Asi que pasen cinco años* (1931) en *El publico* (1933), waarin de werkelijkheid niet lineair verloopt maar vertakt. Deze door het surrealisme beïnvloede stukken werden nauwelijks opgevoerd en de weinige opvoeringen waren enorme mislukkingen.

Op een dag in 1931 "ging Spanje koningsgezind naar bed en werd republikeins wakker". De intellectuelen kwamen aan de macht en de vernieuwende beweging in het theater die in de jaren '20 op gang was gekomen, kon zich in betere omstandigheden verder ontwikkelen. Het door Lorca opgerichte universitaire theater *La Barraca* en ook andere initiatieven trachten het theater tot in de meest geïsoleerde dorpjes te brengen. Ook andere dichters van de 'Generatie van 27', zoals Rafael Alberti en Miguel Hernandez, experimenteerden met het theater. Onder invloed van Alejandro Casona en Jardiel Poncela ontstond de burgerlijk republikeinse komedie. Peman beoefende het historische theater en met *Tres sombreros de copa* (1932) schreef Miguel Mihura een absurd theater dat Ionesco en Beckett voorafging. Deze hele theatervernieuwing overleefde de Burgeroorlog niet.

De zwarte jaren

Ook in het theater vormden zich twee fronten. In de republikeinse zone schreven auteurs als Max Aub en Rafael Alberti een soort van 'gelegenheidstheater', een theater gedicteerd door de concrete omstandigheden en geschreven voor een welbepaald publiek. De nationalistenvan hun kant schreven stukken vol fascistische symboliek en patriotisme. De moord op Lorca, de ballingschap van de schrijver Alberti en van de actrice Margarita Xirgu zijn slechts

enkele voorbeelden van de menselijke en artistieke prijs die Spanje voor zijn Burgeroorlog moest betalen. Na de overwinning van Franco werd het theater zo goed als ontmanteld en in zijn artistieke ontwikkeling afgeremd door een uiterst strenge censuur. Het 'nationaal theater' werd opgericht, dat dweept met patriotistische en katholieke waarden en waaruit een grote minachting voor de overwonnenen bleek. Maar het bloed kruipt waar het niet gaan kan: in ontspanningskomedies staken schrijvers als Lopez Rubio, Jardiel Poncela en Miguel Mihura de draak met de censuur via onderliggende boodschappen voor een intelligent publiek.

Ondanks die censuur werden in de jaren 50 steeds meer universiteits- en kamertheaters opgericht. Daarnaast ontstond de zgn. 'realistische generatie', een generatie die de Burgeroorlog als kind meemaakte. De meest representatieve figuur is wellicht Alfonso Sastre, die omwille van zijn sociale kritiek door de censuur vervolgd werd. In 1958 vertoonde de jonge auteur Fernando Arrabal zijn stuk *Los hombres del triciclo*. Het werd niet alleen verworpen door de officiële kritiek, door de censuur en door het commerciële theater, ook de meest alerte sectoren van het Spaanse theater konden weinig beginnen met Arrabals absurdisme. Arrabal ontwikkelde zijn theatercarrière verder vanuit Frankrijk.

Vrouwelijk naakt

Tijdens de jaren 60 bereikte de vernieuwingsdrang definitief het Spaanse theater en zelfs het commerciële theater ontdekte Genet, Weiss en Valle-Inclan. Maar belangrijker is het ontstaan op dat ogenblik van het 'onafhankelijke theater'. Het had een duidelijk afgelijnd politiek karakter en werd uiteraard door de censuur op de hielen gezeten. Hoewel op het einde van het decennium nieuwe avantgarde-auteurs opdoken als Francisco Nieva, gaven deze groepen toch de voorkeur aan collectief geschreven stukken gebaseerd op vertalingen of op eigen teksten. Tot de meest succesvolle stukken behoren *Castañuela 70* van de groep Tabano in een regie van Juan Margallo (de directeur van het Festival, cfr. supra), een muzikaal-politieke revue, en *Quejio* van La Cuadra die de Flamenco in hun theater opnamen.

Na het overlijden van de dictator in 1975 maakt het theater gebruik van twee belangrijke lokmiddelen: het vrouwelijk naakt op de scène en eigen of buitenlandse teksten die tijdens het Franco-regime verboden waren. Maar beide formules deden het al gauw niet meer: de eerste omdat ze te vaak gebruikt werd, en de tweede omdat het publiek zich niet kon identificeren met de onderwerpen. De onafhankelijke groepen kregen niet veel hulp van de regering om hun wankel infrastructuur te verstevigen en hoewel in 1977 de censuur wettelijk werd afgeschaft, waren er nog steeds problemen met de vrije meningsuiting. Zo werd de groep Els Joglars voor de militaire rechtbank gedaagd

omwille van het agressieve beeld dat zij in hun voorstelling *La Torna* van de Guardia Civil hadden opgehangen.

In 1978 richtte de toenmalige regerende partij, 'La Unio de Centro Democratico' het 'Centro Dramatico Nacional' (CDN) op en daarmee het 'openbaar theater'. Ook gedurende het Franquisme kwam de staat tussen: in heel Spanje voerden de 'nationale theaters' met mondjesmaat grote spektakels op, gebaseerd op stukken van de klassieke Spaanse auteurs en met een traditionele mise-en-scène. In 1982 won de 'Partido Socialista Obrero Espanol' de verkiezingen en zette andere theatercentra in werking: het 'Centro Nacional de Nuevas Tendencias' (CNNTE) en in 1984 de 'Compania Nacional de Teatro Clasico' (CNTC). In 1985 wordt het 'Instituto Nacional De Artes Escenicas y de la Musica' (INEAM) opgericht, voor het eerst met overheids subsidies. De decentralisatie van de macht en de verdeling van Spanje in verschillende Autonomieën, bevorderden het oprichten van theatercentra in heel Spanje. Een initiatief dat zijn problematische kanten heeft. Criticus Fernandez Torres hierover in 'El Publico': (deze centra werden niet opgericht vanuit) een bezinning over wat het theater als openbare dienst moet zijn, maar wel vanuit het verlangen om te beschikken over een openbaar apparaat dat sociale successen creëert, opdat die sociaal prestige zouden verlenen aan de politieke leiders."

Verloren tijd

Naast het commerciële theater dat zich meestal beperkt tot het brengen van populaire namen, realistische teksten van bekende Spaanse auteurs of vertalingen van een buitenlands, bij voorkeur Brits, succes, staat het alternatieve theater, dat meestal gesubsidieerd wordt en de erfgenaam is van het vroegere 'onafhankelijke theater'. Rechtstreekse erfgenamen of later alternatief geworden groepen zijn: Els Joglars, Els Comediants, Teatro Lliure, Dagoll Dagom, Teatro de la Ribera, Geroa, La Cuadra, etc... Andere, meer recente groepen zoeken radicale uitdrukkingsmiddelen die fundamenteel verschillen van die van de commerciële gezelschappen: La fura dels Baus, Atalaya, Bekereke, Anande Danza,... De Spaanse podiumkunsten zijn bezig aan een groot inhaalmaneuver, maar of de verloren tijd al herwonnen is, is een moeilijk te beantwoorden vraag.

Désirée Ortega Cerpa

Désirée Ortega Cerpa werkt aan het CAT (Andalusisch Theatercentrum te Sevilla)

Het "Festival Ibero Americano de Teatro" (FIT) gaat door van 18/9 tot 10/10 met voorstellingen te Cadiz en op de EXPO te Sevilla.

(vertaald uit het Spaans door Karen Vanden Auwelle, met dank aan Martha Mendez)