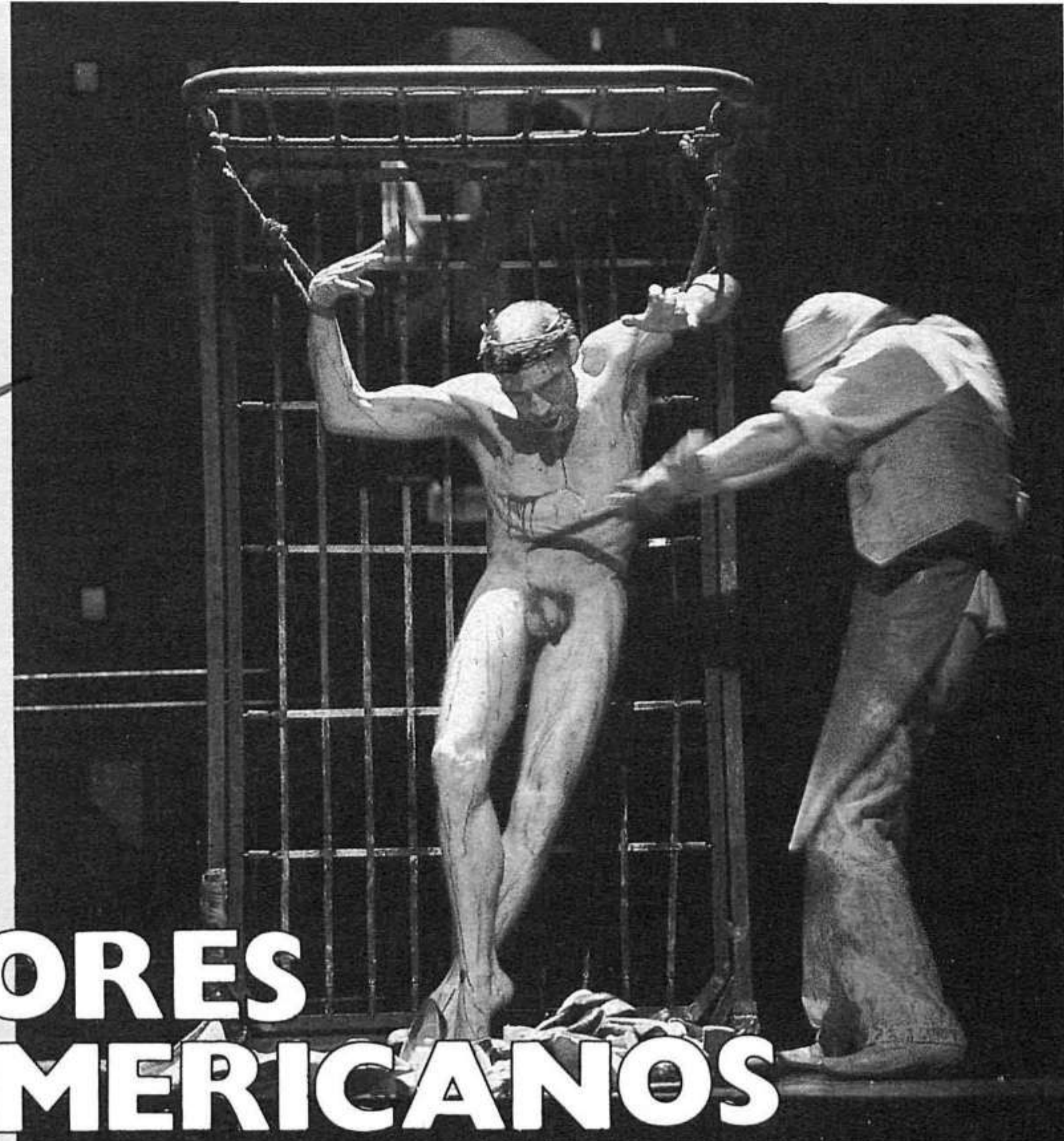


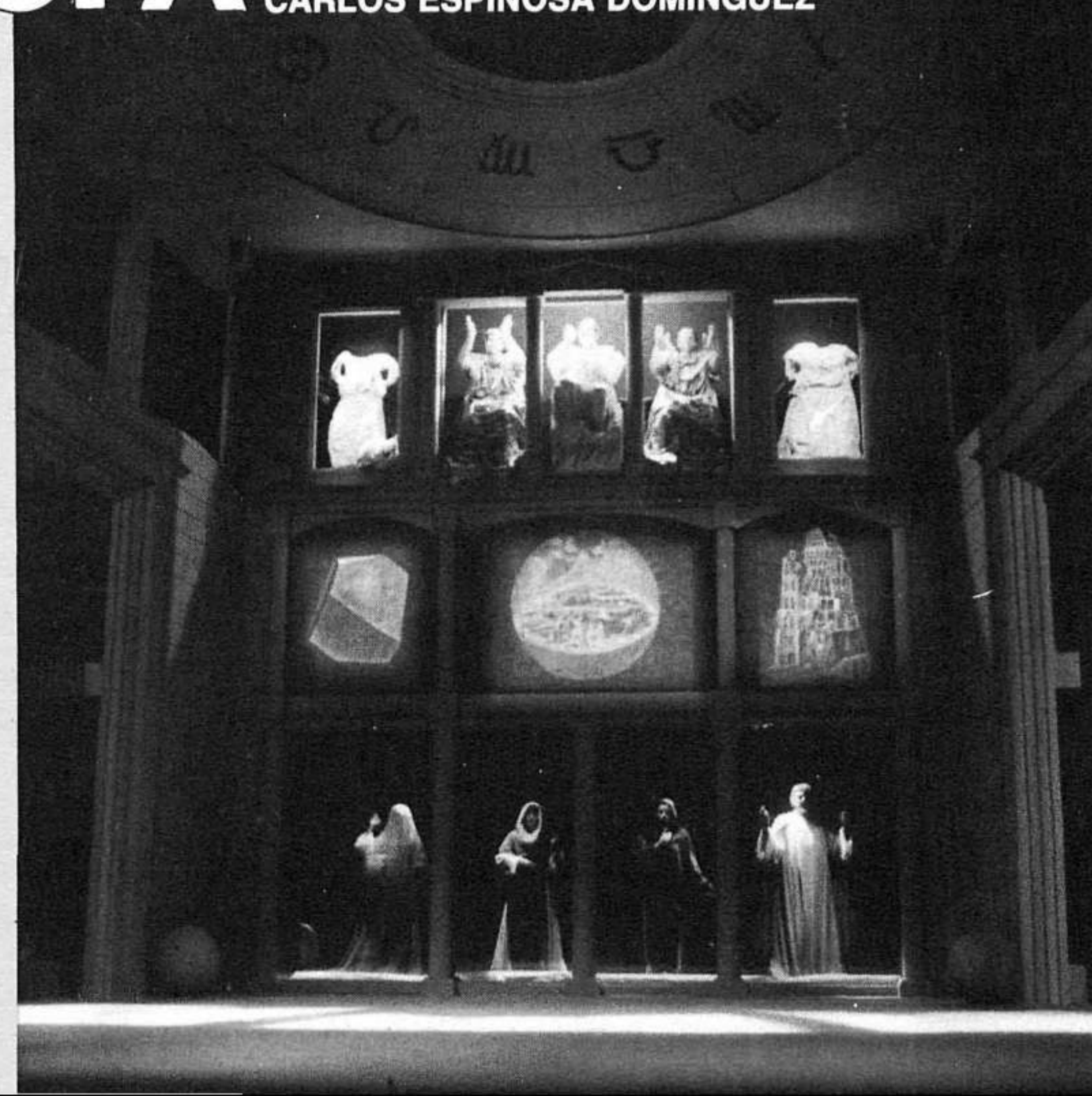
ARIAS
LAVELLI
QUINTANA
RUIZ

**Directores
iberoamericanos
en Europa**



4 DIRECTORES IBEROAMERICANOS EN EUROPA

CUADERNO PREPARADO POR
CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ





MADRID, MARZO 1988

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Capitán Haya, 44.
28020 Madrid.

Teléfonos:

Redacción: (91) 270 57 49
y (91) 279 32 96.

Suscripciones: (91) 270 51 99.

Portada:

"El público", de García Lorca.
Dirección de Jorge Lavelli.
Foto: Philippe Maillard.

Imprime:

EGRAF, S. A.
Pol. Ind. de Vallecas.
Luis I, 19.
28035 Madrid.

Depósito legal: M-524-1985.

NIPO: 302-88-005-6.

ISSN: 0213-4918.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 54.

ALFREDO ARIAS	5
Alfredo Arias: "La carne del teatro son las lágrimas, la risa, la emoción" (Carlos Espinosa Domínguez)	7
Un arte de la sensibilidad (Dominique Darzacq)	16
Los espectáculos de Alfredo Arias	24
<hr/>	
JORGE LAVELLI	25
Jorge Lavelli: "La libertad de escribir en el espacio" (C. E. D.)	27
Vida y muerte de la representación (Alain Satgé)	36
Los espectáculos de Jorge Lavelli	44
<hr/>	
ALEJANDRO QUINTANA	47
Alejandro Quintana: "Una forma privilegiada de dialogar" (C. E. D.)	49
Un chileno en el Berliner (Dieter Kranz)	55
El realismo poético de Quintana (Manfred Wekwerth)	63
Los espectáculos de Alejandro Quintana	64
<hr/>	
RAÚL RUIZ	65
Raúl Ruiz: "La lógica de los sueños" (Jacinto Soriano)	67
Un riguroso ceremonial barroco	71



Nunca se ha realizado un estudio sobre lo que la gente de teatro de América Latina ha aportado a la escena europea. En realidad, no es una contribución tan

insignificante como muchos piensan. No hay más que recordar el trabajo estimable de creadores como Víctor García, Jérôme Savary, Augusto Boal, Copi, cuya presencia en el panorama teatral de Europa nadie cuestionaría. Pero a esa lista podríamos agregar otros nombres: Renzo Casali, Carlos Traffic, César Brie, Cora Herrendorf, Horacio Czertok, Mario González, Carlos Cytrinovsky, Roberto Villanueva, Antonio Larreta, Jorge Díaz, Héctor Malamud... Ahora mismo, el público de París aplaude la excelente caracterización de Gandhi que hace el actor chileno Andrés Pérez Araya en "La Indiada", el último espectáculo del Théâtre du Soleil. En la propia Cartoucherie, el peruano Antonio Días Florián ha logrado, por fin, ver reconocida su labor con el Théâtre de l'Épée de Bois. Algunas semanas atrás, Catherine Dasté estrenó *El eclipse de la pelota*, de Arnaldo Calveyra, dramaturgo argentino radicado en Francia. Más que realizar un inventario exhaustivo y un estudio completo, este cuaderno pretende proporcionar algunos elementos sobre el tema. Para ello, hemos seleccionado a cuatro directores latinoamericanos que ocupan un sitio significativo en la escena europea contemporánea. Tres de ellos se hallan al frente de centros dramáticos nacionales e instituciones culturales de Francia. El cuarto es director artístico en el mundialmente conocido Berliner Ensemble. Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Alejandro Quintana y Raúl Ruiz constituyen, pensamos, cuatro buenos y convincentes argumentos.

ALFREDO ARIAS



6



*"Empecé
como jugando al
teatro, a
desmontarlo para
ver cómo era
y qué contenía."*

ALFREDO ARIAS: «LA CARNE DEL TEATRO SON LAS LÁGRIMAS, LA RISA, LA EMOCIÓN»

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ

El año pasado, la prensa bonaerense dedicó un amplio espacio a lo que calificaba de auténtico reconocimiento: el retorno de Alfredo Arias y sus compañeros del grupo TSE. Su visita a Argentina era auspiciada por la Embajada de Francia, con lo cual se daba la curiosa paradoja de que el trabajo de Arias llegaba a sus compatriotas... importado de París. En realidad, se cerraba así un ciclo que se inició en 1969, cuando Alfredo Arias, Facundo Bo, Roberto Plate, Marilú Marini y el resto de los fundadores del grupo decidieron marcharse a probar fortuna en Europa. En estos dieciocho años, crearon una obra escénica y consolidaron un prestigio que los ha situado en un lugar de privilegio en la escena francesa. Estreno de una veintena de espectáculos, presentaciones en las plazas más codiciadas y difíciles, actuaciones en los festivales internacionales de Aviñón, Edimburgo, Spoleto, Berlín, Venecia, conversión en centro dramático nacional y, sobre todo, el apoyo entusiasta de un numeroso auditorio. Buena parte de esos éxitos se deben a Arias, cabeza indiscutible del TSE. El suyo es un caso ejemplar de fidelidad a una estética personal y al equipo humano con el cual trabaja desde los inicios. No se ha dejado seducir por la tentación de hacer carrera internacional, dirigiendo aquí y allá. Salvo una experiencia en el género lírico que afirma no repetirá, todos sus

montajes los ha realizado con sus viejos colaboradores y amigos. En su casa de la calle de las Bellas Artes, nos recibe Arias una mañana invernal para hacer un recorrido por esta fascinante aventura teatral. Lo que sigue a continuación es una síntesis de hora y pico de conversación con este hombre moreno y delgado, púdico y malicioso a la vez, a quien los franceses llaman el argentino de París.

—Se dice que el teatro se engarzó a ti desde la infancia. Incluso tú mismo has declarado que eres una vocación viviente. ¿Cuáles son tus antecedentes, tus primeras relaciones con el teatro? ¿Influyó en ello tu entorno familiar?

—“En realidad, yo provengo de un medio completamente adverso al teatro, una pequeña burguesía pobre que aspiraba a una profesión ‘honorable’: abogado, médico, arquitecto... El teatro era para mi familia una fantasmagoría completamente negativa. No, en mi hogar no hallé ningún entorno teatral. Desde niño, el teatro era un mundo que me fascinaba y en el cual yo tenía que volcarme alguna vez, pero nadie necesariamente me ayudó a ello. El descubrimiento lo hice por decisión propia. Lo interesante era que en ese momento había en Argentina un gran movimiento teatral, el teatro independiente, y mis primeros contactos con Ionesco, Beckett, Bernard Shaw, Tennessee Williams fueron a través de estos grupos. Así que el primer teatro que yo vi fue, en gran medida, teatro de vanguardia, mezclado con el teatro popular argentino, que, quizá, son las dos tendencias que van a marcar-

me el resto de mi vida. Está por una parte una reflexión sobre el arte escénico y, por otra, una faceta sensorial, que yo llamaría de teatro “popular”. El primer curso que recibí fue en la Alianza Francesa de Buenos Aires, que era una academia bastante atípica. En realidad, buscaban personas que ayudasen a limpiar, a barrer. Más que alumnos, necesitaban mano de obra, así que allí yo limpié, construí decorados, hice de vestuarista. De todas maneras, como no tenía mucho tiempo que perder, porque hacer teatro era para mí una urgencia, no vacilé en empezar por aquella experiencia. Y me gustó esa entrada material y física, en lugar de ingresar por el lado, digamos, intelectual. Fue algo que disfruté muchísimo.”

—En aquellos años juveniles tuviste también experiencias en las artes plásticas. ¿Luego las abandonaste o se integraron en la actividad teatral?

—“Yo pienso que, en realidad, en mí sólo estaba la necesidad de llegar al teatro, de expresarme a través de él. Para mí, lo que produjo a ese nivel fue importante, entonces, como posibilidad expresiva. Por supuesto, todo lo que uno aprende queda registrado en la pasión primera. Así que mis experiencias en las artes plásticas de alguna manera aparecen registradas en mi trabajo actual en el teatro. De manera que no abandoné las artes plásticas: para mí representaron sencillamente un puente.”

—Tu primera experiencia teatral importante fue en el Instituto Di Tella, uno de los nombres claves de la escena argenti-

na de los sesenta. ¿Qué labor realizaste allí? ¿Qué le debes a aquella aventura?

—“Ante todo, se impone que explique qué cosa era el Instituto Di Tella. Se trataba de un centro que reunía las artes plásticas, la música y un departamento audiovisual que después se convirtió en departamento de teatro. El Di Tella permitió a la gente que provenía del teatro contar con una posibilidad nueva de expresarse. El centro se transformó de pronto en una especie de fenómeno sociológico, al cual el público acudía masivamente para descubrir lo que allí estaba pasando y tomar una posición a favor o en contra. Fue un momento bastante privilegiado para el arte argentino, y manifestaciones como la música, la pintura, la danza y el teatro pudieron tocar en sus formas más curiosas y vanguardistas a un gran número de gente. Hubo experimentos plásticos como el de Marta Minujin, quien creó un laberinto-espectáculo llamado *La Menesunda*, que consiguió que se formaran colas de gente esperando para entrar; o como los famosos ‘Baños’ de Roberto Plate, que provocaron el cierre de la exposición, pues se trata de espacios vacíos donde el público escribía frases obscenas como en los baños públicos, entre ellas algunas frases contra el gobierno de Onganía. El Di Tella creó incluso una modificación del barrio y se produjo un fenómeno social relativamente importante. En mi último viaje a Argentina, comentaba con Jorge Romero Brest, uno de los animadores de aquel proyecto, que para la gente tuvo una especie de sentido de libertad y de encuentro con una expresión profundamente personal. Duró poco el Di Tella, no podía durar demasiado. Era una idea utópica en un país que siempre se ha caracterizado por los contrastes violentos a nivel político y social. Para nosotros, fue como una madre, el lugar que nos dio vida, que nos definió. A mí, personalmente, me brindó la posibilidad de nacer para el teatro.”

UN MISTERIO QUE YO QUERÍA DESCIFRAR

—Allí, en el Di Tella, ¿qué hiciste concretamente?

—“Pues, entre otras cosas, monté a los 21 años mi primer espectáculo. Allí creé también una especie de esculturas-ambientes, un laberinto y otras experiencias plásticas en colaboración con algunos amigos. Hicimos también un pequeño espectáculo de café-teatro, que estaba dentro de la estética de lo que entonces se conocía como happening. Un espectáculo



“La mujer sentada”. El personaje de Copi abandona la página y se instala en el escenario.

organizado en sketches y en el cual el teatro tenía cierta importancia. No era una cosa espontánea, aunque sí con todas las libertades y con esa parte abrupta y arbitraria que caracterizaba a los happenings. Por ese tiempo encontré a Marilú Marini, quien se ha mantenido hasta hoy como una de mis mejores colaboradoras y amigas y ha trabajado como actriz en muchos de mis montajes. Yo ya estaba con un pie en el teatro, y sentí que poseía ya las armas necesarias para empezar a trabajar y escribí y dirigí mi primer espectáculo. Se llamaba *Drácula*.”

—¿Cómo eran aquellos primeros espectáculos que dirigiste?

—“Bueno, te voy a definir cuál fue mi línea de acercamiento al teatro, pues no podría explicarte cada uno de mis espectáculos, entre otras razones, porque no me acuerdo exactamente de las motivaciones que me llevaron a hacerlos. Creo que ante todo yo partí de mi infancia. Empecé como jugando al teatro, a desmontarlo para ver cómo era y qué contenía, a trabajar sólo a partir de mis impresiones del teatro, de las cosas suyas que me habían marcado y de ese misterio que yo quería descifrar. Después, con el tiempo, asumí esa ficción y me puse yo también a contar historias y a tratar de desmontar su mecanismo. Mi primer espectáculo, *Drácula*, era una historia desmontada y sin precisar, como un primer dibujo que hace un niño cuando empieza a trazar la silueta de los personajes, pero sin asumir aún la profundidad, la luz ni la sombra.”

—Tu espectáculo ¿tenía algo que ver con la novela de Bram Stoker?

—“Tenía todo que ver, puesto que era una adaptación vertiginosa, en 20 páginas, de la novela de Stoker, que tiene unas 1.800. Yo hice una versión que era la historia contada un poco como un comic o una historieta. La estructura del montaje era a manera de cuadros; una estructura que se repite en todos los primeros trabajos, que eran como cuadros vivos, escenas bastantes fijas en las que había pocos diálogos y un movimiento ralentizado. Quizá esto no le diga mucho al lector, pero al cabo de tantos años a mí me resulta difícil precisar los detalles.”

—Después del Di Tella y antes del viaje a Francia, media un período, no sé si corto o largo, del que no se conocen tus actividades.

—“Ocurre que esa etapa en la que se forma el grupo y la siguiente, cuando partimos de Argentina, están muy vinculadas. En Argentina creamos tres espectáculos: *Drácula*, *Aventuras* y *Futura*, que corresponden, aunque cada uno es dife-

“Si mi trabajo existe es porque hay en él una verdad, imperfecta, llena de errores, con suciedades, pero una verdad.”

rente, a ese esquema general del que te acabo de hablar. Esos tres montajes se hicieron y se representaron en Argentina entre 1966 y 1968. Lo único que hay que agregar como detalle es que en 1967 realicé mi primer viaje a Europa, a Francia e Inglaterra, y de allí regreso con la decisión de volver con mis espectáculos. Entonces es cuando se crea la compañía, se monta un cuarto espectáculo, *Goddes*, escrito en un inglés arcaico, brutalmente latinoamericano, y con esos cuatro trabajos partimos de Buenos Aires. Nos presentamos primero en Venezuela y Estados Unidos y luego, en 1969, en Francia. Ese es el bache que faltaba y que ahora queda aclarado.”

—Como tú has dicho, poco antes de salir para Francia creas con otros compañeros de profesión el grupo TSE, el mismo con el que sigues trabajando hasta hoy. ¿Quiénes formaban el núcleo inicial? ¿Teníais entonces una idea más o menos clara del trabajo que queríais desarrollar o la estética de TSE se fue definiendo sobre la marcha?

—“El grupo nunca se constituyó expresamente. Lo fascinante de nuestra historia es que nunca dijimos: vamos a hacer un grupo para que dure. Un día hubo que llamarlo de alguna manera y yo escogí esas tres letras sobre cuyo significado me siguen preguntando hasta el día de hoy y a lo que yo respondo sistemáticamente que lo dejaré escrito en mi testamento, como el personaje de ‘El ciudadano Kane’. En realidad, no sé qué quieren decir. Me pareció un nombre abstracto, pero que quería decir algo sobre el teatro. Por otro lado, era una necesidad real de la gente que lo formaba, de trabajar y de llevar adelante una aventura teatral. Pero nunca se dijo: vamos a constituir un grupo, seamos grupo, nunca existió eso entre nosotros. Y creo que por eso nos mantenemos juntos hasta hoy. Ha habido a veces algunas interrupciones, pero es

una aventura que dura ya 20 años, está ahí. Si estamos juntos es porque hay una coincidencia de sensibilidades, una profunda verdad artística, una cierta dimensión humana que nos une en esta angustia de crear, y no una idea utópica ni una necesidad circunstancial. Nunca fue, ni es una imposición. Si hubiese sido así, no hubiéramos estado juntos ni un solo día.”

—¿Quiénes eran los miembros fundadores?

—“Están Facundo Bo, que se mantiene, Roberto Plate, que también continúa trabajando, Marucha Bo, que desgraciadamente ya no trabaja en teatro porque tuvo un accidente grave, pero que se dedicó después a cantar y últimamente ha dado varios conciertos. Está también Zobida, que se incorporó al grupo poco antes de salir de la Argentina. Después, había un compositor argentino que ya no está y otro amigo que tampoco.”

TSE, UN DESCUBRIMIENTO DEL PÚBLICO

—¿Por qué decidisteis salir de Argentina?

—“El problema era que nosotros estábamos naciendo en Argentina y lo que se presentaba como perspectiva de futuro era bastante oscura. Nuestro lugar de nacimiento, el Di Tella, ya se veía que iba a morir. De modo intuitivo, percibimos que la historia que se avecinaba iba a ser muy difícil. En ese momento además no teníamos aún un arraigo profundo en la profesión teatral argentina; estábamos saliendo, no contábamos con un lugar dentro del panorama escénico nacional. Entonces llegó el momento de decidirnos: o quedarnos allí y seguir trabajando, con el riesgo de que nuestra propuesta —que no era tampoco un trabajo cómodo, pues no se inscribía dentro de las fórmulas más aceptadas como el teatro cómico o la revista, sino que era una forma muy personal— no fuese bien aceptada, o desaparecer como artistas, o bien tratar de sobrevivir como tales. Así que, en lugar de ser extranjeros en nuestro propio país, optamos por ser extranjeros sin más. Fue una forma de sobrevivencia artística, no un rechazo.”

—Los primeros años en Francia ¿os resultaron difíciles?

—“Sinceramente, no. Yo creo que ser artista es difícil en todas partes. En nuestro caso, siempre nos fue bien y siempre nos fue mal, es decir, nos fue de una manera realista en relación a nuestros sueños y ambiciones. Por otra parte, debo decir que las circunstancias reales nos han

ofrecido muchísimas posibilidades. Siempre tuvimos oportunidades de trabajar y creo que las hemos sabido aprovechar con delicadeza y tacto. Lo maravilloso es que el público nos ha apoyado y nos ha sido fiel. Un ochenta por ciento de lo que somos hoy en Francia se lo debemos al público que nos descubrió y para el cual nos volvimos necesarios. No fuimos inventados por nadie más que por el público y por la gente de la profesión. Nunca fuimos un hallazgo de la crítica, que en general ha estado bastante disparatada al analizar nuestro trabajo. Ante todo, porque resulta muy difícil discernir el misterio de nuestra práctica, una práctica que siempre les seguirá desconcertando. El primer espectáculo que estrenamos en Francia, *Eva Perón*, produjo un escándalo, una cosa tremenda a todos los niveles, incluido el de la crítica, pero fue ya un éxito de público. Son el público y la profesión quienes nos sostienen hasta hoy, y eso es algo irreversible. Se pueden tener críticas fabulosas y luego no interesar a la gente. Bueno, lo mejor es tenerlo todo, porque uno se siente más tranquilo. Te repito, siempre fue fácil, siempre fue llevadero, apasionante, intenso, claro que con sus altas y bajas, sus luchas y decepciones. Pero nunca fue duro. Llegamos a París y un año después ya estábamos creando *Eva Perón*. Inmediatamente después hicimos *Historia del teatro*, que fue también un gran acontecimiento. Luego Georges Wilson, que entonces se hallaba al frente del TNP, nos invitó a producir un espectáculo. Y a partir de ahí, las cosas nunca se han parado."

—*Penas de amor de una gata inglesa* representa el lanzamiento tanto tuyo como del grupo. ¿Cuál fue el proceso de génesis y creación de ese espectáculo que tanto llamó la atención del público y la crítica de París?

—"Pero antes de eso hay un montón que fueron también grandes éxitos. La lista de éxitos empieza, como te dije, con *Eva Perón*, viene luego *Historia del teatro*, que tuvo un éxito impresionante. Están después *Comedia policiaca* y *Luxe*, que despertaron mucha curiosidad. Y luego viene el espectáculo más importante que yo he montado hasta ahora: *Veinticuatro horas*, un trabajo excepcional que fue destruido y detestado por la crítica, pero encuentra una respuesta favorable en el público. El problema radica en que a aquellos primeros espectáculos que montamos en Francia se les adjudican, de una manera un tanto simplista, calificativos como sofisticación, exotismo, curiosidad. *Veinticuatro horas*, en cambio, no posee ninguno de esos elementos. Es

un viaje al interior, a la profundidad del teatro. En él, las referencias al exotismo, la curiosidad, la sofisticación no tenían cabida, no existían. Pues bueno, *Veinticuatro horas* significa una ruptura. De ahí pasamos a otro trabajo compuesto por dos observaciones sobre el teatro, un poco en la línea del anterior. Se llama *Notas*, y es precisamente eso: un cuaderno de notas sobre el teatro, en el cual yo quise contar la vida de unos actores ambulantes. En realidad, el verdadero teatro estaba en sus vidas, en los momentos en que estaban en los camerinos, y que se volvía luego una rutina total cuando salían al escenario. Era, una magia al revés, como si en la vida cotidiana tuviesen un diálogo divertido y una existencia brillante, fabulosa y, después, cuando actuaban, cayesen en un vacío total, para ellos y para el espectador. Montamos a continuación un pequeño espectáculo llamado *Virgen*, en el que contaba la historia de una compañía teatral italiana que existe realmente: se llama Compañía Doriglia-Palmi y actuaban en el Bosgo Santo Spirito, en el sótano de una iglesia, a doscientos metros del Vaticano, y montaba melodramas religiosos, unas cosas deli-



Dos grandes actores franceses, Delphine Seyrig y Sami Frey, en "La bestia en la jungla".

ciosas. Yo había observado su comportamiento y lo monté como si fuera una crónica narrada por ellos mismos. Fue un trabajo que la crítica recibió mejor. Siempre he pensado, cada vez que siento la necesidad de dar un salto en mi carrera, que tengo que regresar un poco a la magia de mi infancia. Fue lo que hice después de *Virgen*: me volví de nuevo hacia adentro y rescaté esas *Penas de amor de una gata inglesa*, que se convirtió en un fenómeno popular de otro tipo. Antes habían sido más bien éxitos teatrales. *Penas...*, en cambio, fue un fenómeno popular que nos puso en contacto con todo el mundo."

UN ENIGMA INDESCIFRABLE

—Para crear *Penas de amor...*, ¿es cierto que partiste de un cuento de Balzac?

—"Partí de dos cosas. Antes de la novela de Balzac estaba un dibujante del siglo XIX llamado Granville, que para mí es un precursor del surrealismo, y que se dedicaba a ilustrar textos de diferentes autores a solicitud de un editor. Granville creó así una enorme cantidad de imágenes que a mí me parecen extraordinarias y que él recogió en dos volúmenes titulados 'Los animales pintados por ellos mismos'. Se trata de una curiosa fauna con cabeza de animal y cuerpo humano. Pienso que es una visión que parte, en cierta medida, de nuestra subjetividad, que ve a los demás como animales. Granville, seguramente, tomó ese impulso metafórico y creó esos personajes, que fueron a su vez los que a mí me inspiraron. Elegí, por otro lado, un cuento de Balzac, un autor por quien yo siempre he tenido una gran pasión, pues para mí, que llegaba de Argentina, la cultura francesa era algo indescifrable, y Balzac fue en ese sentido como una llave. Lo leí y releí y gracias a él comencé a entender por qué la gente alrededor mío se comportaba de una cierta manera. Ese amor por Balzac y esa ayuda que él me dio para entender mejor el medio en el que vivía me sirvieron de inspiración para el espectáculo. Con esos elementos y con un equipo de colaboradores bastante excepcional, entre los cuales estaba Rostislav Doboujinsky, el diseñador y creador de máscaras, monté el espectáculo. Conté también con la colaboración de Geneviève Serreau, que me ayudó a poner en pie el espectáculo."

—¿Y luego?

—"Después de esa serie de éxitos vienen algunos choques. Yo hubiera podido asentarme en una cierta forma de teatro de recursos expresivos, pero no me inte-



"Historia del teatro", un viaje fabuloso de Sófocles a Williams.

resó. Siempre he protestado contra mis recursos. Para mí lo esencial es proyectarse en una historia. Constantemente me digo: yo no tengo recursos. Por eso mi trabajo desconcierta un tanto. Debe entenderse como una tela de araña, que parte de un centro y va tirando hilos en direcciones muy diversas, pero que convergen todos en una misma percepción del teatro y de la vida. Algunas veces he tirado hilos que, simplemente, hablan del teatro; otras, que hablan sólo de la vida, y en otras ocasiones, que hablan del teatro y de la vida. De ahí que, a la hora de hacer ese encasillamiento, a la vez necesario e inevitable, mi trabajo resulte bastante enigmático."

—Después de eso vienen *Sortilegios*,

"En Francia siempre nos fue bien y siempre nos fue mal; es decir, nos fue de manera realista. Un ochenta por ciento de lo que somos hoy se lo debemos al público."

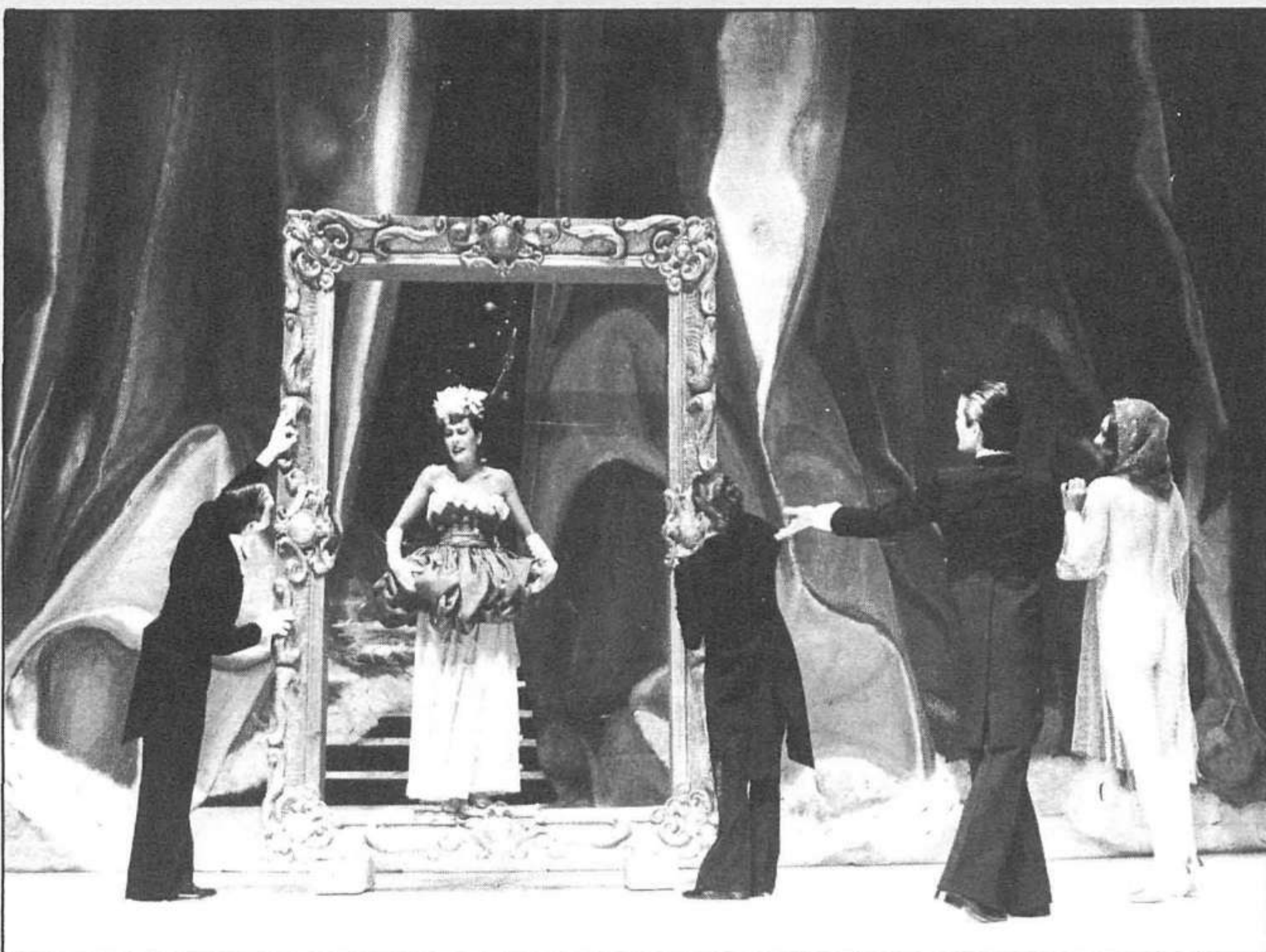
Trío, Estrella del norte, con los cuales te consolidas definitivamente como director y pasas a ser reconocido como uno de los directores más importantes de la escena francesa. ¿Qué, en tu opinión, has aportado de novedoso y original al panorama escénico francés?

—"Yo pienso que hay cuestiones que uno no decide completamente. Francia posee una vieja tradición en lo que se refiere a la voluntad de recibir y aceptar a los artistas extranjeros, de acogerlos y encontrar, si es que puede decirse, una suerte de complementariedad cultural. Es algo que viene desde hace siglos. Ahora, aparte de eso, si un artista existe, es porque hay una verdad palpable en su obra, una forma de expresar su percepción de



DELLETIER-LATTES

"Penas de amor de una gata inglesa" marcó la definitiva consagración del director.



M. FRANDREAN

En "Luxe", Arias reflexiona sobre el music hall.

la vida y de las cosas que ha elegido contar. Y yo pienso que no es por el hecho de que yo sea argentino y como tal tenga una estética distinta, por lo que mi teatro existe y se ha impuesto en Francia. Si mi forma de hacer teatro se ha impuesto es porque debe haber algo, un compromiso, una severidad entre lo que cuento y yo, que le da sentido. Cuando la gente apoya tu trabajo y viene a ver tus espectáculos es señal de que les estás contando algo, les estás mostrando algo que tiene para ellos un sentido capaz de hacerlos desplazarse. Si esa comunicación con el público ha funcionado, se debe a que éste y yo nos entendemos en alguna parte. Ellos entienden mi necesidad de hacer teatro y yo la necesidad de ellos de venir al teatro, y ahí nos encontramos. En alguna parte, en ese momento que no está descrito ni definido, ellos y yo sabemos que estamos allí por la misma verdad. En resumen, pienso que si mi trabajo existe es porque hay en él una verdad, imperfecta, llena de errores, con suciedades, con baches, pero una verdad. Y considero, además, que en el teatro que yo hago hay un elemento artesanal que, de alguna manera, llega como una cualidad única, tanto al público como a la gente de la profesión."

—Otro título significativo en tu trayectoria es *La mujer sentada*, con él, Marilú Marini obtiene en 1984 el premio de la crítica a la mejor actriz del año. Es, además, tu última experiencia con la dramaturgia de un compatriota tuyo, Copi. ¿No es un autor que te interesa?

—"Tuve mi primera experiencia con Copi en *Eva Perón*. Me pareció que ese mito que nos reunía, la personalidad de Eva Perón, me permitía a mí tener las referencias imprescindibles para entender lo que él había querido hacer con ese personaje y poder llevarlo a escena. Había, pues, ese punto común dado por el tema. Las obras de Copi me apasionan y pienso que es un gran poeta de la escena. Pero ante su teatro yo me siento muy desconcertado, no tengo los elementos necesarios para contarlo. Me parece, por ejemplo, que Lavelli está mucho más cercano que yo del teatro de Copi, de esa parte de violencia, de humor, de desesperación que hay en sus obras y que Lavelli sabe manejar muy bien. Mi trabajo en *La mujer sentada* representó una experiencia diferente, pues fue un viaje al Copi de los años setenta, al Copi dibujante. Un trabajo, por mi parte, realizado con una gran libertad al tomar su personaje y concretarlo teatralmente. Copi me entregó sus dibujos, cerca de setecientos, y yo les di una organización dramática. Me

dio un punto de partida y luego yo tuve plena libertad para completar el personaje e inventar el espectáculo. En ese sentido me gustó mucho trabajar con él en *La mujer sentada*. Pero cuando me falta esa referencia o me falto yo, la cosa no funciona y no puedo trabajar. Es ésa la razón por la que no he podido hacer otras obras tuyas, porque, aunque me fascinan, pienso que son textos con los que yo no sabría qué hacer.”

PARA MÍ, LOS ACTORES LO SON TODO

—En 1986 inauguraste Aviñón con *La tempestad*, de Shakespeare. Luego has montado textos de Goldoni, Schnitzler y Marivaux. ¿Por qué esta demora en llegar a los clásicos?

—“Ante todo porque tenía la necesidad de pensar y realizar mis propias ideas. Además, pienso que de cierta manera yo también soy dramaturgo, pues he escrito mis espectáculos. Concebí la idea original y luego me iba a buscar a las personas, a los amigos que animé a escribir y que me han seguido en estas aventuras. Así fueron creados *Penas de amor de una gata inglesa*, *Trío*, *Sortilegios*. Estas obras que tú mencionas han coincidido con el paréntesis que he tomado en mi trabajo y en mi vida, con la aceptación de la dirección del Théâtre de la Commune de Aubervilliers en 1985. Por otro lado, desde hace mucho tiempo me interesaba trabajar sobre esas obras. La necesidad de hacerlas estaba ahí, empujando. *La tempestad*, por ejemplo, quería montarla desde hacía diez años y también desde hace varios años quería hacer una pieza de Marivaux. Sólo que no hallaba el momento físico y real para hacerlas. Cuando asumí la dirección del Théâtre de la Commune pensé que era la oportunidad de concretar esos proyectos. Primero porque me permitían abrir las puertas del teatro y tenderle una mano al público a través de grandes obras, creo que entre las más bellas de la dramaturgia universal. Y, segundo, porque yo necesitaba crear ese paréntesis, darme un tiempo de descanso durante el cual esas obras clásicas pudieran servirme a la vez de vía para reflejar lo que yo pienso sobre ellas y como un trampolín para el trabajo con mis obras, que espero reanudar en un futuro que será bastante inmediato. Ese paréntesis se abrió con *La tempestad*, a la que siguieron *El juego del amor y del azar*, *La ronda*, *La locandiera*, *La marquesa Rosalinda* y debo estrenar *El pájaro azul* y, posiblemente, *Un tranvía llamado deseo*.

Lo que he tratado de hacer con esas obras clásicas es asumirlas con una gran serenidad, con una gran discreción, con una gran humildad, pero al mismo tiempo con una gran sensualidad teatral, que pienso es la razón por la cual han funcionado con el público. En especial me atrajo la idea de que esos autores pudiesen emocionar al espectador de hoy. Entonces lo que me interesa no es modernizarlos, sino lograr que aquello en sus obras que hacía reír y llorar en el pasado nos hiciera reír y llorar hoy. De alguna manera son lecturas que van a contracorriente de lo que muchos directores hacen con los clásicos, o sea, relecturas que se van por encima de la obra, que descubren síntomas ocultos en el texto, pero que no pasan de ser piruetas intelectuales. En mis montajes, en cambio, yo he tratado de meterme dentro de los personajes, de desaparecer prácticamente como director. He tratado de hacer de esos textos clásicos obras vivientes, a partir de ese ele-

“He tratado
de asumir los clásicos
con serenidad,
discreción, humildad,
pero a la vez
con una gran sensualidad
teatral.”

mento extremadamente sensual que es el actor, y contar a través de él una historia de una manera muy simple, casi minimalista. Ocurre entonces que muchos se sorprenden y preguntan: los actores están muy bien, pero ¿dónde está la puesta en escena? Está en los actores. Para mí, los actores son todo. El director debe ayudarlos a encontrar los instrumentos con que expresarse y luego desaparecer. No quise hacer puestas en escena de efectos, me parece algo aburridísimo, un estilo que ha agotado todos los recursos. Es, además —y lo digo con toda modestia— una impotencia escénica y teatral, una manera de querer demostrar que uno es superior a la obra. Si uno se cree superior que un texto, no lo lleva a escena. Escribiste su propia obra.”

—*Penas de amor de una gata inglesa*, *Sortilegios* y *El juego del amor y del azar* coinciden en una lectura escénica que sustituye los personajes humanos por ani-

males (gatos, pájaros, monos). ¿Cuál es la base conceptual de esta estética zoológica? ¿Qué valor concedes a las máscaras?

—“Acerca del empleo de las máscaras se han escrito numerosos libros. En cada uno de esos espectáculos yo las utilicé por razones diferentes. Pienso que las máscaras y la metamorfosis o la vuelta al animal crean una especie de visión distorsionada que nos permite vernos y percibirnos mejor. Pensé, para tomar un ejemplo concreto, que en *El juego del amor y del azar*, en donde los personajes están representados por monos que se inspiran en las ‘monerías’ de la pintura italiana del siglo XVIII, ese recurso exaltaría al hombre, es decir, el hombre, al mirar al animal, se vería a sí mismo diez veces más. Pienso que es lo que sucede en el espectáculo: el animal se vuelve una llave que nos permite ir un poco más allá de nuestras aberraciones, al prestarnos al juego de vernos como animales o a través de éstos vamos un poco más lejos. Algo así como un espejo esencial de nosotros mismos. Me pareció que ese texto extraordinario, donde Marivaux lleva a cabo una operación precisa sobre el corazón de los personajes, podía ser montado a través de ese espejo deformante de nosotros mismos que son los animales. Y esos animales permiten sacar a la obra, que es de una racionalidad extraordinaria, justamente su parte instintiva.”

LA ÓPERA ESTÁ TAN MUERTA COMO ANTES

—En tu carrera sólo aparece un trabajo en el género lírico: *La viuda alegre*. ¿No te interesa mucho la ópera?

—“En *La viuda alegre* traté de sacar al género del estancamiento en el cual se halla, pero no haciéndolo a través de los aspectos exteriores de la puesta en escena o de los efectos, sino desde una labor más profunda. Sólo que la profundidad en el arte lírico es difícil que sea leída de inmediato, a causa de la brutalidad de la gente que determina su renovación. Hasta ahora las grandes puestas en escena de óperas que yo he visto me parecen grandes puestas en escena de trajes y decorados, pero en las cuales los cantantes siguen comportándose como siempre, parándose delante y cantando igual. En *La viuda alegre* yo traté, dentro de esos límites, que la historia se contara sin interrupciones. La obra de Léhar es casi como un sketch detrás del otro: sale el cómico, dice dos bobadas, todo el mundo se ríe; sa-

le ella con Danilo, todo el mundo se aburre porque se trata de unos diálogos pésimos, después vienen los números musicales hechos como para un espectáculo de cabaret, y así es como ese pobre género sigue, a patadas, hacia adelante. Yo hice lo posible porque la historia tuviese una continuidad, que el público creyera que el cómico es un personaje, que la viuda también lo es y que los números musicales no llegaran como una especie de tortilla caliente a la cara del público, sino como una parte de la trama. Pero eso, como se sabe, es sumamente delicado, pues en la ópera el sistema de ensayos sigue siendo el mismo: llega la diva o la semi diva o la que quiere ser diva y no dispone de tiempo para ensayar, porque hace un concierto aquí y otro allá. Y como comentaba hace poco con Roberto Platte, que ha diseñado decorados para la ópera, cuando los cantantes llegan al escenario, miran con cierta desconfianza la escenografía y luego miran hacia adelante para ver cómo cantan y terminan situándose donde siempre lo han hecho y van a seguir haciéndolo. Y por eso me parece una irrealidad pensar que hoy día se pueden realizar puestas en escenas de óperas bien hechas. ¿Quién se atreve a decirle al señor Pavarotti que debe ensayar por lo menos un mes? Y de todos modos para qué va a ensayar un mes una obra que ya conoce y que, de todas ma-

neras, el público le va a aplaudir. Así es como llegan los pobres directores de escena, que creen que van a renovar el género con un decorado distinto, con trajes distintos a los habituales. Entonces algunos dicen: se renovó la ópera. ¡No se renovó nada! Se renovó exteriormente, se maquilló el cadáver, pero de adentro sigue podrido. Así que es inútil romperse la cabeza, porque hasta que los directores de esos teatros no se decidan a crear otro sistema, como hizo Peter Brook con su *Carmen*, yo pienso que la ópera seguirá siendo un matadero sin sentido. ¿Ir sólo a poner un decorado y un vestuario diferentes? Eso que lo hagan los decoradores. Qué sentido tiene para un director ir a luchar con un cantante para hacerle entender la necesidad escénica de un sim-

**“En el teatro
yo juego;
en el cine,
me confieso”.**

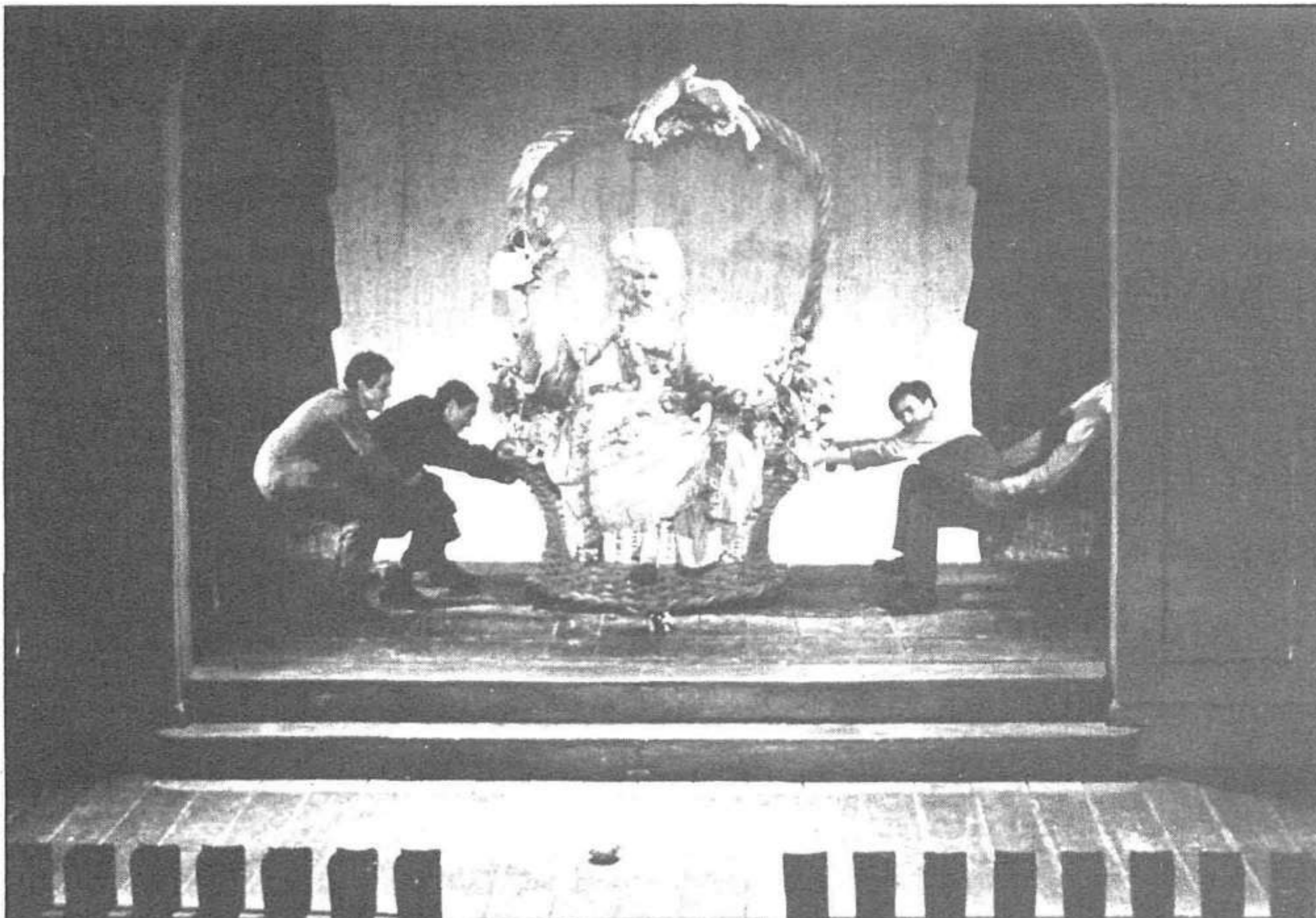
ple movimiento, esencial para el montaje, cuando de todos modos no hay tiempo. Y como mi arte es un arte muy delicado, un arte de encajes, delicado, espiritual, y como de esas máquinas industriales de lavar, el encaje sale hecho una porquería y yo no tengo ninguna gana de no reconocerme en lo que hago, no pienso dirigir más óperas ni operetas ni nada que se les parezca. En resumen, a mí me parece que el género está tan muerto como antes. Sólo queda esperar a que los cantantes canten bien o canten mal.”

—En cambio, el cine te apasiona mucho.

—“Sí, el cine me apasiona por completo. Para mí el cine significa el descubrimiento de un arte que me da la posibilidad de mirar dentro de mí mismo. Es un arte fabuloso, mucho más confesional que el teatro, al menos para mí. En el teatro yo juego; en el cine, me confieso. En mi primera película, “Fuegos”, yo me desnudé realmente. Algo diferente al teatro, donde siempre me he disfrazado. Es un filme pesimista, un ajuste de cuentas conmigo mismo, una toma de posición respecto a la vida.”

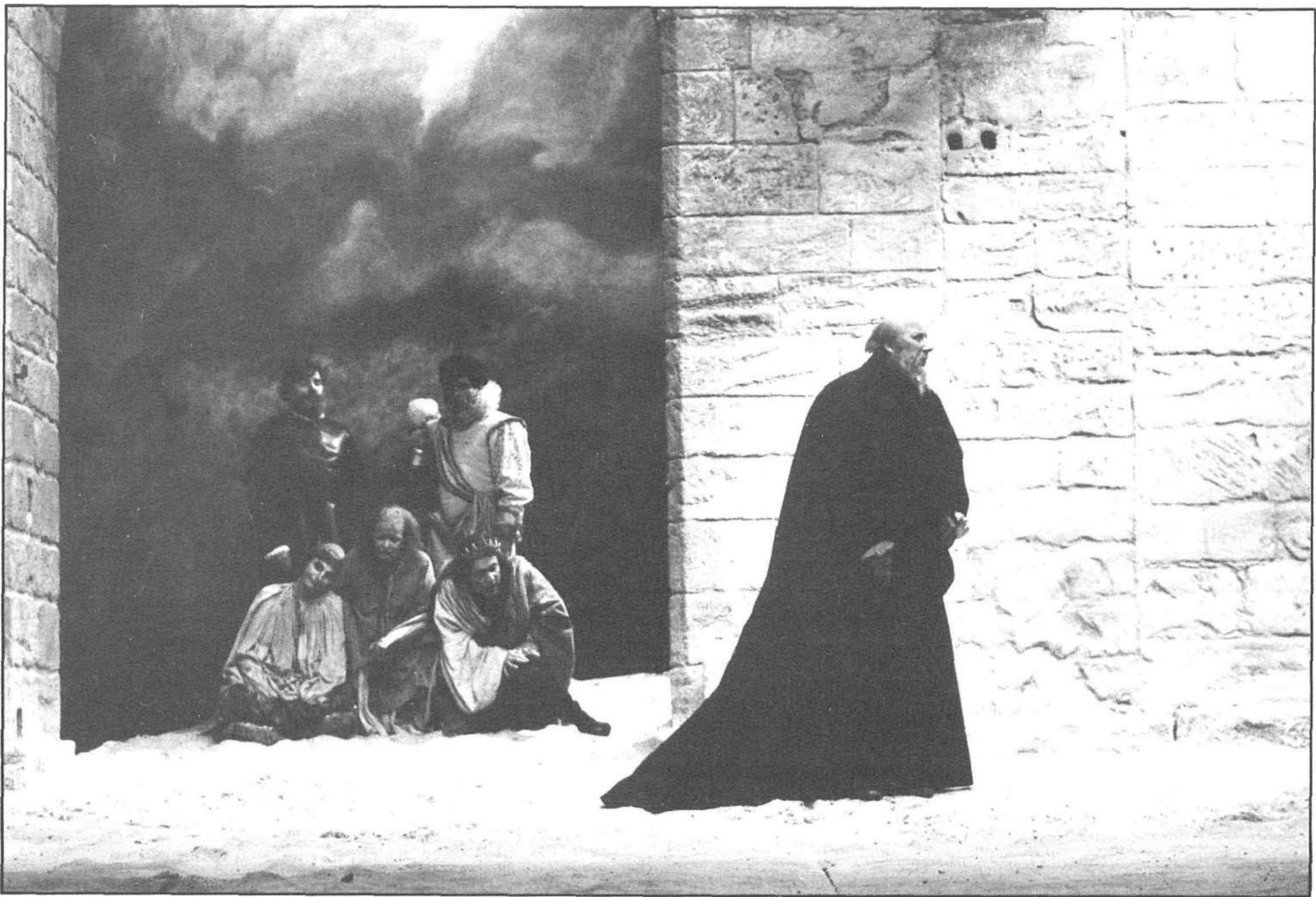
—En una ocasión expresaste que para ti el teatro no puede existir más que para su propia carnalidad, que es la emoción. ¿Podieras referirte a ello?

—“El teatro, opino yo, se comunica a través de la emoción, que es su propia carnalidad. A veces hay una disminución de la potencia del teatro, porque alguna gente que lo hace tiene vergüenza de asumir esa carnalidad, esa carne del teatro que son las lágrimas, la risa, la emoción y han querido transformarlo en un arte intelectual, con lo cual lo descarnalizan, lo disecan. El teatro es el mundo de las emociones directas, que pasan a través del corazón y se razonan después, al día siguiente. A mí no me interesa ir a ver un espectáculo en el que a cada momento uno tiene que estarse diciendo: ah, esto viene de aquí o esto viene de aquello que leyó el director. No. A mí me interesa entrar en un vacío absoluto y establecer una comunicación inmediata con el actor. Nada más. Quiero que desaparezca todo lo que pudo alimentar ese trabajo y que los actores me comuniquen algo esencial de lo que está ocurriendo en el escenario. Creo que el problema fundamental de muchos directores es que han caído en una especie de parasitismo. Se han vuelto intermediarios entre la obra y el público, en lugar de desaparecer. El día que entiendan eso, en ese momento empezará a producirse la magia del teatro. Pienso en Lubitch, en Griffith, en Huston, en Orson Welles: cuando uno ve sus gran-



C. LE ANU

“Veinticuatro horas”, el espectáculo que Arias defiende con más vehemencia.



En 1986, Arias inauguró Aviñón con su montaje de "La tempestad".

des películas no ve la pirueta intelectual de esos directores sobre el tema que han escogido, ve una historia soberbiamente contada. Ahora, de pronto, es como si todos fuesen unos semiólogos que tienen vergüenza de hacer teatro. Hacen entonces un engendro entre el teatro y la semiología, pidiéndoles disculpas a uno y a otra. No son artistas que asumen completamente la carnalidad de la obra. Eso explica, en parte, la superposición de muchos directores sobre el autor. Pienso que deberían escribir sus propios espectáculos y asumir su verdadera debilidad y, a la vez, su verdadera potencia. En cambio, están ahí como alumnos, pidiéndoles permiso a Marivaux si lo van a pellizcar de aquí, si le van a poner esto allá, si lo van a iluminar así o si lo van a hacer a gritos. Bueno, esa es mi posición. Una posición

bastante severa. Pero como yo soy juzgado también con bastante severidad, puedo permitírmela."

—¿Existe algún espectáculo con el que hayas quedado más satisfecho o por el que sientas un cariño especial?

—"Sí. *Veinticuatro horas* es el espectáculo que me parece, dentro de mi obra, mi creación más vasta. Es un montaje que contaba, a través del desarrollo de todo un día, el teatro diurno y el teatro nocturno. Los primeros doce cuadros correspondían a la comedia, una comedia bastante vulgar, diría yo, de boulevard, algunas de las cosas más habituales en el teatro. Un teatro sin misterio. A medida que la noche se iba acercando se pasaba a una fantasmagoría escénica, al dominio de los sueños. El teatro se desplegaba, y de esa imagen frontal, de esa comedia un poco

pintada en telón se abría y todas las luces, las bambalinas, los corredores y los recovecos del teatro empezaban a emitir, a contar y a dejar aparecer a sus fantasmas. Finalmente, el espectáculo evolucionaba hacia el último sueño, que estaba justo en el puente con el alba, con un niño que se aburre eternamente, trata de jugar con todos esos fantasmas y no obtiene de ellos ninguna respuesta. Truffaut decía que la primera película es la definitiva y que las demás son sólo oficio. Yo creo que si hubo un primer espectáculo en mi vida fue *Veinticuatro horas*. No pienso que los demás hayan sido, así tan brutalmente como él dice, oficio, pero sí es un espectáculo esencial. Es ahí donde yo he dejado registrada mi sensibilidad. Es también el más difícil, el más atacado, el más comprometedor."

UN ARTE DE LA SENSIBILIDAD

DOMINIQUE DARZACQ *

16

P

uesto que en toda obra yace una parcela biográfica de su creador, hablar de Alfredo Arias y de su originalidad en el panorama del teatro francés —que él contribuyó a dibujar en su estado actual—, no debe limitarse a enumerar los veintiocho espectáculos que fueron capaces de seducir y, a veces, de irritar. Es preciso primero buscar las raíces.

Ante todo, es profundamente un ciudadano del mundo. Nació en Buenos Aires, aquella tierra sudamericana "trozo de Europa, incrustado en la Pampa", como la definió Ernesto Sábato. Un hecho del que Arias toma conciencia con una particularidad acusada cuando, tras veinte años de ausencia, vuelve a su país para presentar a sus compatriotas *El juego del amor y del azar*, de Marivaux, montado al estilo de las "monerías" del siglo XVIII.

Una de las joyas más puras de la lengua francesa, que quedará como uno de los éxitos más logrados de Alfredo Arias y del TSE. El director disfrutará al mismo tiempo del triunfo y de la perturbación que siente ante una ciudad recuperada. A la vuelta, comentará: "Pensé en mis abuelos, que dejaron Europa por Argentina, y en mí que recorría el camino en sentido contrario".

Ahora, a los cuarenta años, el director, por el que sonaban en su propia casa las trompetas de la fama, al recorrer la calle Corrientes no podía menos que recordar

al muchacho que se paseaba con sus amigos soñando con un Eldorado que tenía nombre: Europa. Aquel muchacho, que un buen día de 1968 vio prohibido el acceso a una calle por un militar, presintió "el terrible vértigo del que iba a ser presa Argentina" y decidió irse. "La situación era cada vez más difícil. Especialmente, para los artistas. Nos vigilaban de muy cerca y nos hallábamos en una especie de ghetto. Comprendí que éstos eran los síntomas de una enfermedad terrible." Rechazando la posibilidad de que le amordazaran eligió el exilio. Tenía veinticuatro años y se llevaba con él a los miembros del grupo TSE que había fundado.

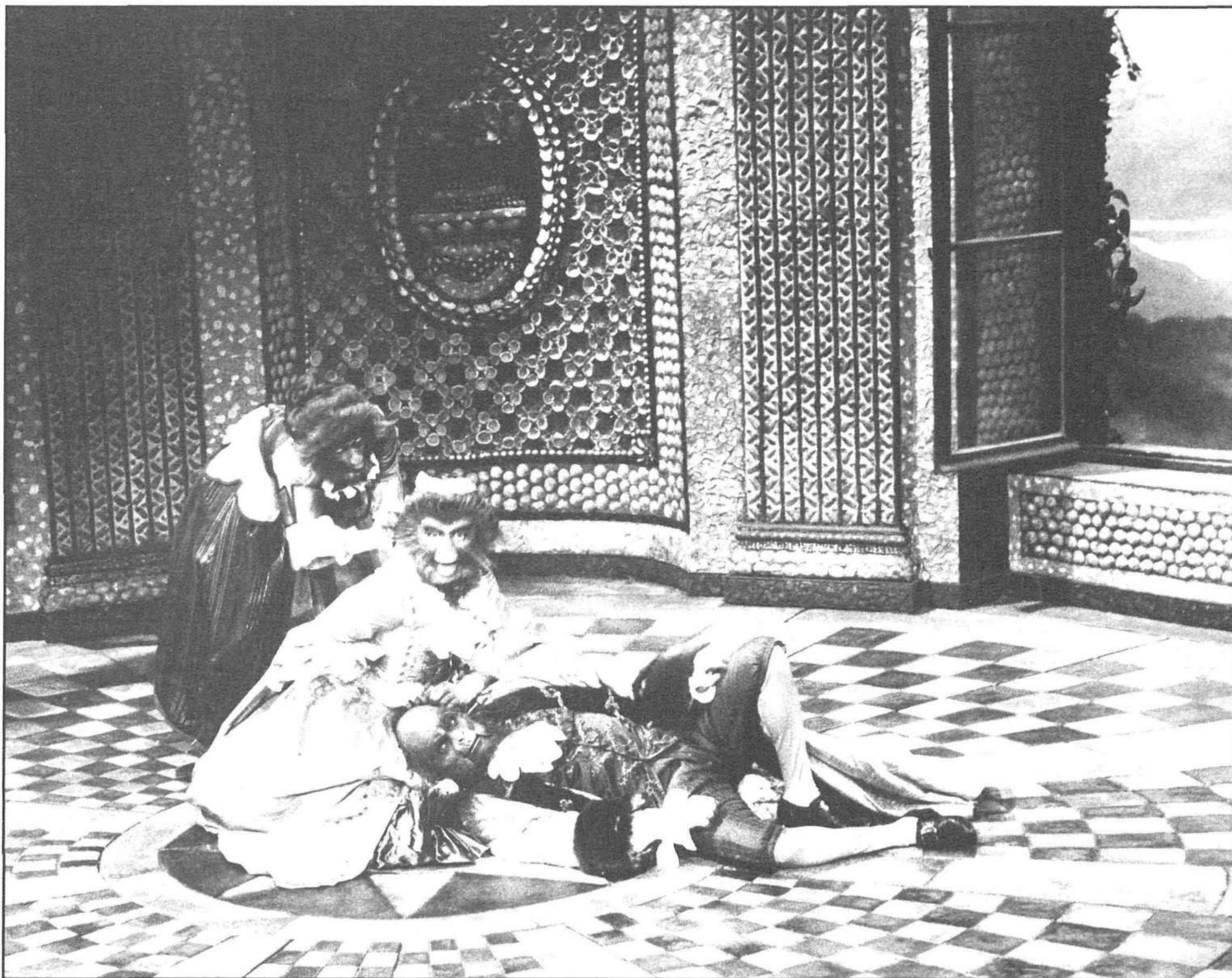
TSE, unas siglas de las que todos, el público, los periodistas, los exégetas, intentaron descubrir el misterio. Para las preguntas, el fundador del grupo tiene respuestas variadas, según el estado anímico y el sentido del humor del momento. Con una sonrisa burlona, puede optar un día por la versión que da a un periodista de Caracas: "Teatro Sin Explicación", o contestar que no tiene más significado que el "Rose Bud", de Orson Wells, en "El ciudadano Kane". Los miembros del TSE se conocieron casi todos en el único lugar de investigación que existía en aquel entonces en Buenos Aires, el Instituto Di Tella, que, con sus salas de exposición y sus espectáculos, se había convertido en el centro de las manifestaciones de vanguardia y el lugar de los encuentros artísticos de diferentes disciplinas. Fue allí donde Arias estrenó su primer espectáculo, *Drácula* (1966), resultado de una vocación teatral que se

manifestó muy pronto: "Cuando era niño, poseía un teatrillo de marionetas, escribía obras y montaba espectáculos con un empeño que manifestaba la atracción que el teatro ejercía sobre mí. Mis padres, que pertenecían a un estrato social muy humilde, opinaban que lo primero es aprender a ganarse la vida, es decir, dinero y, por tanto, aprender un oficio. Para ellos, el espectáculo no podía ser una profesión. Entonces, con la intención de desviarme de una inclinación que estimaban peligrosa para mi porvenir, me matricularon en una escuela militar". Más adelante, abandonará los estudios de Derecho para dedicarse a las artes plásticas. Pintor y escultor, conoce a Roberto Plate, con el que entabla una larga amistad unida a un gusto común por los equilibrios. Entre otras cosas, Arias aprecia en éste una cualidad que le aparta de esos artistas plásticos cuyos decorados quieren ser protagonistas, ahogan el texto y aplastan a los actores. A la primacía del decorado, impone la verdad del espacio.

Un poco a la manera de los románticos, para quienes Italia era un paso obligado, Arias realiza en 1966 su primer viaje a Europa. A la vuelta estrena *Aventura y Futura*. En 1968 se marcha y estrena *Goddess* en Caracas, primera etapa del exilio del TSE. Después vendrán Estados Unidos, el Festival de Spoleto, en Italia, Londres y, por fin, se establece en París.

DEL BUEN USO DEL MALENTENDIDO

El primer espectáculo estrenado en



GAFNER

En "El juego del amor y del azar", el texto de Marivaux cobró otro aliento.

Francia es de 1970: *Eva Perón*, obra de Copi, con quien se encontró en Nueva York. Copi es argentino como Arias. Eva Perón fue un personaje que impresionó su vida y sus sueños de adolescentes, al igual que las estrellas que invadían las pantallas y los anuncios publicitarios. "Se le veía en el cine lanzar regalos a la muchedumbre. Para mí era Disneylandia." Una mitología irrisoria y fascinante que, en el escenario, sólo podía recibir un tratamiento al estilo épico. Copi, atraído por las pesadillas burlescas, hace la caricatu-

ra de una Evita que habla como un carretero, muere de cáncer y está harta de las jaquecas de Perón, su marido. Aquella mujer, arpía y diosa, a la vez, sólo podía ser interpretada por un actor. Al dar el papel de Eva Perón a un hombre, Arias se vinculaba con el teatro Nô, del que Roland Barthes afirma: "No enseña a la mujer, sino que la sugiere". En sentido opuesto a las transgresiones que provoca el travesti de cabaret, Facundo Bo, con una peluca rubia de flecos, un ceñido vestido de noche, cuyo escote no disimulaba

un pecho velludo y sin relieve, daba más la idea de una Evita sansulpiciana, bienhechora y monstruosa. Aquella que precisamente impresionó tanto a Alfredo Arias niño y a sus compañeros. Desgraciadamente, el éxito no llegó de inmediato. Colette Godard, crítica del cotidiano vespertino "Le Monde", hablará en un libro-testimonio de "la dictadura, la muerte, el travesti, el reflejo chillón de las mitologías, la violencia de las nostalgias. Para *Eva Perón*, la prensa será catastrófica. A pesar de la intensa propaganda del



"Comedia policiaca" desmonta y rearma los mecanismos del género. Sobre estas líneas, "Trío", montaje con el que Arias obtuvo el premio Lugné Poe.

París de moda, la pequeña sala del Théâtre de l'Épée de Bois permanece vacía. Hasta que una noche un grupo de extrema derecha viene a destrozar los decorados y romper la cara de los actores. Aquel inesperado homenaje de Eva Perón hace que el público comprenda la fuerza original y, por tanto, subversiva del espectáculo".

En realidad, el TSE inicia su carrera francesa con algunos malentendidos que le obligarán a llevar durante un largo tiempo la etiqueta de compañía de vanguardia sofisticada y decadente. Para nosotros, cartesianos, en una época en que el teatro seguía sometido a las influencias del mayo del 68 y desarrollaba un discurso ante todo social y político todavía regido por el "distanciamiento" brechtiano, las frías y magníficas imágenes que nos proponía el TSE perturbaba lo establecido y, por tanto, nuestro sistema de análisis. El rechazo de las mentalidades estrechas o bien la admiración beata engendrarán una serie de etiquetas y serán las responsables de que planea alrededor de la compañía la sospecha "de moda". Este estado de cosas irrita a Alfredo Arias, quien no cesa de desmentirlo no con discursos, sino con creaciones cuya diversidad nos siguen sorprendiendo. "Nunca llego al sitio donde soy esperado." Y es que para Alfredo Arias el teatro es, ante todo, un paisaje cambiante que él recorre como un poeta enamorado y fascinado. Cada uno de sus espectáculos es una manera de descubrir un poco más este objeto que le cautiva y una reflexión sobre este prodigioso misterio: la ilusión teatral. Una necesidad vital, puesto que aceptamos sentarnos en una sala, con unas personas enfrente que nos cuentan una historia. Unas personas que nos hablan, y a quienes escuchamos sin poder contestar. Aceptamos que sean las dueñas del juego y nos sumerjan en la infancia. Es evidente que existen unos prodigios que hay que dilucidar.

UNA MECÁNICA SUTIL

Por su notoriedad, Alfredo Arias es un director que está de moda. Confiesa ser admirador de Balanchine y de Hitchcock. Sin embargo, no reconoce poseer ningún maestro pero sí un solo dios: el teatro. De entrada, mantiene su postura y conserva las distancias con los caprichos del tiempo. Su primer espectáculo, *Drácula*, es una historia de vampiros, variación sobre las entradas y salidas de unos personajes con unas sonrisas robadas de los carteles publicitarios. Las víctimas de Drácu-

la se iban muriendo lentamente al leer el correo. El espectáculo, tanto por su estilo como por su contenido, se hallaba en las antípodas de los "happenings", entonces en boga. Él mismo dice: "Era un espectáculo muy puro. Habíamos hecho una gran limpieza de todo lo que resultaba anecdótico. Era menos una propuesta estética que una especie de inventario de todas las componentes del hecho teatral. Con *Aventura*, espectáculo todavía más estilizado, 'la idea era separar lo más posible, para examinar las consecuencias, dos elementos fundamentales del acto teatral: la palabra y el movimiento. A partir de un texto muy sencillo y de una situación muy elemental, se trataba, en vez de unirlos, de separar estas dos componentes y a raíz de esto, formar una nueva situación dramática que naciera de la veracidad inmediata de la lógica del misterio teatral'".

Esta compleja relojería, Alfredo Arias no cesa de desmontarla para observar todos los mecanismos ideológicos, mágicos, físicos que la accionan, "porque en un autómatas, lo que me interesa no es el muñeco sino su maquinaria".

Por esto, en *Comedia policiaca* (1972) desmonta y rearma los mecanismos de la novela policiaca. Actuará de la misma manera con la novela negra al estilo Hitchcock con *Estrella del Norte* (1979). Para *Luxe* (1973) utiliza y distorsiona los resortes del music-hall con sus plumas, lentejuelas y escaleras. En *Veinticuatro horas* (1975) se interesará por la esencia misma del teatro, por el desdoblamiento que implica el juego de los actores. Para profundizar esta manera de "mentir diciendo verdades", según la expresión de Aragón, deshoja todos los mitos del actor entre bastidores, y lo hace a la manera de "un mago que explicaría su número de prestidigitación y cuya demostración se convertiría a su vez en un número de prestidigitación".

En 1983, con el tema de "La bella y la bestia", se divierte entreteniéndose con todas las componentes de un cuento de hadas en sus "sortilegios". Este será, por otra parte, el título del espectáculo. Segismundo, bestia monstruosa durante el día, al caer la noche se convierte en un príncipe encantador cuya belleza sólo iguala su estupidez, más monstruosa aún que su aspecto diurno de bestia. Era el estereotipo que permitía al director jugar con el enigma y el artificio, y al mismo tiempo advertirnos que entre lo verdadero y lo falso, el margen es muy reducido: "No busque comprender; si pudimos reducirle, no busque la mentira; la vida sólo es un sueño", cantaban unos gracioso-

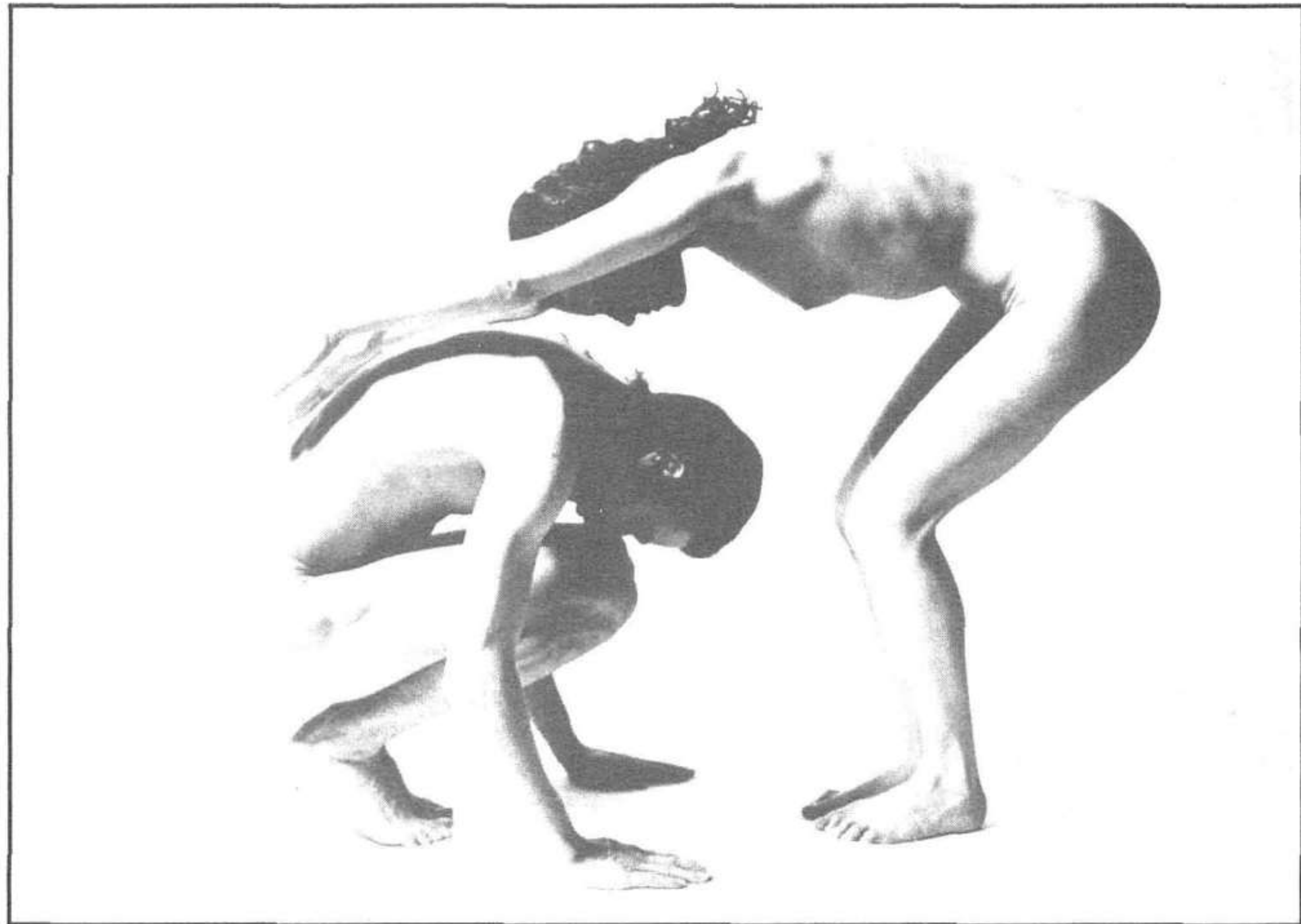
fantasmas. Y de repente, teníamos el derecho a imaginar que *Sortilegios* y su príncipe Segismundo eran también una metáfora de Calderón.

El bulevar del melodrama (1985), gracias a una segunda y extravagante revisión de *L'Auberge des Adrets*, expresa la substancia de un género popular de los tiempos de *Bulevar del Crimen*: el melodrama. Concedor de todas las soluciones químicas que constituyen la aleación del teatro XIX, lleva al escenario la obra que lo resume y domina: *La dama de las camelias*, con toda la irrisión de emociones y desmayos. A sus pies arroja un Ro-

trata de elucidar, es cierto, pero buscando el punto sensible y, por tanto, el placer de la emoción, cuidándose mucho de hacer una exhibición de sus conocimientos.

EL HOMBRE Y LA BESTIA

Con *El bulevar del melodrama*, Arias inauguraba sus funciones como director del Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Tras quince años de nomadismo y problemas económicos, aquellos chicos que habían llegado a ser los "argentinos



Dos versiones, una estrenada en Buenos Aires y otra en París, ha montado el TSE de "Futura".

bert Macaire tan bravucón como dandy, interpretado por Jean Rochefort. El actor hace que interpretar a Frédéric Lemaître, desempeñando el papel. Imágenes y personajes evocan a "los niños del Paraíso" y a "las dos huerfanitas". Estas citas, ancladas en la memoria colectiva, permiten eludir toda demostración, al instalar un distanciamiento humorístico y mostrarnos toda la carga de exageración e hipertrofia del melodrama: "Me apetecía jugar con las exageraciones, las manías, las locuras desenfrenadas del teatro, de las cuales el melodrama es la quintaesencia".

Como *Sortilegios*, el espectáculo es representativo de los objetos de Arias: se

de París" veían, por fin, sus valores artísticos oficializadas por el Estado. El gran público, por su parte, ya les había consagrado como los reyes de la fiesta teatral en 1977. Ese año, el TSE estrenó en el Théâtre Gérard Philippe, de Saint-Denis, en las cercanías de París, *Penas de amor de una gata inglesa*. Un prodigioso bestiarario que nació gracias al encuentro de una novela corta de Balzac, una edición de los grabados de Granville, "La vida privada y pública de los animales" y un prestigioso mago de la máscara de ochenta y cinco años, Rotislav Douboujinsky. Un premio Placer del Teatro confirma el triunfo de uno de los más bellos éxitos de la

década. De los mayores hasta los más jóvenes, desde los siete hasta los setenta y siete años, todos los corazones se emocionan ante la gracia de Beauty, convertida en una genuina gata, durante una noche de juerga en compañía de un apuesto y democrático gato francés llamado Brisquet. Detrás de las admirables máscaras y de la fábula de animales poblada por gatos, perros, ratones, ocas y pavoreales... debajo de la base del texto de Balzac, con diálogos de Geneviève Serreau, Alfredo Arias dibuja con trazos incisivos los tipos de la eterna comedia humana. El espectáculo resultó más milagroso aún, si cabe, en el panorama escénico del momento, aún sometido a las oscilaciones que hacían tambalear el público entre dos polos a cada cual más pernicioso: un teatro popular aderezado con tópicos socieducativos y un teatro de boulevard que sacaba sus recetas de risa fácil en la trama de la indigencia intelectual.

El espectáculo deja el Théâtre Gérard Philippe, y pasa al centro de la ciudad. Luego sale de gira nacional e internacional, para volver a instalarse en la capital francesa con el mismo éxito. Aquella consagración pública saca al TSE del ghetto "de vanguardia-retro" adonde se tendía a encasillarlo. Por fin, la gente comprende que el objetivo de Arias no es tan hermético. Además de la belleza formal, el impacto de *Penas de amor de una gata inglesa* tenía su génesis en la representación antropomórfica de los animales, cuyos caracteres nos devolvían nuestra propia imagen. La nuestra, la de un vecino, de un pariente, un amigo, al estilo de las fábulas de La Fontaine en las que el animal es el espejo crítico del hombre. La corneja preceptora de mentalidad estrecha, el pérfido zorro asesino, el minino panzudo e impotente pero banquero, el ratón de réplicas ácidas, impertinente y figón hallaban fácil camino entre las zonas oscuras de nuestro inconsciente, "nos tocaban el alma". Y por esto se podría reponer eternamente este espectáculo, no nos cansaríamos nunca de él, al igual que las tragedias griegas no llegan a hartarnos.

Ante las reacciones del público, Alfredo Arias se pone a soñar con un "teatro de animales del mundo que interpretarían obras de repertorio". Diez años más tarde, cuando se decide a montar un clásico francés por primera vez, *El juego del amor y del azar*, de Marivaux, se inspira en las pinturas italianas llamadas "mone-rías", muy utilizadas en la decoración del siglo XVII. Silvia, Lisette, Arlequín, Dorante, Orgón se convierten en gorilas, chimpancés, titís, bambos o monos capuchinos,



BERNARD

En "Estrella del Norte", Arias refleja su pasión por la novela negra y el cine de Hitchcock.

que se rascan sin vergüenza donde les pica, se quitan alegremente los piojos mientras elaboran sutiles y perversos estratagemas susceptibles de servir a sus propósitos. Este tratamiento de choque daba a Marivaux otro aliento y lo hacía a la vez más cruel y más tierno. Aquellos monos que entraban y salían por las ventanas exponían la angustia de su corazón, en un templo del amor que el tiempo había hecho ruinas y que la vegetación había invadido. Las variaciones de luz, según el momento del día, y el gorjear de los pájaros entre cada acto, nos recordaban que estábamos en presencia de una raza de abolengo que vivía en y de sus tierras. Como todas las producciones del TSE. *El juego del amor y del azar* se colocaba bajo el doble signo de la elegancia y del rigor.

UN TEJIDO HETEROGÉNEO

Se trata de saber quién debe ser el dueño del escenario, decía Stanislavski. Según Gordon Graig, la obra teatral es una administración. Para Meyerhold es una "arquitectura". Para Arias es un "tejido heterogéneo" hecho de decorados, luz y gestos que tienen la misma importancia que las palabras. Con esta óptica, ser di-

rector de teatro significa vigilar, como un buen artesano, el equilibrio del conjunto; por este motivo es muy sensible a la técnica: "Lejos de congelarme la visión, me estimula. La hiperverbalización es temible. Puede significar la pérdida de los instrumentos pragmáticos de nuestro oficio. En teatro, cuando sólo veo palabras, me levanto y huyo. Hay un mundo entre el texto y la representación; para ir de uno a otro hay que cambiar de escritura. El arte moderno ha permitido una infusión más íntima entre la palabra y la imagen. Si se considera el cine como un todo, ¿por qué no hemos de hacer lo mismo con el teatro? Fueron esas consideraciones las que me impulsaron hace algunos años a declarar que un maquillaje acertado vale por diez páginas de Shakespeare, y no lo desmentiré".

Efectivamente no lo desmiente, lo cual no significa que desprecie a Shakespeare. Pero este poeta del escenario, cuya orgullosa modestia lo lleva a decir que prefiere "ser un humilde arquitecto que construye su casa a ser un gran artista que levanta el Sacré Coeur", espera que llegue su hora con una férrea obstinación, que se hace perceptible a lo largo de un recorrido centrado durante mucho tiempo en sí mismo: "Durante quince años, con el TSE escribí o inspiré todas las obras



Un Goldini montado al estilo de las comedias de Molière: "Los dos gemelos venecianos".

que montamos. Eran más o menos el reflejo de mis recuerdos, mi historia, al mismo tiempo que ilustraban mi predilección por el teatro". Necesita sentirse en armonía con una obra, ya sea mediante un largo matrimonio o gracias a encuentros furtivos. A veces, una secreta ambición se revela en el camino, y hace falta cierta capacidad para destruirla. Ahora, mientras que uno de sus más inmediatos proyectos es el montaje de una obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo*, es cuando podemos captar el significado profundo de algunas imágenes de *Historia del teatro*, estrenado en 1971. Un espectáculo en el que una sucesión de miniespectáculos inspirados en las grandes obras del patrimonio se encastraban unos dentro de otros al estilo de las muñecas rusas. Era una especie de partenogénesis que comenzaba con *Antígona*, pasando por Fausto, Molière, la muerte de *La Celestina*, la locura de Lady Macbeth, y terminaba con un trozo de *Un tranvía llamado Deseo*. "Concluí el espectáculo de este modo porque cuando era adolescente, me parecía que Tennessee Williams planteaba las relaciones humanas de una manera nueva. *Un tranvía llamado Deseo* es una obra con la que he convivido mucho tiempo, que yo he reescrito dentro de mí. Me la he apropiado". No le preocupa mu-

cho jugar a la pídola, saltando de un espectáculo a otro, Arias no fabrica teatro en serie, como se hacen panecillos los domingos. Necesita que se produzca un encuentro íntimo, que la convicción sea íntima, que el autor, aunque muerto hace varios siglos, se dirija a él personalmente. "Siempre pensé que Shakespeare había escrito *La tempestad* para mí", declara cuando le preguntan en Aviñón cuáles fueron los motivos para montar esta obra. *La tempestad*, obra testamento de Shakespeare, es una reflexión sobre la muerte, la renuncia; Próspero el mago que renuncia a su arte, es el eje de la obra. Pierre Dux, que interpretaba el papel, era el eje del espectáculo. Fuera del TSE, Arias se precipita a las antípodas de un sistema de interpretación en el que ha llegado a ser un maestro. Al dominar el lenguaje escénico, dirige su trabajo hacia los actores que manejan mejor el idioma. Son ellos quienes "convierten la palabra en espectáculo."

En primer lugar, están Sami Frey y Delphine Seyrig, con *La bestia de la jungla*, en 1981, basada en una novela de Henry James adaptada por Marguerite Duras. Una obra sombría, impregnada de irrealidad, cincelada de transparencia y silencio. El inmenso decorado de Roberto Plate, mitad castillo, mitad mausoleo

para un amor fantasma y, sobre todo, esa absoluta precisión de los dos actores, su manera magistral de convertir en realidad palpable de fantasmagorías y los tonos de crepúsculo del texto, convertían *La bestia de la jungla* en una patética sinfonía de intensa belleza. Alfredo Arias eligió a Pierre Dux porque era capaz de encarnar este estado de conocimiento y de renuncia a las vanidades del mundo, propias del personaje de Próspero. "Con él siempre tengo la sensación de ver un actor que interioriza el texto hasta las últimas fibras de su cuerpo y hace que los escuchemos como si nadie antes que él lo hubiese pronunciado."

VOLVER A ENCONTRAR SU LENGUA

El atractivo que ejerce sobre él la capacidad de pronunciar la palabra justa, resulta comprensible si tenemos en cuenta que Alfredo Arias y su compañía tuvieron que abrirse camino utilizando, primero, unas formas que les permitieran eludir la dificultad de un idioma que en principio no dominaban. No tenían el virtuosismo de inflexiones y entonaciones que hacen sutil a un idioma. Obligado por las circunstancias, Arias se expresa en francés. El castellano, su lengua materna, queda relegada a las zonas íntimas y secretas. La oportunidad que le brinda el montaje de *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán, de expresarse "íntegramente" en su idioma es una experiencia muy valiosa. "Tenía la necesidad de crear en español, de explorar las diferencias que ha de provocar en mi sensibilidad y de averiguar qué nueva alquimia va a trasladarse a un escenario, si verdaderamente existe dentro de mí." Lo decía Carlos V: "El hombre es tantas veces hombre cuantas lenguas sabe". Es verdad, pero este hombre que es a la vez uno y muchos, partido por la diversidad de expresiones y culturas, sentirá también la imperiosa necesidad de encontrar su centro.

A esta unidad reencontrada a la que le conduce la puesta en escena de *La marquesa Rosalinda*, hay que añadir la sintonía con el humor que pide la obra. Efectivamente, Valle-Inclán se recrea brillantemente en las variaciones a las que somete las formas y los personajes de la representación teatral. Utiliza la Commedia dell'Arte, y se vuelve al siglo XVIII para poner en escena personajes tomados prestados de Musset y Marivaux, para alegrarnos con una fábula sobre el marido engañado en un jardín de palacio lleno de cisnes y rosas.

Situarse en la encrucijada de todos los estilos, sin rehusar ninguno, es algo que no podía por menos que seducir a Alfredo Arias, que ha rechazado siempre las etiquetas de teatro de repertorio, moderno o de vanguardia. La magia nunca es un terreno de parcelas, sino un vasto y único territorio que se recorre con absoluta libertad y con una única preocupación: reencontrar la frescura de la flor recién cortada.

Este estado de frescura que Arias busca es tanto más perceptible cuanto más se evade de su escritura personal para servir a la de los demás, ya que para él entrar mediante ósmosis con un autor significa servirle y no utilizarle. "Si una obra no me permite ser transparente, si siento que voy a ser un estorbo, eso significa que está muy lejos de mí y, por tanto, no me interesa."

GOLDONI, MI HERMANO

Cuando en 1980 monta su primer clásico, elige a Goldoni por una cuestión de proximidad. "Los dos libros sobre los que más medité y que nunca me arrepentiré de haber usado, son el mundo y el teatro", escribe Carlo Goldoni en sus Memorias. A esta identidad de punto de vista se añadía, para Alfredo Arias, en aquel momento de su vida, una fraternidad en los planteamientos. Como Goldoni en sus tiempos, tiene el sentimiento de ser mal comprendido; como él se interroga sobre qué actitud adoptar. "Para mí, los problemas se plantean en relación con la práctica escénica, para él, en relación con un contexto cultural en el que se había quedado congelada la Commedia dell'Arte, los actores interpretaban sobreactuando unos personajes nacidos de la tradición oral que resultaban extremadamente esquemáticos, Goldoni siente entonces la necesidad imperiosa de cambiar este orden, de echar abajo las máscaras." Arias decide montar *Los dos gemelos venecianos* en los lindes del mundo moribundo de las máscaras y de los personajes de comedia al estilo de Molière, modelo confesado del que podemos llamar, después de todo, "el Veneciano de París".

Sobre las bases de un mundo agonizante, Goldoni establece los cimientos de un nuevo teatro, escribe con la certeza de que el teatro puede y debe ser el reflejo de una sociedad italiana en plena decadencia, y cuando, a partir de 1749, vuelve decididamente la espalda a las máscaras y a la tradición, produce una serie de comedias de carácter entre las que se encuentra *La locandiera*, a la que considera

"la más moral, la más útil, la más instructiva". Alfredo Arias la montará en 1987.

"Si Shakespeare mira a los hombres vivir y destrozarse desde lo alto de una torre, Goldoni, en cambio, les sorprende por una ventana entreabierta", dice Arias al enfocar la obra de refilón. Como si él también nos los quisiera enseñar por una ventana entreabierta, al estilo de los "espectadores-voyeurs" que pueblan los cuadros de Cremonini. Lleva la obra hacia el siglo XIX y el naturalismo. Con unos colores entre el ocre y el rosa de un patio interior inventado por Roberto Plate, las locuras de los tres pretendientes que se disputan el amor de Mirandolina, adquirirían mayor profundidad crítica. Un cierto naturalismo marcado por el lirismo, es el molde que seduce Arias cuando deja de contemplar el teatro para mirar a los humanos y quiere retratarlos para nosotros. Tres mujeres, tres tías tal vez, fueron figuras importantes de su infancia y le marcaron hasta el punto de querer darles vida en el escenario. Confiesa sus recuerdos al autor Kado Kotzer, "alguien que es capaz de estructurar rápidamente una idea, y que me cuenta cosas que me sacan de mis costumbres". De este trabajo común entre el que se confiesa y el que escribe nacerá *Trío* (1982), que contaba la historia de tres mujeres que viven a puerta cerrada la cotidianeidad de los días.

Lejos de él está la idea de reproducir estos "episodios de vida" hiperrealistas que no son más que las reconstrucciones minuciosas pero exteriores; la mayoría de las veces, lo que pretende es un análisis del comportamiento y de la demencia que engendra, en algunos casos, la vida cotidiana. De las tres hermanas, la mayor roza los cincuenta años y la más joven los treinta, una sola tiene aires más frescos: la más pequeña que es secretaria. Este vaivén entre el mundo real y el mundo confinado de las otras dos hermanas que no abandonan su cocina suscita terribles tensiones. Allí estaba la tragedia, solapada pero eficaz.

UN CINE QUE FOTOGRAFÍA EL ALMA

Alfredo Arias pertenece a una generación de hombres de teatro cuya herencia no es ni la de Stanislavski, ni la de Brecht, ni la de Artaud. No tiene ninguna deuda con los fantasmas que habitan entre bastidores, sino que es hijo del estruendo de un mundo regido por las ondas y la publicidad. El niño que jugaba con sus marionetas debe sus primeras emociones a

aquellas fuertes imágenes que generan el circo el music-hall y, sobre todo, el cine, "este arte de la proximidad y de la confesión".

Por este motivo, cuando quiere encontrar sus raíces se inventa La Camarga, una pampa fabulosa, y realiza su primera película: "Fuegos". El cine no es un capricho o un medio que utiliza para estar a la moda, sino una necesidad profunda, pero aplazada a pesar de las solicitudes, como la de hacer una película basada en *Penas de amor de una gata inglesa*. "Yo no quisiera hacer teatro filmado, sino que quiero aprovechar este giro para cambiar mi manera de contar una fábula y de describir personajes."

De la misma manera que encargó Kado Kotzer la redacción de *Trío*, llama al guionista Gérard Brach, puesto que "la verdad se cuenta a través del prisma de la ficción, tanto en cine como en teatro". "Fuegos" es una historia mítica sobre la muerte del padre. Es una película de amor y odio que se coloca bajo el signo de un fuego ardiente y devastador. El que circula en las venas del padre, aquel panadero, tan macho, jugador y ligón que domina su familia con un látigo y se deja engañar por la dueña de un burdel, o la llama de odio que arde en el corazón de la hija mayor. El tirano muere de una mala caída de caballo, al menos que la hija le haya ajustado las cuentas. Los personajes son enfocados desde dentro y la belleza de los planos demuestra una voluntad de precisión, pero no tiene nada que ver con un virtuosismo ostentoso. En oposición a un "cine cuyo contenido está cada vez más vacío", Arias quiso "fotografiar el alma".

EL ACTOR ES EL PRIMER COMBUSTIBLE

Para él, tanto en cine como en teatro, la pregunta: ¿qué es ser artista?, tiene una única respuesta posible: "contar una historia", teniendo en cuenta que en la alquimia que supone un montaje el primer combustible es el actor. "Cuando se levanta el telón, el autor, el director, el escenógrafo, todos se retiran, dejando al actor solo en el escenario para resolver todos los problemas de la representación. Y ¿de qué sirven la más bella de las fábulas, el más bonito decorado, si el actor no sabe darles vida? Facilitar a los actores aquellos medios, es decir, proporcionarles los elementos que les permitan materializar la idea del personaje que tienen que interpretar, es el trabajo de Arias. Y lo hace como un artesano. ¿No es ésta



ENGUERAND

23

En "La vida de Clara Gazul" aparecen distintos niveles de interpretación.

la única certeza, como dice Fellini, que posee un artista en acción? Lo demás es sólo palabrería.

"Formado y deformado" por los espectáculos de su infancia, Alfredo Arias, montaje tras montaje, sigue fascinado su búsqueda del misterio teatral. Cada uno de sus espectáculos es un manifiesto de amor, grabado con una escritura elegante y luminosa. El resto —las angustias del hombre, las dudas del artista— debe permanecer secreto, sellado con lacre. "Hay algo en mí que prohíbe que me descubran." Este ser púdico oculta sus des-

garramientos debajo de una "pirueta poética", reivindica incesantemente un estado de infancia y de candor, y se preserva de las "contaminaciones teóricas". Es una postura deliberada, convencido en el fondo de que esta sencillez le servirá de máscara, que la luz cegadora de sus espectáculos dejará en la sombra su parte secreta e iluminará sólo el placer del espectador. En efecto, no nos engañemos, para él el espectáculo no puede ser otra cosa que un arte de la repartición, el espacio del consuelo. Reivindica sin vengüenza su papel de bufón y su deseo de

complacer. Quiere seducirnos y hacernos soñar. Preocupado por la estética, actúa de manera que deja paso libre a la emoción. "Quise estar cerca de los personajes. Quise que su emoción saliera como una flecha de su corazón para clavarse directamente en el del espectador", escribió en el programa de *La locandiera*. Esta frase podría ser la cita que precediera cada uno de sus espectáculos. Es el resumen de toda su personalidad.

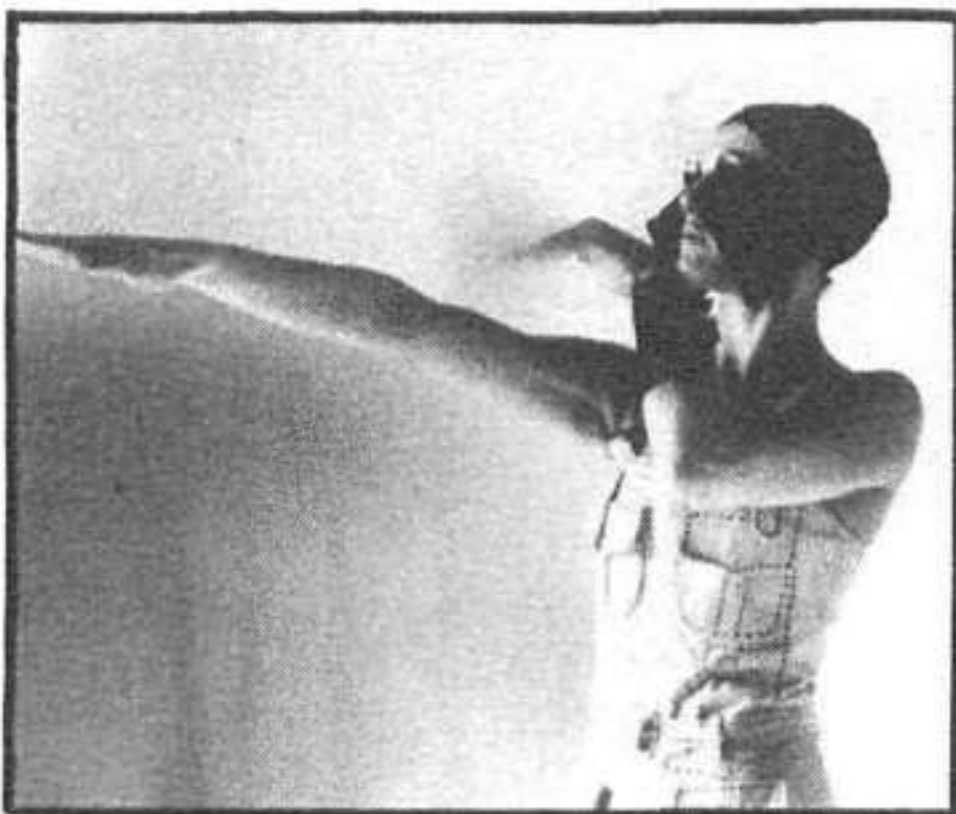
* La francesa Dominique Darzacq es crítica teatral del canal TF-1.

LOS ESPECTÁCULOS DE ALFREDO ARIAS

24

1966:

- *Drácula*, creación propia. Instituto Di Tella, Buenos Aires.



1967:

- *Aventuras*, creación propia. Instituto Di Tella, Buenos Aires.

1968:

- *Goddess*, de Javier Arroyuelo. Grupo TSE. Ateneo de Caracas.

1970:

- *Eva Perón*, de Copi. Grupo TSE. Théâtre de l'Épée de Bois, París.

1971:

- *Historia del teatro*, de Javier Arroyuelo y Rafael López Sánchez. Grupo TSE. Théâtre de l'Épée de Bois, París.

1972:

- *Comedia policíaca*, de Javier Arroyuelo y Rafael López Sánchez. Grupo TSE. TNP, Sala Gémier, París.

1973:

- *Futura*, Javier Arroyuelo, Rafael López Sánchez y Alfredo Arias. Grupo TSE. Cité Universitaire, París.
- *Luxe*, creación propia. Coproducción Grupo TSE-Festival de Otoño. Palace, París.

1975:

- *Veinticuatro horas*, creación propia. Grupo TSE. Théâtre National de Chaillot, Sala Gémier, París.

1976:

- *Notas*, creación propia. Grupo TSE. Théâtre Essaion, París.
- *Virgen*, de Juan Bautista Pineyro y Alfredo Arias. Grupo TSE. Théâtre Essaion, París.



1977:

- *Penas de amor de una gata inglesa*, sobre un cuento de Honoré de Balzac. Adaptación de Geneviève Serrau. Grupo TSE. Théâtre Gerard Philippe, París.

1979:

- *Estrella del Norte*, de Geneviève Serrau y Alfredo Arias. Grupo TSE. Théâtre Montparnasse, París.

1980:

- *Los dos gemelos venecianos*, de

Goldoni. Grupo TSE. Théâtre Gerard Philippe, París.

1981:

- *La bestia en la jungla*, sobre un texto narrativo de Henry James. Adaptación de James Lord y Marguerite Duras. Théâtre Gerard Philippe, París.

1982:

- *Trío*, de Kado Kotzer. Grupo TSE. Théâtre de Paris, París.
- *La huida a China*, de Bernard Minoret y Danielle Veolles. Grupo TSE. Théâtre de Paris, París.
- *La viuda alegre*, de Franz Léhar. Festival de Spoleto.

1983:

- *Sortilegios*, de Kado Kotzer. Grupo TSE. Théâtre de Paris, París.

1984:

- *La mujer sentada*, de Copi y Alfredo Arias. Grupo TSE, Centro Dramático Nacional. Théâtre des Mathurins, París.



1985:

- *El bulevar del melodrama*, de Juan Bautista Pineyro y Alfredo Arias. Grupo TSE, Centro Dramático Nacional. Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

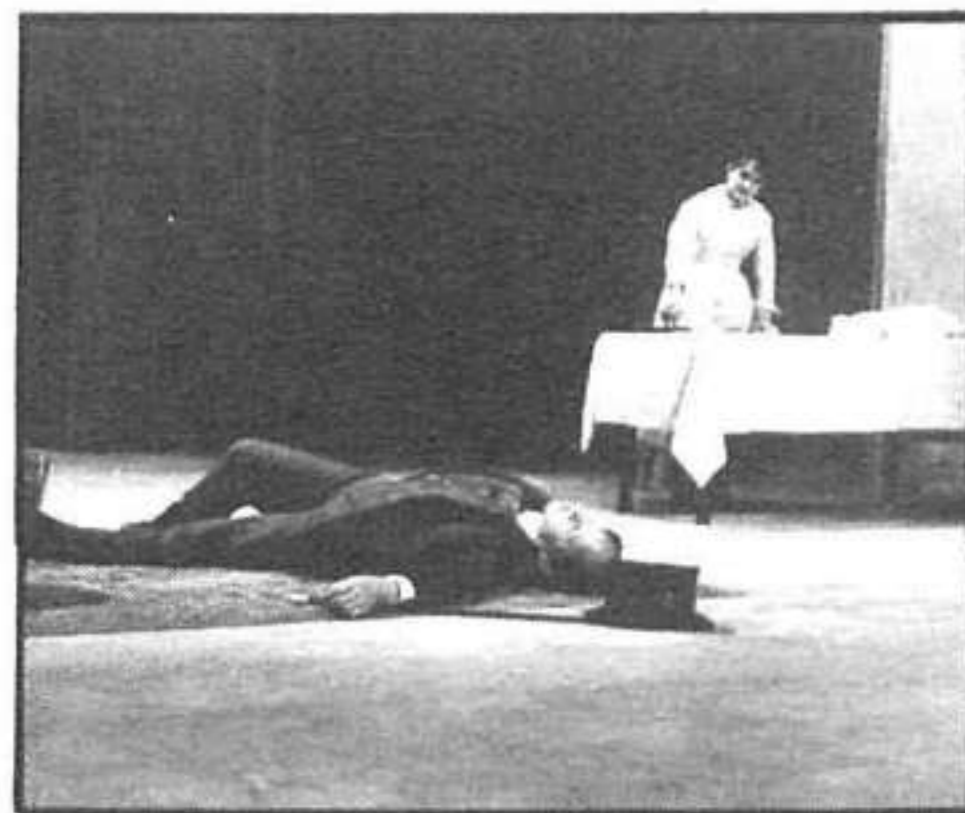
- *La vida de Clara Gazul*, sobre textos de Próspero Mérimée. Adaptación de Danielle Veolles y Alfredo Arias. Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

1986:

- *La tempestad*, de Shakespeare. Grupo TSE, Centro Dramático Nacional. Festival de Aviñón.

1987:

- *El juego del amor y del azar*, de Marivaux. Grupo TSE, Centro Dramático Nacional. Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.
- *La ronda*, de Arthur Schnitzler. Coproducción. Théâtre de la Commune d'Aubervilliers-Comédie Française. Théâtre de l'Odéon, París.



- *La locandiera*, de Goldoni. Coproducción Théâtre de la Commune d'Aubervilliers-Festival de Otoño. Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

1988:

- *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán. Centre Dramatic de Valencia. Teatro Rialto, Valencia.
- *El pájaro azul*, de Maeterlinck. Grupo TSE, Centro Dramático Nacional, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

JORGE LAVELLI





JORGE LAVELLI: LA LIBERTAD DE ESCRIBIR EN EL ESPACIO

C. E. D.

En 1961 llegó a París un joven bonaerense interesado por el arte escénico. Venía con una beca de su país que le permitiría cursar estudios y ampliar sus conocimientos. No era, sin embargo, un debutante: tenía tras sí varios años de experiencia en el teatro independiente argentino, al que llegó tras haber sido estudiante de Ciencias Económicas. La obtención del primer premio en un concurso para compañías jóvenes lo catapultó, de la noche a la mañana, a la fama. A partir de ahí, recibe las primeras propuestas para dirigir tanto en Francia como en el extranjero. Desde entonces acá, Jorge Lavelli ha engrosado un impresionante curriculum, que incluye más de ochenta montajes, entre obras dramáticas y líricas, en la mayoría de los principales teatros y festivales de Europa. Un repertorio que va de los clásicos a los autores contemporáneos, a través del cual Lavelli ha materializado su fidelidad a una concepción del teatro que parte del rechazo del naturalismo y de la fascinación por el carácter efímero y único del hecho escénico. Tras veinticinco años de nomadismo e independencia, ha aceptado trabajar de una manera estable, al asumir la dirección del Théâtre National de la Colline. Una empresa en la que, en definitiva, estarán presentes esa voluntad de descubrimiento y ese gusto por el riesgo que caracterizan sus espectáculos. Es precisa-

mente en la oficina que ocupa en su recién inaugurado cuartel general donde Lavelli nos recibe. El motivo: realizar un viaje a través de la memoria y el juicio por estos veinticinco años de su trayectoria artística.

—Empecemos, como es lógico, por los orígenes. ¿Cómo es que de las Ciencias Económicas que estudiabas en Buenos Aires llegas al teatro? ¿Cuáles fueron las motivaciones e influencias que determinaron esa decisión?

—“El origen de mi interés por el teatro es difícilmente explicable. El camino que seguí es el lógico, en el sentido de que primero comenzó como una actividad de estudiante, con un carácter amateur. En Argentina eran aún los tiempos del teatro independiente, un movimiento alternativo que venía a representar una opción diferente, desde el punto de vista ético y artístico, al teatro comercial que se hacía. Era una propuesta en la que las aspiraciones artísticas resultaban a veces superiores a los medios utilizados e incluso a la capacidad de las personas. En sus filas había gentes de procedencia muy diversa: intelectuales, estudiantes, arquitectos que se iniciaban en la escenografía, pintores a los que les interesaba el trabajo en el teatro. Era un teatro de creación, que funcionaba, en la mayoría de los casos, como cooperativa, y dio a conocer en Argentina una cantidad de obras que, de otra manera, nunca se hubieran estrenado. Sirvió, además, para formar actores, pues algunos de esos grupos crearon sus propias escuelas de arte dramático.

Se llamó así porque reivindicaba la independencia económica (*rie*), cosa rara porque entonces no existía ningún tipo de subvención ni de ayuda oficial para el teatro. ¿De qué era independiente? Independiente del dinero, independiente en la elección del repertorio, independiente de los empresarios y de toda relación de tipo comercial. Un movimiento, en fin, que tenía algo de utópico, en el sentido de que la verdadera independencia se consigue con la profesionalidad. Pero cuando éste no se tiene, queda, al menos, la alternativa de defender un principio de tipo ético. Ésas son, a grandes trazos, las características de aquel movimiento, del cual surgieron grupos muy importantes: Fray Mocho, el Nuevo Teatro, Teatro Libre, Teatro del Pueblo, y del que proviene la gente que realizó y, en muchos casos, sigue realizando el teatro que hoy cuenta en Argentina. Por desgracia, el teatro independiente se fue agotando, y en 1970 había concluido su ciclo. Sus integrantes invertían en el trabajo un esfuerzo y una energía que económicamente no se compensaban y, por tanto, les impedía vivir de su profesión.

Mi afición por el arte escénico nació como espectador de ese teatro. Pasé luego a formar parte de uno de esos grupos. Entré como alumno en un curso que daba Alberto Rodríguez Muñoz, y también hice cosas como actor. Montamos, por ejemplo, *La gaviota*, que era la primera vez que se escenificaba en Argentina, y en donde yo interpreté el personaje de Treplev. El montaje, por cierto, tuvo bastan-

te éxito porque se hizo en un espacio circular, circunstancia que era toda una novedad en aquel tiempo. Al cabo de los dos años, aquel equipo se escindió. Formamos entonces otro que funcionaba en una sala que alquilamos al Círculo de la Prensa. Era, en realidad, un salón de reuniones, al que le construimos un escenario y le pusimos una instalación eléctrica que respondía a las mínimas condiciones de seguridad para el público. En aquel teatro de bolsillo estrenamos textos de Ugo Betti, Cocteau, Brecht y de autores argentinos como Florencio Sánchez y Dragún. Era una actividad que nos permitía, yo no diría que una profesionalidad, pero sí una continuidad en el trabajo, y que tuvo una buena acogida por parte del público y la crítica. Es así como comencé en el teatro."

EL HALLAZGO DE GOMBROWICZ

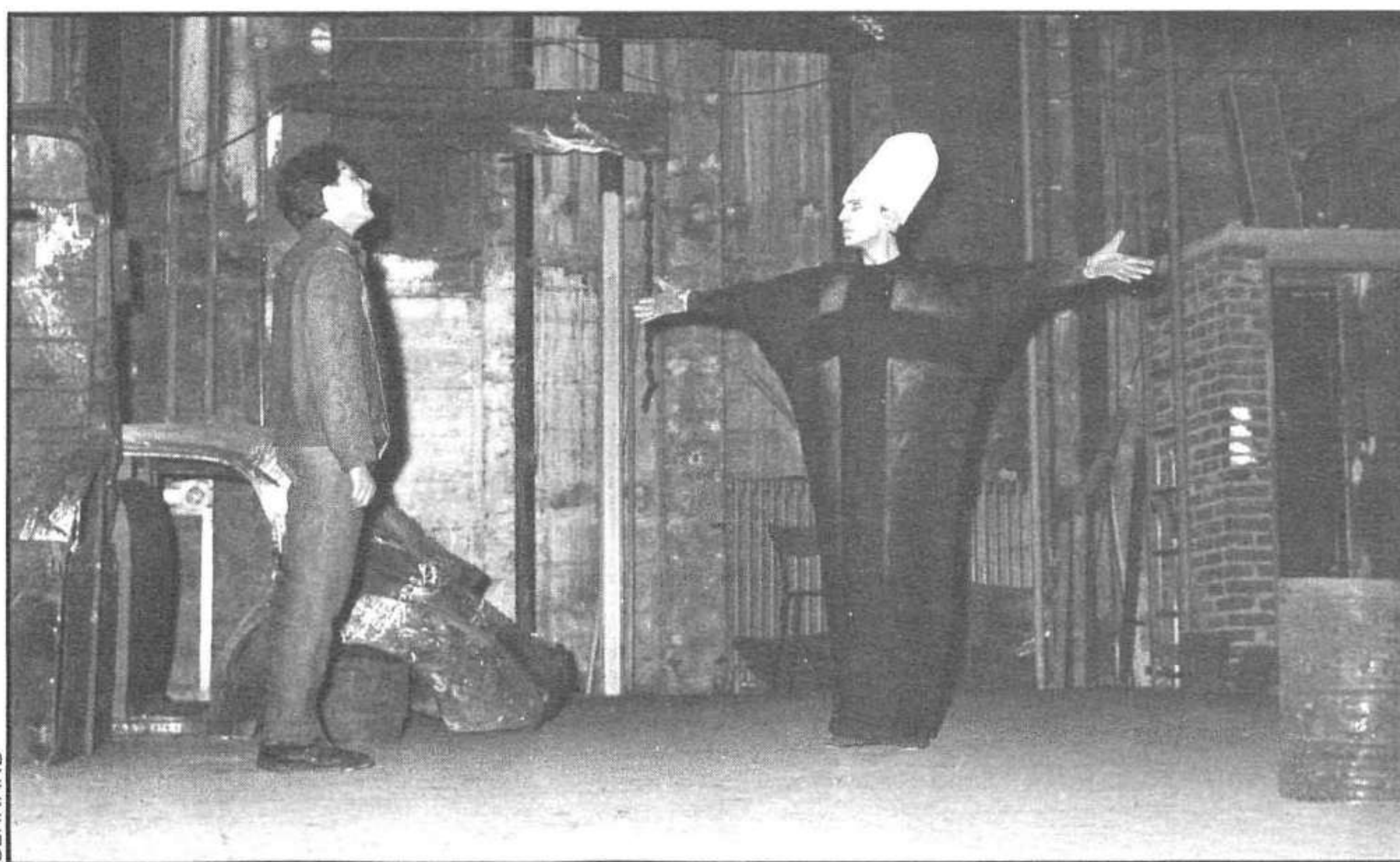
—De ahí te vas a París en 1960. ¿Cómo llegaste allí?

—"Fui con una beca del Fondo Nacional de las Artes de Argentina, un organismo estatal creado en la etapa del postperonismo. Era una especie de banco de las artes, que daba créditos a los que querían viajar al extranjero o préstamos a quienes tuvieran problemas económicos. La mía era una beca llamada de perfeccionamiento y duraba seis meses. Asistí a cursos en las escuelas Charles Dullin y Jacques Lecoq, además de stages en instituciones más oficiales como la Comédie Française. Asistía a representaciones y, en general, seguía de cerca la actividad escénica de Francia.

Llevaba una vida de becario, sin ninguna intención de radicarme en Europa. En especial, seguía la actividad del Teatro de las Naciones, que pasaba por su período de mejor esplendor y que pienso es una de las cosas más importantes que han ocurrido en el teatro francés en estos últimos treinta años. Eran los tiempos del descubrimiento en París del Berliner Ensemble, del Piccolo Teatro de Milán, de la Ópera de Pekín, de la danza africana y de una cantidad de cosas que era necesario que se conocieran. Fue una etapa especialmente rica, que yo supe aprovechar. Después el Teatro de las Naciones se convirtió en algo que nada tiene que ver con ese proyecto inicial. Sigue hasta hoy, pero como una actividad moribunda, que se celebra cada dos o tres años en un país diferente."

—Pero, además, estudiaste en la escuela que auspiciaba esa institución.

—"En efecto. Cuando iba a regresar a



BERNAND

Retrato del artista adolescente: Jorge Lavelli y Lía Gravell en "La gaviota" (1953). Sobre estas líneas, "La boda" (1963).

Argentina, recibí una renovación excepcional de mi beca: había sido un 'buen becario', enviaron de mí muy buenos informes y todo ese tipo de cosas que en la práctica influyen. Con esta nueva perspectiva, inicié un trabajo, digamos, más serio, más activo. En 1961 ingresé en los cursos de lo que se denominaba, un poco pomposamente, Universidad del Teatro de las Naciones. Eran clases diarias, que incluían discusiones y trabajos prácticos. Se aprovechaba la presencia en Francia de directores, dramaturgos y especialistas extranjeros para que dictasen talleres. Estuve allí, aproximadamente, dos años, que para mí significaron una experiencia excepcional y muy enriquecedora."

—Por lo general, en tu curriculum siempre aparece que entre 1961 y 1963 dirigiste espectáculos experimentales y de búsqueda. Concretamente, ¿qué hiciste en esos años?

—“Bueno, al terminar el curso del Teatro de las Naciones me di cuenta de que ya no tenía beca, ya no tenía nada más. Pasé entonces por un período bastante difícil, pues, por otro lado, en Argentina las condiciones tampoco estaban como para regresar. Volver, además, representaba una interrupción de mi trabajo, una frustración. Durante el curso yo había montado una obra de Ionesco que se escenifica poco, *El cuadro*, y gracias a ella pude conocer al autor. En el montaje trabajé con Kristyna Zachwatowicz, una excelente escenógrafa que después colaboró conmigo en varios espectáculos. Dirigí también otro montaje que se llamó *Espectáculo Jean Tardieu*. Conocía bien el teatro de este dramaturgo, y en esa ocasión lo visité para hablarle del proyecto. Se entusiasmó mucho porque alguien se interesara en sus obras y me ofreció dos textos inéditos, que yo agregué a los ya conocidos desde los años cincuenta, su *Petit théâtre de chambre*. Resultó un espectáculo bastante divertido, que se presentó un poco marginalmente en el circuito universitario. Por suerte, algunas personas alcanzaron a verlo, entre ellas Pierre Aimé Touchard, a quien le gustó mi trabajo y realizó gestiones para que me asignaran una subvención, a pesar de que como estudiante extranjero no tenía derecho. Yo subsistía entonces con algunos empleos temporales, uno de ellos era escribir guiones para las emisiones en español de la radio francesa. Touchard me preguntó si pensaba quedarme en Francia, cosa para la cual yo no tenía ninguna perspectiva. Me sugirió que me presentara al Concurso de Jóvenes Compañías, algo que se realizaba en Francia y que fue

una de las muchas cosas que después de 1968 desaparecieron. Estimulado por esa posibilidad, me puse a trabajar en un proyecto de puesta en escena.”

—Fue así como llegaste a Witold Gombrowicz.

—“Curiosamente, vine a descubrir en Francia la obra de un escritor que había vivido en Argentina durante veinticinco años. Lo primero que me llamó la atención en *La boda* fue su organización musical, sus ritmos, crescendos, disminuidos, pausas, tríos y coros. Eso en lo formal, y en lo temático me interesó el lado delirante de los personajes, la relación de fuerzas que se plantea entre ellos. *La boda* es para mí una obra de Shakespeare vista desde una perspectiva surrealista. Conocía la obra a través de una traducción que no sé si llamar española, pues estaba hecha por un grupo de polacos exiliados que la tradujeron usando el ar-



**“Curiosamente,
vine a descubrir en
Francia a
Gombrowicz, un escritor
que vivió en
Argentina durante
veinticinco años.”**



got bonaerense. Por lo menos, era una cosa divertida y sorprendente. Leí, además, una versión francesa muy literal, muy elemental, que el propio Gombrowicz había enviado a Albert Camus, quien quedó fascinado por la pieza, según se desprende de su respuesta al escritor polaco. Ese texto y esa carta estaban en el escritorio de Jean-Louis Barrault, quien, por supuesto, leyó la obra, pero había pasado el tiempo sin que nadie se interesara por aquel manuscrito. Yo tuve acceso a él y pensé que era necesario hacer una nueva traducción. Kristina Zachwatowicz conocía muy bien a Gombrowicz y aceptó encargarse de esa tarea. Fue ése el texto que yo presenté en la Dirección de Teatro. Llegó también a las manos de un gran crítico, Georges Lermínier, quien fue el primero en descubrir en Gombrowicz a un gran dramaturgo. Lermínier era miembro de la comisión que admitía los espectáculos para el concurso, y en cierta medida

ayudó para que el proyecto pasara. Así que yo estaba potencialmente satisfecho, pues se justificaban los difíciles años pasados en París. La admisión en el concurso contemplaba costear el montaje, que se presentó durante tres días, uno de ellos delante de un jurado compuesto por casi todos los críticos parisienses. La gran sorpresa vino al final, cuando *La boda* obtuvo el gran premio. De un día para otro, pasé de ser un desconocido a ver mi nombre en todos los diarios, pues en aquel tiempo el concurso era muy importante.”

IONESCO Y COPI: UNA FIDELIDAD CONSCIENTE

—O sea, que le debes algo a ese premio.

—“Gracias al premio, *La boda* no pasó inadvertida para la crítica francesa, que en su mayoría comentó elogiosamente el espectáculo. Recuerdo que, entre otros, escribieron Bernard Dort y Lucien Goldman. Pude, de ese modo, empezar a trabajar de una manera más regular, presentar nuevos proyectos, entrar dentro del engranaje profesional e incluso dirigir mis primeras puestas en escena en el extranjero. Mi labor se fue, pues, ordenando. *La boda* quedó en mi memoria como una especie de sueño. No fue un montaje más, y por eso nunca quise reponerlo ni volver a montar la obra en otro teatro, pese a que me lo propusieron. Tuve, sin embargo, ciertas dificultades al inicio, ya que algunos pensaban que yo sólo era capaz de dirigir textos de autores de vanguardia. Pero a partir de *La boda*, mi suerte estaba definitivamente echada. Me resultaba casi imposible volverme atrás, hacer la maleta e irme de nuevo a Argentina.”

—En aquellos años —hablo de 1963 a 1967— montas varios autores de la vanguardia: Arrabal, Handke, Ionesco, Copi. A algunos de ellos te has mantenido fiel hasta hoy. Pienso, en específico, en Ionesco, Copi y Arrabal, quienes figuran en la primera temprada del Théâtre National de la Colline. ¿Debe eso entenderse como que, superados ya los impulsos juveniles y las corrientes de moda, son autores a los que consideras nombres importantes de la dramaturgia de este siglo?

—“Sí, yo creo que son autores importantes. Ionesco lo era ya desde los años cincuenta. En el teatro de la postguerra, es él quien inicia una dramaturgia basada en el desprecio por el psicologismo. A nivel de lenguaje, de formas de escritura, Ionesco crea una serie de bases funda-

mentales para contrarrestar el concepto tradicionalista del teatro. A la vez, abre nuevas posibilidades a un teatro basado en la libertad e idóneo para abordar los grandes temas existenciales de nuestra época: la soledad, la espera, la incomunicación, la falta de sentido. Por eso me parece un autor poético y visionario. Esa fidelidad a él la he mantenido hasta hoy, pues he montado varias piezas suyas. Ya te mencioné *El cuadro*, a la que siguieron luego *Juego de masacre* y *El rey se muere*. Finalmente, como director de un teatro de servicio público me pareció oportuno incluirlo con una pieza que considero un clásico de la literatura dramática del siglo XX: *Las sillas*.

Idéntica fidelidad he guardado a Copi, quien fue, además, para mí un gran amigo, un hermano. Como autor teatral, seguí su trayectoria desde los inicios, cuando monté sus primeros textos, que eran, en realidad, adaptaciones de sus tiras cómicas, pasando por su primera gran obra, *El día de una soñadora*, *El homosexual o la dificultad de expresarse*, *Las cuatro gemelas*, *La noche de la señora Luciana*, hasta *Una visita inoportuna*, estrenada el pasado mes de febrero en la sala pequeña. Esta última es un poco una obra-testamento, que Copi escribió en el hospital durante su enfermedad. Una obra muy divertida, como todas las suyas. Copi trataba de manera humorística las cosas más terribles, y aquí lo hace con la enfermedad y la muerte, un tema que le era muy querido. En la obra, pone en escena un actor, un farsante que va a morir. Eso le sirve para confrontar el mundo del teatro con el mundo real, lo cual trata Copi con un humor y un escarnio de los que nada se salva.

El teatro de Copi experimentó a lo largo de todos estos años una evolución notoria. Si se toma como referencia *El día de una soñadora*, una pieza simbólica y poética, marcada de cierta manera por el surrealismo, se notará que de ahí pasa a un teatro de tono más grave y serio, yo diría que beckettiano, con un lenguaje muy elaborado y exento de todo lirismo, en el cual intervienen elementos dramáticos muy particulares. Así, los personajes pueden ser intercambiables: la psicología no posee en ellos valor alguno; son las situaciones las que deciden su comportamiento. Copi evoluciona después, como te apuntaba, a piezas mucho más 'realistas', en las cuales los personajes tomados de la realidad se ven inmersos en situaciones que no lo son, pero en las cuales se les puede reconocer. Eso se aprecia muy bien en un texto no estrenado aún, *La escalera del Sacré Coeur*, que es



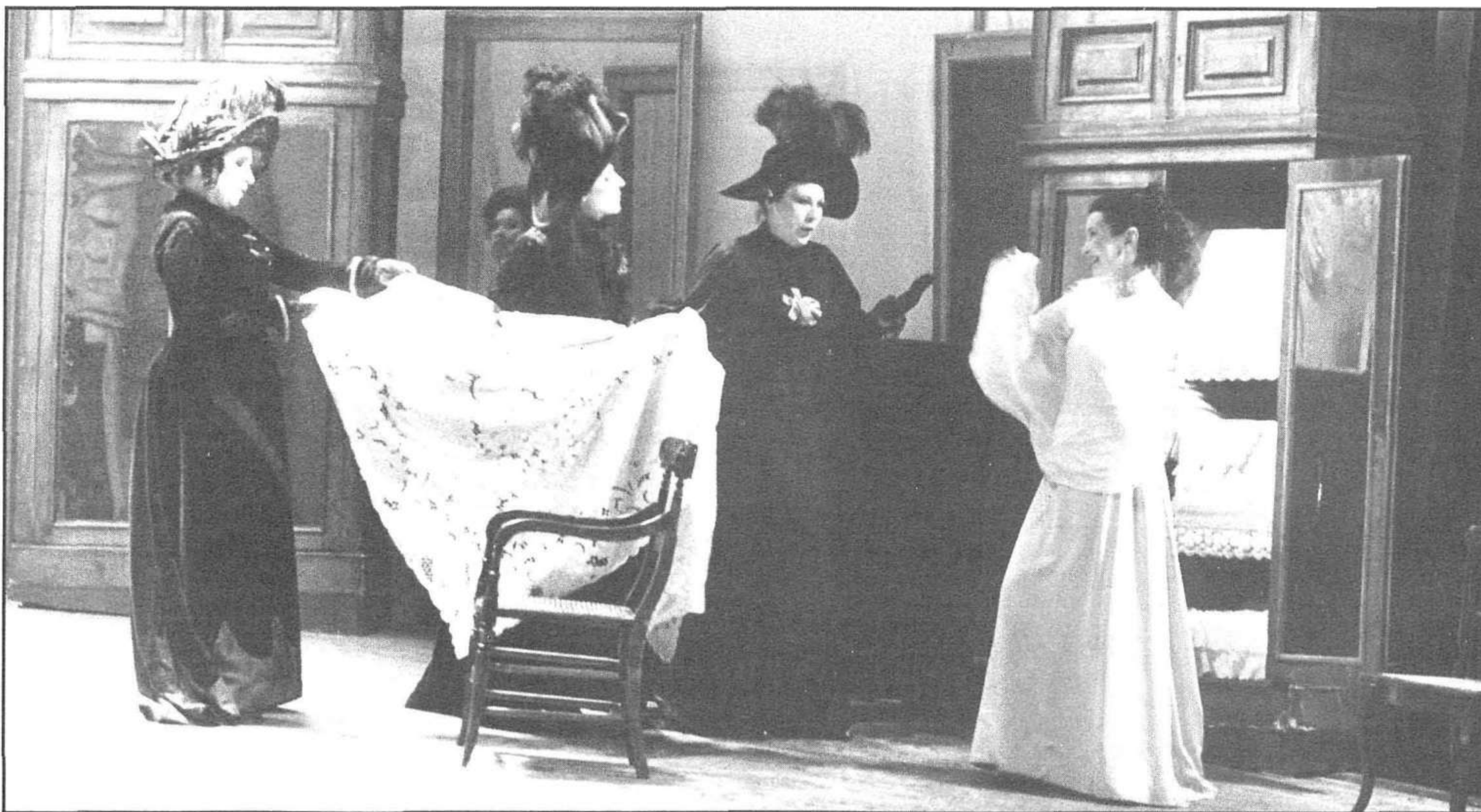
CLAUDE LÉ-ANH

Lavelli ha mantenido una gran fidelidad a Copi. Una imagen de su montaje de "El homosexual".

"Mi fidelidad a Copi responde a que lo considero uno de los grandes dramaturgos modernos, un autor fabulosamente teatral."

casi una pieza parisiense, también entre comillas, en la que aparecen el policía negro, el travesti de Montmartre, el árabe enamorado de la hija de una señora rica del XVI (barrio parisiense chic), en fin, tipos reconocibles que no surgieron de la imaginación del autor, pero que están insertos en situaciones fuertes, de confrontación. Un teatro, en resumen, escrito con mucho rigor y en el que figuran algunos temas como constantes. Uno de ellos es la búsqueda de la identidad, que Copi trató de múltiples formas, a veces de una

manera teatral, mediante las máscaras y el travestismo; otras, a través de la aspiración de personajes que no saben bien cuál es su sexo natural, como ocurre en *El homosexual*. En *Una visita inoportuna* aparece de nuevo, aquí de un modo más singular porque los personajes no ocultan su problema sexual, pero en cierto modo están abandonados, perdidos, exiliados en el mundo, buscando una forma de escaparse, de existir y de afirmarse en otra parte. No hay que olvidar que, aunque nació en Argentina, Copi era hijo de un exiliado italiano, estudió en Estados Unidos y escribió todas sus piezas en francés. Otra constante es la de la muerte, siempre presente en su teatro. Copi intentó incluso el teatro en verso, como una vía de reelaborar y aprovechar lo aprovechable de una cierta mala literatura y de escapar del realismo. La pieza que programé para esta primera temporada del Théâtre National de la Colline constituye un buen ejemplo del Copi de 1987, muy diferente del Copi de veinte años atrás. Sí, mi fidelidad a él responde a que lo considero uno de los grandes dramaturgos modernos, un autor fabulosamente teatral."



BIELVA

31

"Doña Rosita la soltera" es, según Lavelli, un texto de madurez.

DE UN LORCA CHEJOVIANO A OTRO SURREALISTA

—En el repertorio elegido para este primer período figuran algunos nombres que, por el contrario, pertenecen a la tradición clásica: Calderón, Séneca, Goethe y Shakespeare, de quien, por cierto, has dirigido cuatro piezas. ¿Se trata acaso de la búsqueda consciente de un equilibrio entre la calidad modélica y ya probada de los clásicos y el espíritu de innovación de la vanguardia?

—“Sí, es cierto. Yo creo que eso está ahí, una manera de poder reunir a los clásicos con los autores modernos. Creo, además, que en la mayoría de esos autores hay un sentido de la libertad que a mí me atrajo. Por esa razón Shakespeare me apasiona. Su teatro es una mina de la que se pueden extraer todo tipo de pepitas. Al mismo tiempo, si hay un punto común entre todos ellos es la coincidencia de algunos temas y una escritura dramática que permite escapar del psicologismo, del realismo cotidiano, emplear la elocución con una amplia libertad y llegar así a un teatro vital, fuer-

te, donde lo instintivo y lo poético marchen a la par.”

—De García Lorca has montado *Doña Rosita la soltera*, y ahora has inaugurado el Théâtre National de la Colline con otro de sus textos, *El público*. ¿Puede incluirse también a Lorca en la nómina de los autores que más te interesan?

—“Naturalmente. Lorca puede muy bien figurar en esa lista. La primera obra suya que monté fue *Doña Rosita la soltera*, con la actriz catalana Nuria Espert. Nunca he sido un defensor de las grandes tragedias de Lorca. Siempre les he reprochado la falta de vitalidad de sus personajes, el no darles una oportunidad, sobre todo a los personajes masculinos. Los hombres lorquianos no funcionan como tales. Emplean un lenguaje aparentemente fuerte, pero sin pasión, un lenguaje patético que a mí me molesta. En sus obras siempre me ha molestado también que lo patético esté por delante de lo dramático, lo cual resulta evidente en *Yerma* y *Bodas de sangre*. *Doña Rosita*, en cambio, me parece una pieza mucho más moderna e intemporal, aunque parezca lo contrario. Es un texto de madurez, en el que

tras la sencillez y la anécdota se esconden una serie interminable de frustraciones que hacen que los personajes resuman la frustración de toda una generación, de una época a las puertas de un futuro incierto. Lorca ofrece, asimismo, una imagen irónica, pero en el fondo tierna, de una sociedad que se hunde, que se cierra sobre sí misma. Muchos dicen que leyó a Chejov para escribir esta obra. Si lo leyó, lo leyó muy bien; y, en todo caso, nunca podrá decirse que *Doña Rosita* es un Chejov a la española. Hay elementos, como son esa nostalgia del pasado y esos amores imposibles, que están en ambos. Pero en Lorca hay una idea del mito y de la espera que no están en el escritor ruso. Quizá lo chejoviano en Lorca sea el reflejo de esa sociedad que vive en la frustración y en la ilusión. Eso él lo trató de una manera muy simple, muy sensible y muy inteligente.

En cuanto a *El público*, se trata de una obra que tuve la idea de montar para el Festival de Aviñón de 1986, coincidiendo con el cincuentenario de la muerte de Lorca, que, dicho sea de paso, fue un aniversario que pasó inadvertido en Francia.

Pero no pude hacerla por falta de presupuesto. Hoy viene a ser una pieza emblemática de lo que se propone hacer el Théâtre National de la Colline, además de representar un texto fundamental de la dramaturgia de este siglo. No se parece a sus otras piezas. Es como si se hubiese rescatado un inédito de Brecht, un *Baal* más salvaje y moderno. Resulta increíble que en los años treinta un escritor que ha conocido la fama con piezas como *Bodas de sangre*, se haga un cuestionamiento profundo de su obra. Sin pretender establecer un paralelo, el viraje que Lorca realiza lleva a pensar en la evolución que experimenta un poco antes Brecht, al adoptar un teatro de mayor contenido político y social. En el caso de Lorca, esa relación se invierte, pues teniendo éxito con obras que pudiéramos encajillar dentro de un teatro burgués, propone una dramaturgia nueva que le obliga a quitarse la máscara. Una dramaturgia que va directamente a lo esencial, que prepara secretamente una nueva forma de concebir el arte escénico, y en donde Lorca desarrolla algunos temas que después serían tratados por autores como Beckett y Genet. En *El público*, Lorca aborda un problema ético esencial: qué es lo que vale la pena que se diga en escena y hasta qué punto esa verdad puede ser dicha. Pienso que, por lo menos en Francia, cuando atravesamos por un período cultural donde las máscaras esconden, a veces, los mensajes y los sumergen en un baño de estética, esta dramaturgia resulta explosiva, porque va al fondo de la verdad. *El público* es un texto estricto, riguroso, ejemplar, que viene a poner el dedo en la llaga. Esa confrontación profunda que plantea entre el teatro de la verdad y el teatro de la ilusión, entre el director de escena y el prestidigitador, es una relación que puede aplicarse mucho más allá del ámbito teatral. Las máscaras a las que se aluden pueden ser sociales, políticas. Este poder de síntesis, este viaje iniciático al que nos convida el autor, esa posibilidad de permitir múltiples lecturas e interpretaciones, convierten *El público* en un manifiesto, en un punto de referencia. Por su carácter ejemplar, yo la elegí para abrir este teatro de servicio público donde quisiera reunir, precisamente, obras de dramaturgos que hablen de lo que podrá ser el teatro del futuro.”

BRECHT, PIRANDELLO Y, POR SUPUESTO, ARTAUD

—Siguiendo con el tema de los autores, una última pregunta. Curiosamente, en



La actriz española María Casares, aquí en una escena de "La manta polar", ha protagonizado varios montajes de Lavelli.

“Muchos dicen
que para escribir *Doña
Rosita la soltera*,
Lorca leyó a Chejov. Si lo
leyó, lo leyó muy
bien.”

1987 llevaste a escena, por primera vez un clásico francés, el *Polyeucte* de Corneille. ¿A qué obedece esto? ¿No te atraen los textos de Racine, Molière, Marivaux?

—“Eso responde, en primer lugar, a un problema de timidez frente a un repertorio, como es el francés del siglo XVII, que siempre me pareció con códigos muy cerrados y que, por otra parte, me resultó extranjero, pese a mi esfuerzo por entenderlo. En varias oportunidades tuve la posibilidad de montar esos textos, pero siempre pensaba que había directores ca-

paces de hacerlo mejor que yo. A la vez, sería una forma de violencia ante un teatro que no ha tenido parte en mi formación cultural, por lo menos no de manera orgánica. Sin embargo, algunos de esos autores me interesaban y hubiese podido hacerlos. *El misántropo*, por ejemplo, es una pieza sobre la que tengo algunas ideas interesantes. La obra de Marivaux es también muy tentadora para mí. En cuanto a Racine y Corneille, el segundo me parece que capta más el psicologismo general y, en cierto modo, ofrece al director una mayor libertad. *Polyeucte* era, concretamente, un texto que me atraía mucho, porque, entre otras cosas, habla de una situación de fanatismo religioso y de compromiso respecto a la presión que se puede ejercer sobre la justicia. Era, pues, la obra 'posible', la que mejor yo podría dominar en escena. Mi labor consistió en darle al texto una vitalidad y una fuerza de confrontación, de violencia permanente, en donde yo era el regente de la energía desprendida en el espacio. La puesta en escena no tomó para nada en cuenta la historia de esta tragedia de Corneille, una historia inmensa que forma parte de la mejor tradición del teatro francés y de la Comédie Française, en donde ha tenido varios montajes. En todo caso,



"El cuento de invierno", de Shakespeare, un autor por el que Lavelli demuestra un especial cariño.

pienso que Corneille estaba allí, vivo, y que el mensaje de la obra estaba restituido íntegramente, con toda su verdad y con las interrogantes que Corneille formuló, y para las cuales aún no tenemos soluciones."

—Los críticos e investigadores han hablado de un "estilo Lavelli". ¿Cuáles opinas que son sus características? ¿Qué se conserva en él de tus raíces argentinas?

—"Ésas son cuestiones muy difíciles de analizar y responder. Ante todo, yo creo que no se es extranjero a sus propias raíces. Éstas se hallan de una u otra manera, movilizandó la sensibilidad y la información que uno acumula. En cuanto al estilo, pienso que en mi caso el estilo se define por la libertad. Como te dije antes, para mí el teatro es una forma de escritura, que está basada en la libertad. Libertad que en mí, como director, viene dada por el modo de tratar el lenguaje, el espacio, los personajes. En mis puestas en escena se puede encontrar también un desprecio por lo anecdótico. Asimismo, lo que aparece en el escenario tiene para mí un valor significativo. No está sólo por una razón decorativa. En *Doña Rosita la soltera*, por ejemplo, los armarios eran un poco la memoria de la historia, de la casa, y, a la vez, el pasado de Rosita. Sin

"Para mí, el teatro es una forma de escritura que está basada en la libertad de tratar el lenguaje, el espacio, los personajes."

que por eso dejaran de ser los muebles que llenan la casa. En *Carmen*, la larga cuerda a la que se sujeta Micaela remite a la pendiente física del lugar, pero también a la situación de este personaje convencional enfrentado a fuerzas que lo sobrepasan. En mis montajes no hay vestuario ni decorados en el sentido tradicional: hay un dispositivo, un ámbito escénico. Un traje o un mueble sirven para coordinar y hacer más clara la lectura. Si pienso que determinadas cosas requieren, para ser expresadas, una abundancia de objetos o de muebles, como me ha sucedi-

do alguna vez, termino haciendo el mismo discurso: esos muebles se abren o desaparecen para dar lugar a un espacio donde cada uno tiene que inscribir su propia historia."

—Y en la conformación de ese estilo, ¿qué grandes creadores del arte escénico te han aportado algo?

—"Pienso que son, ante todo, esos dramaturgos que se basan en la libertad creadora. En ese aspecto, Artaud me parece un artista fundamental. Cuando lo leí, noté una gran coincidencia de principios con él, en especial, en esa idea de un teatro donde lo fantástico tiene una gran influencia y que se basa más en la libertad que en el psicologismo y en una comprensión, digamos, realista del texto. También Gombrowicz posee (tal vez sin que él fuese consciente, pues el teatro no le interesaba demasiado) esa tremenda libertad del narrador, que encontramos en sus piezas dramáticas. La idea gombrowicziana del teatro como un artificio me ha ayudado mucho. Tampoco puedo negar el aporte de Brecht como comportamiento de tipo ético. Si Artaud me aportó esa gran libertad, Brecht me ayudó a limpiarla, a clarificarla. Hablábamos hace un rato de Ionesco, y es otro autor con quien he aprendido mucho. Está, por último, un dramaturgo que nunca he montado, pero que conozco bien: Pirandello. Es un autor de quien he extraído muchísimas cosas que me sirven en mi trabajo como director. Puedo decir que hay una mirada pirandelliana en muchos de mis montajes. Ese contrapunto entre el contenido y la forma, entre la realidad y la ficción, entre lo onírico y lo real, esa manera fulgurante de analizar la dualidad del ser humano, están presentes en la base de mi estética. Son, en resumen, autores que me han aportado una llave de lectura importante y complementaria de la imaginación."

LA ÓPERA, UNA PÁGINA EN BLANCO

—En una entrevista que se te haga, resulta inevitable tratar el tema de la ópera. ¿De dónde proviene tu interés por un género tan cargado de convencionalismos? ¿Fuiste en tu juventud espectador de óperas?

—"Sí, he sido espectador de ópera, pero siempre me pareció un espectáculo extremadamente aburrido. Sin embargo, frente a la opinión generalizada yo pienso, como director, que la ópera posee una forma casi perfecta, no sólo por la variedad de elementos expresivos que la inte-

gran, sino porque el discurso se da a través del esfuerzo de la voz y de la música, que son materiales más puros y abstractos que la palabra. Poner en escena una ópera no es poner un libreto y un conjunto de notas; es poner en escena una situación. Si está bien iluminada por una mirada crítica, la representación adquiere valores nuevos. Dirigir una ópera es, a menudo, oponerse a ella en el escenario, entendiendo ese concepto como un modo de totalizar, de hacer propia la historia, de traicionarla y revelarla.

Para mí, el teatro musical ha significado siempre un recurso expresivo. En mis montajes dramáticos hay una organización musical del texto, que rompe con las normas del psicologismo stanislavskiano. La he utilizado también como un elemento complementario en otra dimensión. Hice, en 1969, una experiencia, un espectáculo llamado *Orden*, en el cual se narra una historia (el nacimiento, desarrollo y triunfo del fascismo en España) sin recurrir a lo anecdótico, sino mediante el empleo dramático de la música y el canto. No lo llamamos ópera por la connotación que entonces tenía el género y que llevaba a pensar en algo polvoriento, burgués, decadente. Preferimos llamarle teatro musical, aunque estábamos tratando de realizar una forma nueva de ópera. Luego de aquella experiencia, un

paso tentador era adentrarse en el repertorio tradicional. Se dio, además, la coincidencia de que ese interés mío por el género lírico fue estimulado y apoyado por gente que se preocupaba por la renovación de la ópera. Fue un paso natural que dio lugar a una cantidad impresionante de montajes. Desde el principio, no opté por la vía fácil y tentadora de hacer lecturas conformistas y consolidar una carrera de director internacional. Trabajé con la misma independencia que aplico en el teatro. Ocurre que después, un año he trabajado más en la

**“En la ópera,
yo he tratado de hacer
salir esas obras
del círculo reducido
y del club
privado a los
que han sido
confinadas.”**

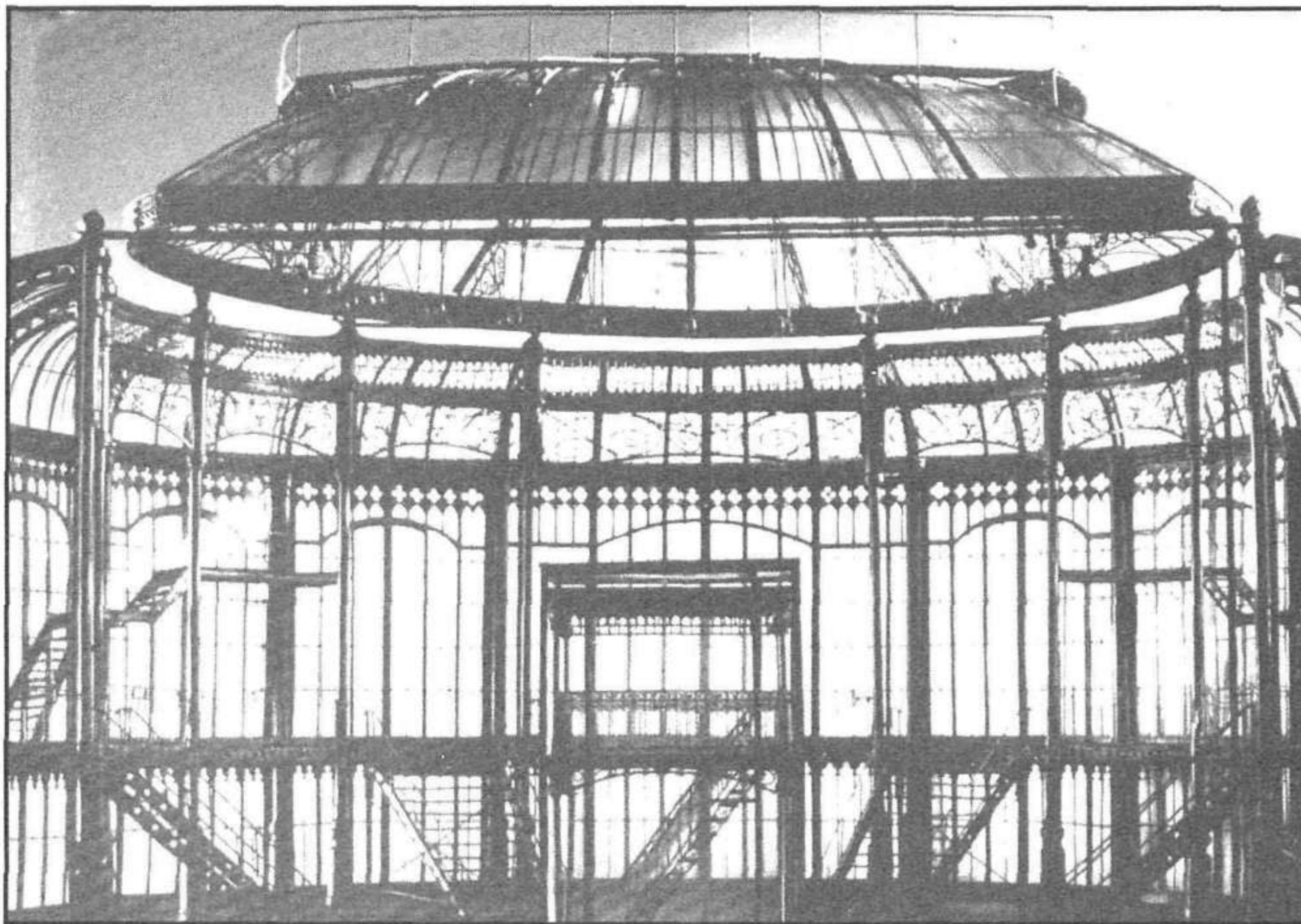
ópera y otro he trabajado más en el teatro, pero sin abandonar ninguno de los dos. Es algo que en mí funciona a modo de complemento.

Mi labor en este género ha tenido como preocupación fundamental restituirle los valores escénicos y dramáticos a esas obras. Pensé que era una vía de hacerlas salir de ese círculo reducido, de ese club privado al que están confinadas, y lograr que interesasen a un auditorio más amplio. Algunas experiencias confirmaron mi tesis. Está, por ejemplo, la ópera de Luigi Nono, *Al gran sol cargado de amor*, que monté en una fábrica de Lyon. Está también el *Fidelio* que hice en Toulouse, y que permitió que un público nuevo y diferente descubriese la fuerza y la belleza de la música de Beethoven en condiciones que no son las habituales. El espacio consistía en una suerte de hexágono, con la orquesta y los cantantes metidos en una gran jaula.

Algunos ven en la ópera las limitaciones del ritmo, de la música, de la duración, que, según opinan, no se dan en el teatro. No es así. En el teatro, el ritmo de la representación está determinado por el director; en la ópera, por la orquesta. Yo soy de la opinión de que el teatro lírico posee, por su libertad, enormes e ilimitadas posibilidades para un director. En resumen, la ópera significa para mí una página en blanco. Si se la libera de todo el polvo que ha acumulado y de esa manera como se la viene tratando desde el siglo XIX, contiene un impresionante material dramático y representa un riquísimo campo de investigación.”

—Ya te has referido a ello a lo largo de la entrevista, pero quisiera que comentaras cuál es tu aspiración en el Théâtre National de la Colline.

—“Mi interés es hacer un teatro de creación, de descubrimiento, un teatro basado, esencialmente, en un repertorio contemporáneo, que hablará de nuestros problemas, de nuestras preocupaciones y que tratará de hacerlo con actores de la mejor calidad y con las máximas exigencias de realización. Se trata de una aspiración bastante vieja en Francia: recuerdo a directores como Roger Blin y Jean-Marie Serreau, que frecuentaron los autores modernos y aspiraron a que, por lo menos, existiera una célula consagrada a divulgar sus textos. Esto me parece una alternativa necesaria e importante dentro del paisaje teatral parisiense, pues será el único teatro afiliado voluntariamente a esta línea, una línea difícil porque no se sabe cuál será la reacción del público. Yo quisiera jugar con limpieza, que la gente no se equivoque de dirección, que sepa



Maqueta del dispositivo escénico diseñado por Max Bignens para la puesta en escena de "Fausto".



"Al gran sol cargado de amor", de Luigi Nono. La ópera es, para Lavelli, un riquísimo campo de investigación.

qué va a ver aquí. Habrá que aguardar para ver los resultados de esta primera temporada, que es muy ambiciosa, tanto por el número de representaciones como por el número de espectáculos. Doscientas treinta y cuatro representaciones de seis obras en seis meses, tal vez sea excesivo, pensando en que otros teatros similares programan la mitad. Pero yo pensé que si se decide defender esta vocación, hay que hacerlo completamente y aparecer de modo cotidiano en las carteleras de París. No hacer diez o doce representaciones, ver lo que pasa y de acuerdo a ello cambiar el curso de la ruta. Es decir, mi proyecto no es el de una obra ni el de una puesta en escena, sino el de un tea-

tro que aspira a encontrar su identidad a través de un repertorio, de la manera de llevarlo a escena, de la manera de recibir a su público. Aspiramos, además, a contar con una presencia en los festivales nacionales e internacionales y a desarrollar una proyección europea que ya se pone de manifiesto desde esta primera temporada. Un teatro que quisiera ser piloto de la dramaturgia de fines de este siglo y de la que se va a hacer en el que pronto se iniciará."

—¿No temes que las labores administrativas te roben demasiado tiempo y afecten tu trabajo creativo?

—"Yo no lo creo. Hasta ahora había realizado un trabajo nómada que elegí de

manera voluntaria. Ahora se trata de un capítulo nuevo en mi carrera, de un proyecto en el cual estoy implicado totalmente. En el Théâtre National de la Colline no habrá como política la incorporación de directores de segunda categoría para que llenen el tiempo, mientras yo preparo un nuevo espectáculo. No. Yo quisiera estar presente desde el origen hasta el final de las producciones: presente en la elección del repertorio, en la selección de los colaboradores, en la manera como yo aspiro a que se proyecte este servicio público. Creo que ésa es la singularidad que podremos alcanzar y, a través de ella, es como lograremos imponernos en el panorama teatral de esta ciudad."

VIDA Y MUERTE DE LA REPRESENTACIÓN

ALAIN SATGÉ *

- CRIADO: Señor.
—DIRECTOR: ¿Qué?
—CRIADO: Ahí está el público.
—DIRECTOR: Que pase.

Federico García Lorca,
"El público".

36

El 7 de enero, cuando el telón del Théâtre National de la Colline se levanta por primera vez, el público descubre el despacho de un director de teatro, que se abre para dejar pasar al "otro" público, y descubrir el fragmento de un segundo teatro al fondo del escenario.

Si el "verdadero" director de teatro, Jorge Lavelli, quiso inaugurar este nuevo lugar con el estreno francés de *El público*, no fue sólo por el único placer de esta bella coincidencia, de estos juegos de espejos y dobles, ni por el deseo narcisista de ponerse a sí mismo en escena. Su elección tienen en primer lugar, el valor de una "apertura", en todos los sentidos del término: gesto emblemático que anuncia los temas y las líneas directrices de los espectáculos futuros, y también gesto perturbador que trastorna las costumbres y los conformismos: "Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre" afirma el (ficticio) director de teatro.

EL ESPACIO DEL TEXTO

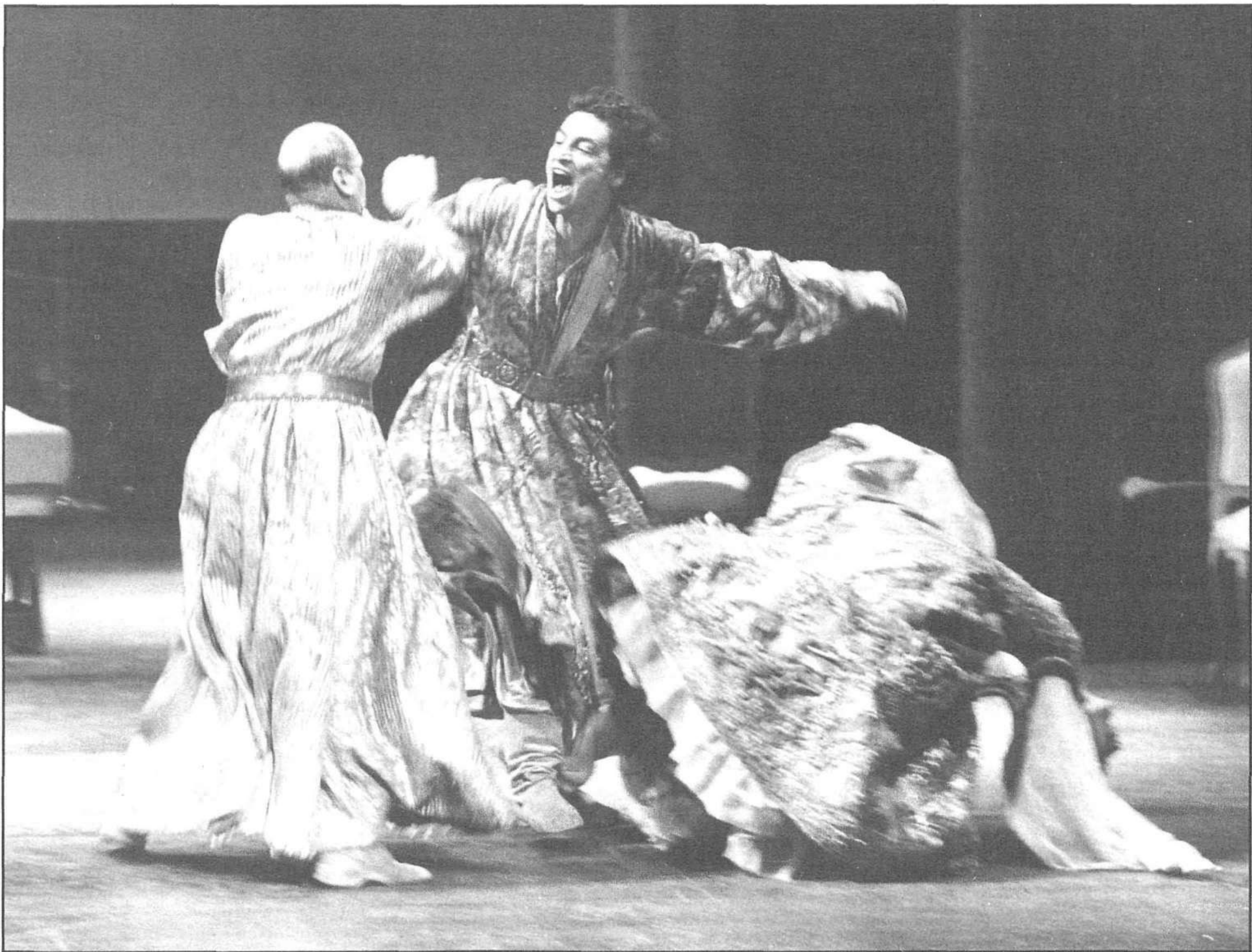
Cuando se conoce la desconfianza de Lavelli respecto a las declaraciones de intenciones y las disertaciones sobre el teatro, sentimos la tentación de leer el espectáculo inicial como una especie de manifiesto escenificado: al tomar la decisión de programar y dirigir la "obra imposible" de García Lorca, Lavelli se compromete política y moralmente con su público. Primero al asumir el riesgo del teatro de nuestro tiempo: lo que resulta no ser tan banal como la mayoría de las grandes instituciones viven o mueren de la incansable "reposición" de las obras de repertorio (en 1966 Geneviève Serreau hablaba del "peligro de ver los teatros de servicio público reducidos a teatrotecas, a los animadores sustituir a los autores en vía de extinción y a los espectadores convertidos en guardianes satisfechos de los monumentos del pasado!"). Pero este primer espectáculo anuncia precisamente una cierta forma de modernidad, que no se puede definir en términos de escuela, ni siquiera de estética, pero sí de sensibilidad, incluso de ética: una ética cuyo principio sería la libertad, libertad dramática de la escritura, de la construcción, y también libertad respecto a las prohibiciones, los tabúes y de lo que podríamos llamar las conveniencias del siglo XX.

El teatro como transgresión: tanto el propósito de la obra de Lorca —representar "sin máscaras", sin rodeos y sin metáforas no sólo la homosexualidad sino la fuerza destructora del amor absoluto— como su forma (la discontinuidad del relato, los

estallidos y las rupturas del lenguaje), no cesaron de perturbar. Testimonio de ello es el reflejo de una parte de la crítica francesa que no tardó en relegar la obra al almacén de los accesorios surrealistas, como un objeto exótico y anticuado. Una manera expeditiva y "culta" de escamotear unas interrogaciones tan poco inactuales que tal vez ni siquiera se han empezado a plantearse verdaderamente.

Las discusiones que suscitó el espectáculo acerca de la calidad "literaria" del texto de Lorca tuvieron por lo menos el mérito de reavivar la vieja pregunta de qué es leer teatro. Probablemente, Lavelli contestaría como lo acaba de hacer Planchon en un bello prólogo de *George Dandin*, citando el prefacio de Molière a *El amor médico*: "En teatro, la profundidad no nace de las réplicas, sino entre ellas y los que no tienen 'ojos para descubrir en la lectura todo el juego del teatro', ni siquiera suponer que exista". Para Lavelli, leer es escuchar y apuntar, más allá de la letra, la situación; más allá del espacio de la página, está el espacio del escenario. Nunca se interesó por un teatro únicamente "literario", es decir, un teatro de la palabra (no nos lo imaginamos montando, por ejemplo, *La guerra de Troya no sucederá*) o por un teatro de ideas (tampoco le imaginamos montando *Las manos sucias*). La puesta en escena podría ser para él lo contrario a una "explicación": preservar aquel núcleo de oscuridad que convierte toda gran obra en un

* Alain Satgé es crítico de ópera y asesor literario del Théâtre National de la Colline.



Entre los clásicos montados por Lavelli figura "La vida es sueño", de Calderón.

enigma. Para definir esta actividad a la vez misteriosa y precisa, Lavelli utiliza un término genérico que le es muy querido, la "síntesis". O dicho de otro modo, más allá de todo análisis, la sensibilidad a la vibración del texto, a su musicalidad y a su resonancia en el espacio del mundo imaginario. Lo podríamos llamar su "teatralidad", dando a la palabra el sentido radical que proponía Roland Barthes ("el teatro menos el texto"), o por lo menos el que postula "El teatro y su doble": muchos pensaron que los elementos más intensos de este montaje de *El público* daban la sensación muy poco frecuente de entrar en

contacto con la materia misma del teatro, este teatro en estado bruto, "físico" y "afectivo", este teatro como poesía en el espacio con el cual soñaba Artaud.

EL ESPACIO DE LA INTERPRETACIÓN

Artaud fue ya el nombre que se invocó cuando, al inicio de los años sesenta, un joven argentino, que no había leído una sola línea de Artaud por aquel entonces, descubre al público francés el teatro de Grombrowicz, con el montaje de *La boda e Ivon-*

ne, princesa de Borgoña (en el Théâtre de Borgoña, más adelante en el Odéon, con Tatiana Moukhine y Roland Bertin). La revelación nace al mismo tiempo del mundo desconcertante del dramaturgo polaco, burlesco y trágico, sometido a la lógica del sueño, que recurre a la interpretación (el crítico marxista Lucien Goldmann ve en *La boda* "una crónica grotesca de las grandes transformaciones políticas y sociales ocurridas en Rusia desde 1917, y en Europa central desde 1945"), y del estilo de la puesta en escena. Se apresuran a calificarlo de "barroco", por la especie de seducción que provoca aquel ceremonial fúne-

bre, cuyo ritmo es marcado por la utilización coral de las voces y la escanciación de las percusiones de Diego Masson, por la geometría de los movimientos, la ultranza de los maquillajes, cráneos, muslos y pechos postizos, y también porque es necesario colocar una etiqueta al trabajo de estos argentinos que, como Víctor García o el grupo TSE, hacen su debut al mismo tiempo en París.

En el paisaje teatral de la época que, paralelamente a las grandes celebraciones vilarianas de Chaillot y Aviñón, opone el Brecht de la descentralización al "teatro del absurdo" de las pequeñas salas de la "rive gauche", denunciado entonces por los brechtianos del *teatro popular* como teatro burgués y sin compromiso, Lavelli ocupa, de entrada, una posición original. Sus primeros espectáculos le comprometen en la vía antinaturalista y antisicológica en la que se inició con Gombrowicz. En los años 60 se dedica a explorar la dramaturgia devastadora de aquel "nuevo teatro" (del mismo modo que se hablaba de la "nueva novela"), que desmonta los mecanismos del lenguaje y disuelve alegre y ferozmente los estereotipos y lugares comunes. Sus montajes de Tardieu, Obaldia, Ionesco. (*El cuadro, Juego de masacre*), Arrabal (*El arquitecto y el emperador de Asiria*) utilizan lo que permanecerá como un motor esencial de su trabajo teatral: la energía del humor, fuerza corrosiva y regeneradora, destructiva y vital.

Pero no se identifica por completo con este repertorio (al que, sin embargo, permanecerá fiel hasta su etapa de las grandes instituciones, ya que dirige en 1976 *El rey se muere*, en la Comédie Française, y *La torre de Babel*, en 1979 en el Odéon, e incluye en el programa de la primera temporada de la Colline a Arrabal, Copi e Ionesco). Convencerá también a los críticos y al público con *El intercambio*, de Claudel; *Medea*, de Séneca (con dramaturgia de Jean Vautier e interpretación de María Casares) o *El triunfo de la sensibilidad*, de Goethe, su primer espectáculo en 1967 en el Festival de Aviñón donde Jean Vilar le considera, de ahora en adelante, como "invitado permanente".

Si el encuentro con Vilar contribuye a asentarlo dentro de la institución y brinda a su trabajo el reconocimiento del gran público, el encuentro con Copi, su amigo y autor predilecto, confirma la vía original y "estrecha" que eligió, la de un teatro de la transgresión, en un sentido marginal. La primera obra de Copi, *El día de una soñadora*, que Lavelli monta en 1967 con Emmanuelle Riva y Roland Bertin, puede recordar el "teatro del absurdo" por su libertad formal, su fantasía verbal y un humor



DESPATIN-GOBELI

En 1987 llevó a escena por primera vez un clásico francés, el "Polyeucte", de Corneille.

surrealista. Pero ya en *El homosexual o la dificultad de expresarse* (Ciudad Universitaria, 1971) y *Las cuatro gemelas* (Festival de Otoño de París, en el Palace, 1973) Copi plantea el tema central de su obra: el juego de espejos que provocan la confusión, de la inversión o el intercambio de sexos del parecido de los gemelos o del travestimiento, que refleja siempre la obsesión por la pérdida y la búsqueda imposible de la identidad. Entonces la crítica psicoanalítica se encarga de interpretar o sobre interpretar la representación: Hélène Cixous multiplica los juegos de palabra sobre el lenguaje de las *Cuatro gemelas*, para intentar fijar el sentido de la circulación alocada del dinero, del deseo entre los personajes; Simone Zimmer, en su análisis del discurso subterráneo de *El homosexual*, ve en Lavelli el "psicoanalista auténtico", y

en "la pareja Copi-Lavelli", "el buen analista que asume la transferencia".

Esta colaboración representa un caso ejemplar de intercambio entre la temática de un autor y la práctica de un director, e incluso de reciprocidad y de interacción entre dos formas de escritura. Esto no significa que Lavelli participe directamente en la elaboración de los textos de Copi (nunca le gustó el trabajo de "dramaturgia", en el sentido germánico del término), ni que Copi intervenga en el transcurso de los ensayos (a los que la mayoría de las veces prefiere no asistir), sino que el encuentro resulta sorprendente precisamente porque ha sido concertado. El vertiginoso movimiento que impulsa a las cuatro gemelas (Myriam Mézières, Anna Prucnal, Daisy Amias, Liliane Rovere) a intercambiar frenéticamente sus papeles y a morir sin ce-



FERNANDO SUÁREZ

"La tempestad", de Shakespeare, uno de sus dos montajes con la actriz catalana Nuria Espert.

sar para volver a nacer en seguida, amplificado y mecanizado por Lavelli, llega a ser una verdadera categoría de su imaginación escénica. Volverá a aparecer en otro de sus espectáculos (especialmente en la ópera), como una demostración del carácter ficticio del personaje-marioneta, como una metáfora del carácter reiterativo y la reversibilidad del tiempo teatral y también como una afirmación de la energía de los gestos y de la interpretación, que sólo se agota para brotar de nuevo. En un sentido, podríamos considerar esta intuición del comenzar perpetuo, esta visión clínica del mundo, como la marca de un profundo optimismo; y aunque el teatro de Lavelli sea cada vez más lúcido, cruel y obsesionado por la muerte, sigue apareciendo como una reivindicación de vitalidad. "En resúmenes cuentas, vivir es mucho más apasio-

nante que morir, y aunque la vida resulte irrisoria, es mucho más divertida que la muerte." Estas líneas escritas por Lavelli en 1973 como prólogo a *Las cuatro gemelas* podrían aplicarse también a la última obra de Copi, *Una visita inoportuna*, que cuenta la agonía de un actor en la habitación de un hospital y es también el espectáculo de "la muerte de la muerte".

Existe otra coincidencia profunda entre el universo del escritor y el del director: la convicción de que, gracias al juego de la ultranza y la falsedad, de la apariencia y del disfraz, el teatro es, en primer lugar, un artificio. Sabemos hasta qué punto Lavelli desconfía de lo "natural", del comportamiento verosímil y del gesto cotidiano, que en el escenario se convierte en el gesto más pobre e inexpresivo. Y no es necesario haber asistido a los ensayos para sen-

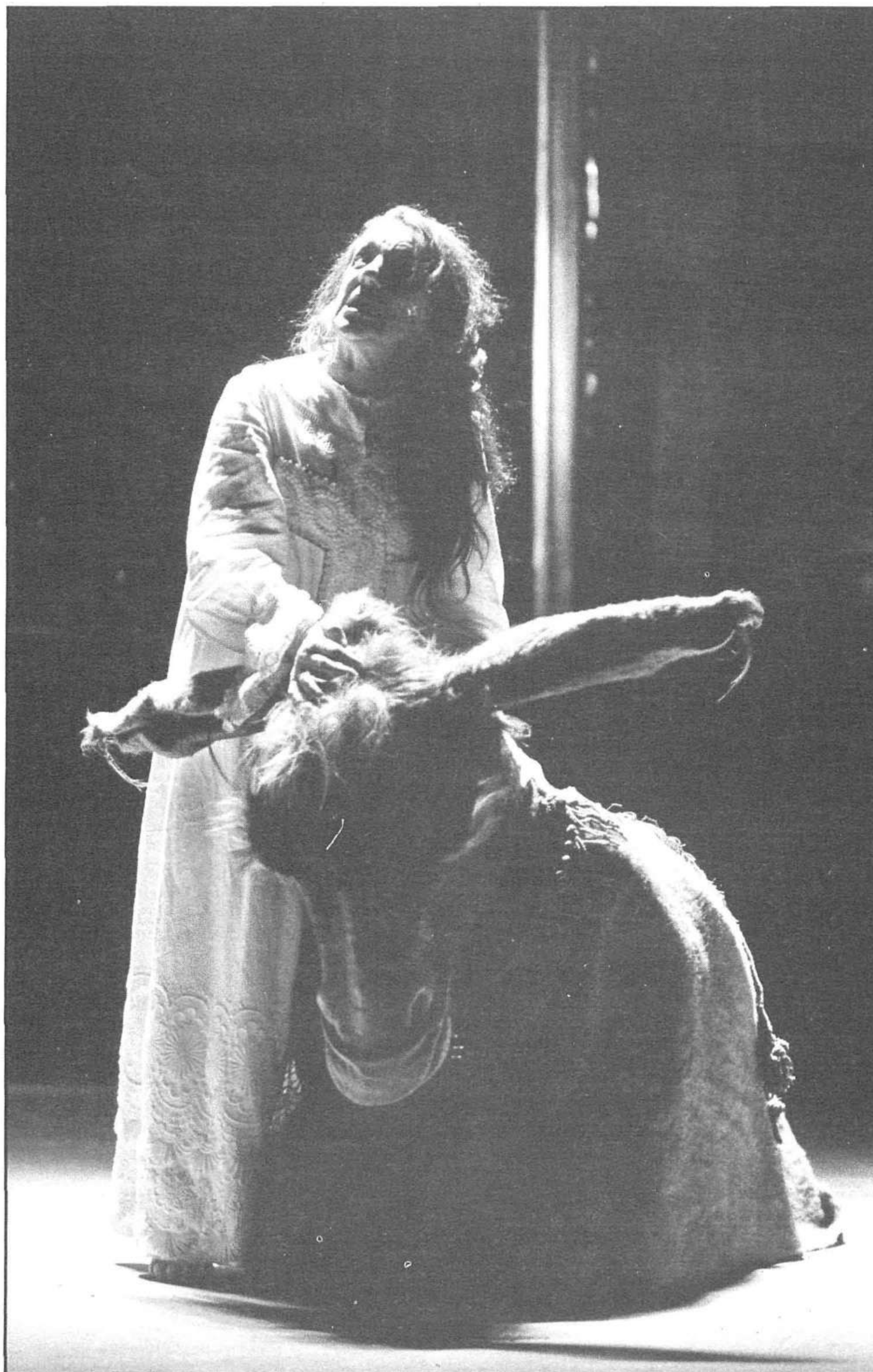
tir que estimula sin cesar a los actores para que creen situaciones que no sean figurativas ni miméticas; sino situaciones que dejen de referirse a la "realidad", para imponer su propia lógica, su significado específicamente teatral.

Allí con certeza está el secreto si no del estilo, por lo menos del método de Lavelli: la confrontación de los actores (o los cantantes) con una rigurosa e implacable construcción del espacio, con trayectorias sistemáticas (rectilíneas, circulares, repetitivas), llevadas siempre hasta el límite, más allá de lo que se espera de ellas, o incluso la modificación de su manera de desplazarse (como la silla de ruedas, objeto que aparece en varios montajes, desde *El arquitecto y el emperador de Asiria* hasta *El público*, y *Una visita inoportuna*, pasando por *Orfeo en los infiernos*, permite combinar la parálisis y la movilidad, instalando al mismo tiempo una relación de dependencia entre dos personajes). Cualesquiera que sean los medios, se trata siempre de transformar los cuerpos en signos vivos y sensibles. Las distancias que los separan nunca son "usuales" ni impuestas por el uso, las convenciones psicológicas o las relaciones sociales; no están "demasiado" alejados en las partes más extremas del escenario, aunque se trate de una situación aparentemente íntima, confidencial o amorosa, ni "demasiado" próximos aunque, sobre todo, se trate de una situación de conflicto. Proyectan en el espacio el sentido oculto o segundo de su relación y cuentan físicamente lo que no pueden recitar o cantar. Aparentemente, esta intención no resultó evidente para algunos melómanos que ingenuamente se indignaron, en nombre de las buenas costumbres, al ver que el Conde de *Las bodas de Fígaro* permanecía sentado en presencia de la Condesa. Con Lavelli, un personaje sentado no está sentado, sino que establece un profundo sistema de relaciones de fuerza y hace visible un momento subterráneo y esencial, dibuja a plena luz la figura concreta de un desequilibrio inconfesado.

Este continuo trabajo sobre la distancia y el exceso produce, pues, un doble efecto: rompe con una espontaneidad que sólo sería imitación, excluye un comportamiento natural que sólo pertenece a la convención, pero también reinventa, gracias al artificio o al arte, otra "naturaleza". Como si fuera necesario destruir el corsé de la realidad para descubrir una parte de la verdad.

EL ESPACIO DE LA MÚSICA

Concebir y practicar el teatro como algo



Arrabal es otro de los autores más montados por Lavelli. En la foto, "La torre de Babel".

"anti-natural" es dedicarse de alguna manera a la ópera. La conversión de Lavelli al teatro lírico no tiene, pues, nada de occidental. Tampoco es una incursión en un terreno extraño: los imperativos que la mayoría de los hombres de teatro llegados a la ópera a finales de los años sesenta (bajo el evidente impulso de Rolf Libermann en París) denuncian como una limitación a su libertad (las reglas impuestas por la duración musical, la alternancia de la música y lo recitativo) son para Lavelli un estímulo. Los utiliza en beneficio propio, y los convierte en un medio expresivo.

En ningún otro género estas convenciones y estos códigos son tan fuertes como en la ópera seria. La fuerza de Lavelli en *Idomeneo* (Angers, Orleans, París, 1975) consistió en enriquecer la estructura arcaica y formal y de alguna manera invertirla, para convertirla en el instrumento mismo de la emoción, gracias a la ligereza, la flexibilidad y la transparencia del dispositivo, al juego con los signos elementales y potentes (inmensos trajes de cola, vestuarios colectivos) que inscriben como en un diafragma las situaciones más frágiles y sutiles, la arquitectura móvil de los sentimientos y las frustraciones de cada uno, la verdad de las pasiones y de los conflictos puestos al desnudo.

Aquel "espectáculo-faro" de los años setenta (tan significativo como *La mirada del sordo*, de Bob Wilson, o *La disputa*, de Marivaux montada por Chéreau) representa en el itinerario de Lavelli un nuevo punto de partida. En primer lugar, inaugura una reflexión sobre la dramaturgia y la sensibilidad de las obras de Mozart, que prosigue con *Las bodas de Fígaro* (Aix, 1979) y *La Clemencia de Tito* (Hamburgo, 1986), y que es similar a la fidelidad de Shakespeare (*El cuento de invierno*, Aviñón, 1980; *La tempestad*, Barcelona, 1983; *Sueño de una noche de verano*, Comédie Française, 1986). Es como si el director experimentara regularmente la necesidad de volver a estas dos fuentes de inspiración.

Idomeneo marca también el inicio de un profundo y poderoso trabajo de redescubrimiento y reinterpretación de un repertorio tan polvoriento, que dudábamos pudiese encontrar o recuperar una verdad teatral. Estas "relecturas" radicales, que la mayoría de las veces incomodan o escandalizan a los melómanos, se basan siempre en la intuición de lo que podríamos llamar el sentido de la música: es la audición de la partitura la que impone la construcción del tiempo y el espacio de la representación. Como en *Idomeneo*, arrancando de su contexto histórico y proyectado en un espacio metafísico, *Edipo rey* (Ópera de París, 1979) juega con los signos puros, esencia-

les de la tragedia, gracias a una máquina metálica cuya pendiente, que parece movida por la música de Stravinski, se acentúa en cada etapa de toma de conciencia del héroe, para precipitarlo al abismo. En *Fausto*, a la inversa, tanto la ideología del libreto como la música de Gounot incitan a Lavelli a poner en escena no a Goethe ni a la Edad Media, sino a la época en que fue compuesta la ópera, y a intentar una especie de arqueología de la mitología del Segundo Imperio: un vestíbulo inmenso, al estilo Baltard, sucesivamente palacio para fiestas, iglesia, cárcel, representa el templo de los valores de la burguesía, el lugar pomposo de sus placeres vulgares, el marco opresivo de su moralismo, sus cobardías y sus compromisos, que llevan a Margarita hacia la locura y la muerte (Ópera de París, 1976).

Tanto si toma en cuenta la situación histórica, como si decide jugar con la intemporalidad, Lavelli no pone nunca la actualidad en escena. Incluso cuando presenta *Norma* (Bonn, 1982) como la historia de una Resistencia de nuestro tiempo, no la sitúa en un lugar concreto; y los prisioneros políticos de su *Fidelio* (Toulouse, 1976) podrían ser los de cualquier dictadura. Tal vez en este caso más que en ningún otro, gracias al poder de esencialización y universalización de la música, la realidad política no puede ser mostrada más que de manera indirecta, transformada por la ficción, reconstruida por la imaginación.

A pesar de la variedad de las obras y de los géneros que montó (desde Campra hasta Nono) y de la diversidad de las soluciones adoptadas, tal vez sea en la ópera donde Lavelli produjo el sistema de signos más "unitario", más sólidamente estructurado, más inmediatamente reconocible. Sin duda, gracias a la coherencia de sus elecciones: no cae en el eclecticismo porque sólo montó óperas en las que "creía". No se interesó nunca, por ejemplo, por el Puccini verista de *La Bohème*, pero sí por el de *Madame Butterfly* (Scala y Ópera de París, 1978), cuyo tema central —el vacío de la espera y la tragedia del tiempo que pasa— coinciden curiosamente con el de *Doña Rosita la soltera* de Lorca (Barcelona, 1982, con Nuria Espert). Hay que mencionar también la colaboración del decorador Max Bignens, con el que Lavelli habita, metamorfosea o sublima los espacios más diversos: el profundo y enorme escenario del Palacio Garnier, ya sea con las arquitecturas metálicas y los laberintos del *Fausto*, o dejándolo vacío al compás de un juego de "planos" cinematográficos, gracias a los cambios de escala de la maqueta del castillo de *Pelear y Melisanda* (1977), o bien el largo y estrecho escena-

rio sin bastidores del Patio del Arzobispado de Aix-en-Provence, que se convierte en el lugar mágico de fiestas barrocas o burguesas, humorísticas o irrisorias (*La Traviata*, en 1977; *El carnaval de Venecia*, en 1976, con Claudio Segovia; *Alcina*, en 1978, con Kristyna Zachwatowicz).

Esta investigación sistemática sobre el espacio teatral acaba por hacer estallar la arquitectura del teatro a la italiana y, como consecuencia, el sistema representativo, así como las jerarquías y las relaciones de fuerzas tradicionales del teatro lírico. Ya en 1969, con *Orden* (texto de Pierre Bourgeade, música de Girolamo Arrigo), Lavelli

naves de una fábrica de las cercanías de Lyon (1981). Esta vez el espectáculo pone al público en escena, y lo incita a elegir su forma de escuchar y a hacer un recorrido entre varios focos dramáticos y musicales, como si fuese la misma ópera la que inventara, modelara y modificara su propio espacio.

EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

Resultaría, sin duda artificial separar, en la producción de Lavelli, el teatro lírico del dramático, los espectáculos de "reperto-



CLAUDE LÉ-ANH

Otra de las puestas en escena en que intervino María Casares: "La noche de la señora Luciana", de Copi.

abolía la separación entre músicos y cantantes, al inaugurar en Aviñón el género de "teatro musical". En *Fidelio* utiliza el hexágono del Mercado de los Cereales de Toulouse para incluir al público dentro del área de interpretación y romper con el principio de frontalidad cantantes-espectadores, y también cantantes-director de orquestas, gracias a una red de pantallas de televisión a las que integra dramáticamente como instrumentos de vigilancia de una cárcel moderna. Esta idea de la teatralidad de la música la lleva a sus límites al montar la ópera-cantata de Luigi Nono *Al gran sol cargado de amor*, en las dos enormes

rio" de los modernos. En 1985-86 dedica una parte importante de su actividad a la creación: en el Festival de Aviñón vuelve a encontrarse con María Casares y Copi, con *La noche de la señora Luciana*, cuyos personajes son actores que ensayan el ensayo de un ensayo. Atraviesan como en un sueño una serie de habitaciones conectadas unas con otras, atrapados en el molinete sin fin no de la realidad y de la ficción, sino de la ficción y la ficción, en una verdadera apoteosis de la teatralidad de Copi.

Aquel mismo año, Lavelli dirige en Ginebra *El regreso de Casanova*, de Arrigo (ba-



CLAUDE LÉ-ANH

Ionesco calificó de espectáculo admirable el montaje de Lavelli de su "Juego de masacre". Una imagen de "Las cuatro gemelas", de Copi.

sado en una novela corta de Schnitzler); en el Festival de Múnich, *Berenger I*, de Sutermeister (basado en *El rey se muere*, de Ionesco), y en el Festival de Lille *La estrella*, de Sygmunt Krauze: tres obras que, coincidencia o no, tienen como materia y tema el tiempo que pasa, y someten al seductor, el rey o la actriz a la prueba del envejecimiento, la impotencia o la desilusión.

Aborda con el mismo espíritu de descubrimiento y la misma libertad varias obras maestras del "repertorio": *El castillo de Barbazul*, de Bonn; *La clemencia de Tito*,

en Hamburgo, y en Zürich y luego en la Ópera de París, *Salomé*. Al jugar, una vez más, con la violencia y la crueldad de la música de Strauss, en contraste con el preciosismo decadente del texto de Wilde, Lavelli descarta todas las referencias que uno espera, empezando por la imaginería simbolista al estilo Gustave Moreau. En un espacio apocalíptico, las ruinas de un bunker emergen de su desierto de arena y cenizas, un universo "después" que ha perdido sus valores y su memoria, Lavelli encierra a sus personajes y los lanza unos

con otros, presos de un paroxismo llevado hasta el límite de lo soportable y lo "representable".

En la temporada siguiente, el azar de la programación permite descubrir en la Comédie Française dos imágenes muy distintas, contradictorias para algunos, del arte del director: con *Sueño de una noche de verano*, inspirado en la mitología cinematográfica de los años treinta y estilizada por el tango de Astor Piazzola, el Lavelli "prestidigitador" que juega con la seducción, el humor, la poesía, y la nostalgia (sin que es-



"El regreso de Casanova", una ópera sobre el tiempo que pasa.

te sentido del espectáculo y de la emoción sacrifique nada de la complejidad y continuidad de la narración); y con *Polyeucte* (curiosamente, el primer clásico francés que le ha sido encomendado), el Lavelli trágico, analista riguroso de las trampas de la interioridad, diseña casi clínicamente, bajo una implacable luz de quirófano, las contradicciones de la fe y de la pasión, de la gracia y la ideología.

Finalmente, justo antes de tomar la dirección del Théâtre National de la Colline, Lavelli dirige al actor Claude Rich en su pri-

mera obra, *Una habitación sobre la Dordogne*, fábula poética, onírica y humorística, que enfrenta a los adultos con el espíritu de la niñez, la realidad con la mitología, los relatos del pasado con la urgencia de un presente tal vez imaginario.

Estos últimos ejemplos ilustran perfectamente la singularidad del recorrido de Lavelli, que podríamos situar bajo el signo de una doble paradoja: aunque trabajó en todas las grandes instituciones musicales y teatrales y aunque ahora dirige un teatro nacional, ha conservado la libertad de un

francotirador (y casi la de un marginal), apartado de las ortodoxias y de los dogmatismos. Aunque no dejó de explorar vías nuevas, de experimentar sobre los textos, siempre fue el representante del teatro "público": un teatro vivo, porque deshace las trampas actuales del esteticismo y del formalismo, porque nunca se sometió a la dictadura de la imagen, porque sigue siendo un acto artesanal, un acto arriesgado. Apuesta cada vez por el azar de la intuición y la sensibilidad, lo que puede dar lugar al error o el fracaso pero no al espíritu serio ni al aburrimiento.

El último espectáculo de la primera temporada del Théâtre National de la Colline, *El caballo de Balzac*, una novela de Gert Hofmann, con dramaturgia y dirección de Philippe Mercier, pone a Honoré de Balzac en el escenario, en la víspera de su muerte, esperando en vano que se llene el teatro en el que debe representarse su última obra, y a un desconocido, Brissot, inspector de las cloacas de París. Vamos descubriendo poco a poco que éste es el verdadero organizador de los espectáculos de la capital: todas las personas importantes de París bajan cada noche a las cloacas para presenciar el despedazamiento de un caballo por las ratas. Al final del espectáculo, Balzac, vencido, sin fuerza ni aliento, confiesa a su interlocutor su sorpresa ante este teatro subterráneo: "Esta representación, Brissot... y esta tragedia que usted... organiza en su ... cloaca, ... y que parece ser la última moda de estos... tiempos, ¡sólo se puede dar ...UNA VEZ!"

A esta réplica hace un curioso eco la frase del director al prestidigitador, cuando evoca, en el último cuadro de *El público*, otra forma de teatro "debajo de la arena": "si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la cortina y mueren de verdad en presencia de los espectadores" ...Coincidencia involuntaria mas no fortuita: subraya la unidad de esta primera temporada, que se organizó naturalmente alrededor del tema de la representación, de su naturaleza y de sus límites. Nos hace volver precisamente a Artaud, a la utopía de un teatro que fuese imitación o repetición; que no fuese un gesto sino un acto único, portador de su propia muerte. Esto no ha dejado de ser la obsesión íntima de Lavelli, director de teatro que escribía hace poco: "Un gesto que no se fija en ninguna parte es un gesto destinado a morir. Ocurre lo mismo con la puesta en escena: arte del instante y de lo efímero, conlleva el inevitable peso de la muerte. Éste es el fondo de mi angustia, porque es a la muerte hacia donde van todas las energías."

VAN APPELGIEM

LOS ESPECTÁCULOS DE JORGE LAVELLI

teatro

1961-1963:

- Espectáculos experimentales y de investigación.

1963:

- *La boda*, de Witold Gombrowicz. París.
- *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca. Festival de Liège (Bélgica).

1964:

- *La boda*, de Witold Gombrowicz. Teatro Récamier, París.
- *Divinas palabras*, de Valle-Inclán. Teatro Coliseo, Buenos Aires.
- *Ligados*, de Eugene O'Neill. Teatro Récamier, París.



- *Yvonne, princesa de Borgoña*, de Witold Gombrowicz. Festival de Venecia.

1966:

- *Picnic*, de Fernando Arrabal, y *El cosmonauta agrícola*, de René de Obaldia. Bienal de París.
- *Primera comunión*, de Fernando Arrabal. Teatro de Bolsillo, París.
- *Espectáculo Copi-Arrabal*. Bilboquet, París.
- *El cosmonauta agrícola*, de René de Obaldia. Teatro de Lutèce, París.
- *El intercambio*, de Paul Claudel. Teatro Daniel-Sorano, Vannes.
- *Ha llegado*, de Bulatovic. Teatro del Atelier, Ginebra.
- *Insultos al público*, de Peter Handke. Nuevo Teatro de Bolsillo, Bruselas.

1967:

- *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal. Teatro Montparnasse-Gaston Baty, París.
- *Medea*, de Séneca. Teatro del Odeón, París.
- *El triunfo de la sensibilidad*, de Goethe. Festival de Aviñón.
- *Yvonne, princesa de Borgoña*, de Witold Gombrowicz. Zürich.
- *El día de una soñadora*, de Copi. Teatro de Lutèce, París.

1968:

- *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare. Teatro de la Villa, París.

1969:

- *El concilio de amor*, de Oscar Pannizza. Teatro de París.
- *Los anabaptistas*, de Frederic Dürrenmatt. Gran Teatro de París.

1970:

- *El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes. Festival de Viena.
- *Juego de masacre*, de Eugène Ionesco. Teatro Montparnasse, París. Premio de la Crítica Francesa.

1971:

- *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal. Stadttheater, Colonia.
- *Espectáculo Obaldia*. Nueva York.
- *Opereta*, de Witold Gombrowicz. Schauspielhaus de Bochum.

1972:

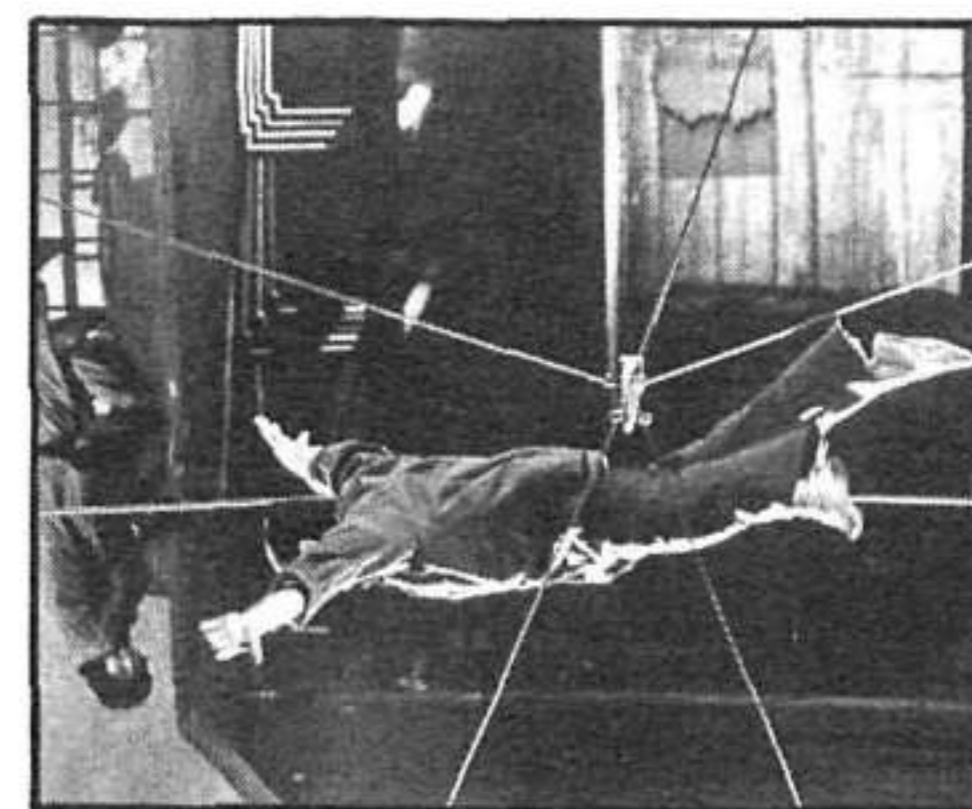
- *Yvonne, princesa de Borgoña*, de Witold Gombrowicz. Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires.
- *La isla púrpura*, de Mijail A. Bulgakov. Teatro de la Villa, París.
- *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal. Stadtische Bühnen, Nüremberg.

1973:

- *Sucedió ayer*, de Harold Pinter. Teatro Montparnasse, París.
- *El homosexual o la dificultad de expresarse*, de Copi. Teatro de la Ciudad Universitaria, París.
- *Bella ciao*, de Fernando Arrabal. Teatro Nacional Popular, París.

1974:

- *La gaviota*, de Antón Chejov. Teatro Municipal de Río de Janeiro.
- *Las cuatro gemelas*, de Copi. Palace, París.
- *La guerra de los mil años*, de Fernando Arrabal. Nüremberg.



1975:

- *Sobre la cuerda floja*, de Fernando Arrabal. Teatro del Atelier, París.

1976:

- *El rey se muere*, de Eugène Ionesco. Teatro Nacional del Odeón, París. Premios Dominique de puesta en escena y de la Crítica Francesa.



1977:

- *La manta polar*, de Rezvani. Teatro de la Villa, París.

1979:

- *La torre de Babel*, de Fernando Arrabal. Comedia Francesa. Teatro Nacional del Odeón, París.

1980:

- *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca. Centro Dramático Nacional. Teatro María Guerrero, Madrid. Premios El Espectador y la Crítica a la mejor dirección y de la Crítica Italiana al mejor espectáculo extranjero.
- *El cuento de invierno*, de Shakespeare. Coproducción Festival de Aviñón-Teatro de la Villa, París.

1982:

- *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Comedia Francesa, París.

1983:

- *La tempestad*, de Shakespeare. Coproducción Compañía de Nuria Espert-Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya, Teatro Romea, Barcelona.

1985:

- *La noche de la señora Luciana*, de Copi. Festival de Aviñón.
- *La estrella*, de Symunt Krauze. Festival Internacional de Lille.

1986:

- *La noche de la señora Luciana*, de Copi. Teatro de la Comuna de Aubervilliers.



- *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. Comedia Francesa, París.

1987:

- *Polyeucte*, de Corneille. Comedia Francesa, París.
- *Una habitación sobre la Dordogne*, de Claude Rich. Teatro de Arts-Hébertot, París.

1988:

- *El público*, de Federico García Lorca. Teatro Nacional de la Colina, París.
- *Una visita inoportuna*, de Copi. Teatro Nacional de la Colina, París.

Ópera

— 1969:

- *Orden*, de Bourgeade, música de Girolamo Arrigo. Festival de Aviñón.

1970:

- *El proceso*, de von Einem. Ópera Estatal de Viena.



1975:

- *Idomeneo*, de Mozart. Teatro Musical de Angers.
- *Fausto*, de Gounod. Ópera de París.

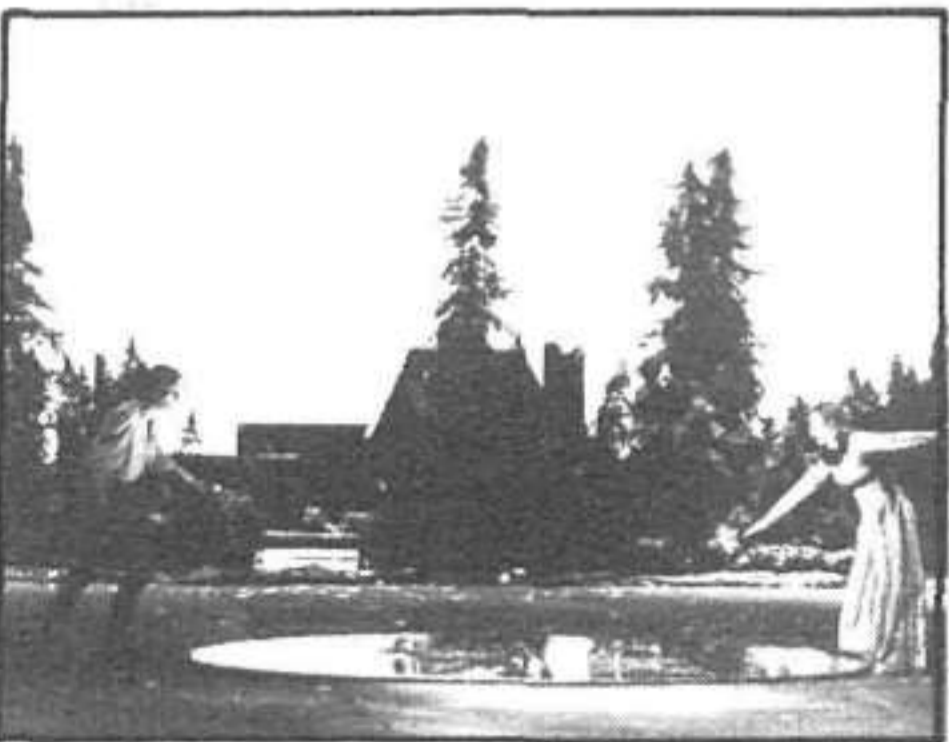


- *El carnaval de Venecia*, de Campa. Festival de Aix-en-Provence.
- *La hora española* y *El niño y los sortilegios*, de Ravel. Teatro alla Scala, Milán.



1976:

- *La Traviata*, de Verdi. Festival de Aix-en-Provence.
- *Fausto*, de Gounod. Metropolitan Opera, Nueva York.
- *Fausto*, de Gounod. Kennedy Center, Washington.



1977:

- *Pelas y Melisenda*, de Debussy. Ópera de París.
- *Fidelio*, de Beethoven. Halle aux Grains, Toulouse.

1978:

- *Fidelio*, de Beethoven. Teatro Musical de Angers.

- *Madame Butterfly*, de Puccini. Teatro alla Scala, Milán.
- *Alcina*, de Haendel. Festival de Aix-en-Provence.
- *Carmen*, de Bizet. Ópera del Rhin, Strasburgo.

1979:

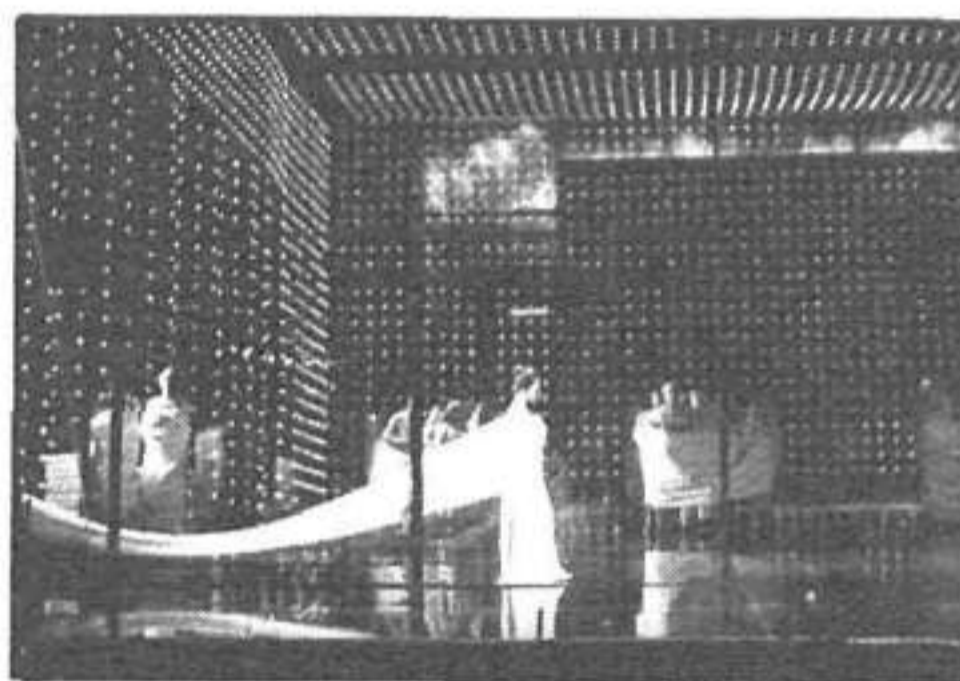
- *El niño y los sortilegios*, de Ravel, y *Edipo rey*, de Stravinski. Ópera de París.
- *Las bodas de Figaro*, de Mozart. Festival de Aix-en-Provence.



- *Madame Butterfly*, de Puccini. Ópera de París.

1980:

- *Idomeneo*, de Mozart. Teatro La Fenice, Venecia.



- *Dardanus*, de Rameau. Ópera de París.

1981:

- *El castillo de Barbazul*, de Bartok, y *La hora española*, de Ravel. Gran Teatro de Nancy.
- *El castillo de Barbazul*, de Bartok, y *Edipo rey*, de Stravinsky. Gran Teatro de Ginebra.
- *Maddalena e Iván el terrible*, de Serguei Prokofiev. Festival Internacional de Graz.

1982:

- *Al gran sol cargado de amor*, de Luigi Nono. Ópera de Lyon. La Fabrique, Lyon.
- *Las artes florecientes*, de Marc-Antoine Charpentier. Ópera Real de Versailles.

1983:

- *Norma*, de Bellini. Theater der Stadt, Bonn.



1984:

- *Fausto*, de Gounod. Theater der Stadt, Bonn.
- *Orfeo de los infiernos*, de Jacques Offenbach. Espace Cardin, París.

1985:

- *Alcina*, de Haendel. Ópera de Palermo.
- *Andrea Chenier*, de Giordano. Theater der Stadt, Bonn.

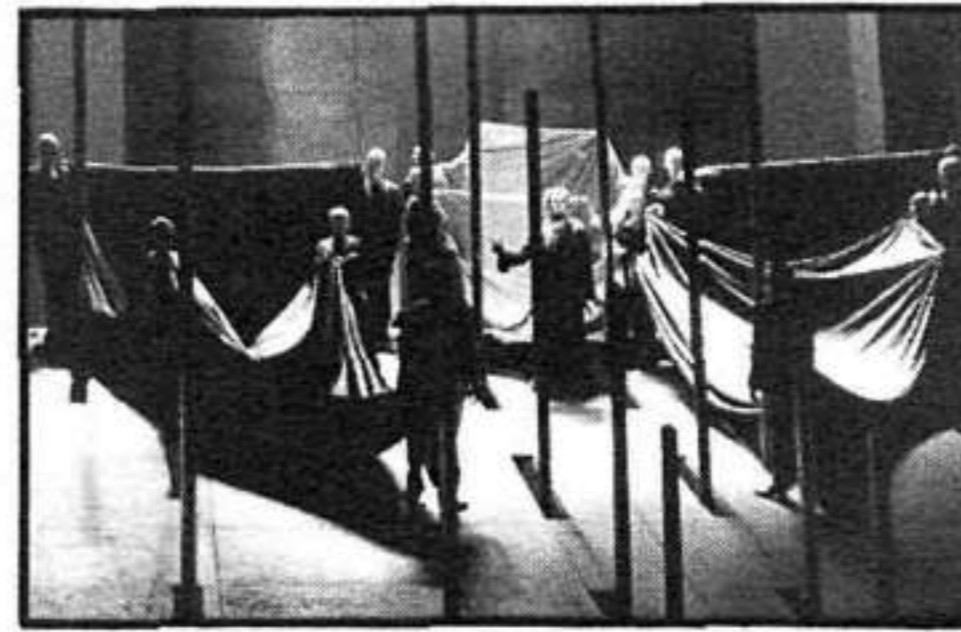


- *El regreso de Casanova*, de Girolamo Arrigo. Gran Teatro de Ginebra.

- *Beranger 1.ª parte*, de Heinrich Sutermeister. Festival de Múnich.

1986:

- *Salomé*, de Richard Strauss. Ópera de Zürich.



- *Edipo rey*, de Stravinski, y *El cas-*

tillo de Barbazul, de Bartok. Theater der Stadt, Bonn.

- *La clemencia de Tito*, de Mozart. Ópera de Hamburgo.

- *Salomé*, de Richard Strauss. Ópera de París.

- *El asunto Makropoulos*, de Leos Janacek. Teatro Colón, Buenos Aires.

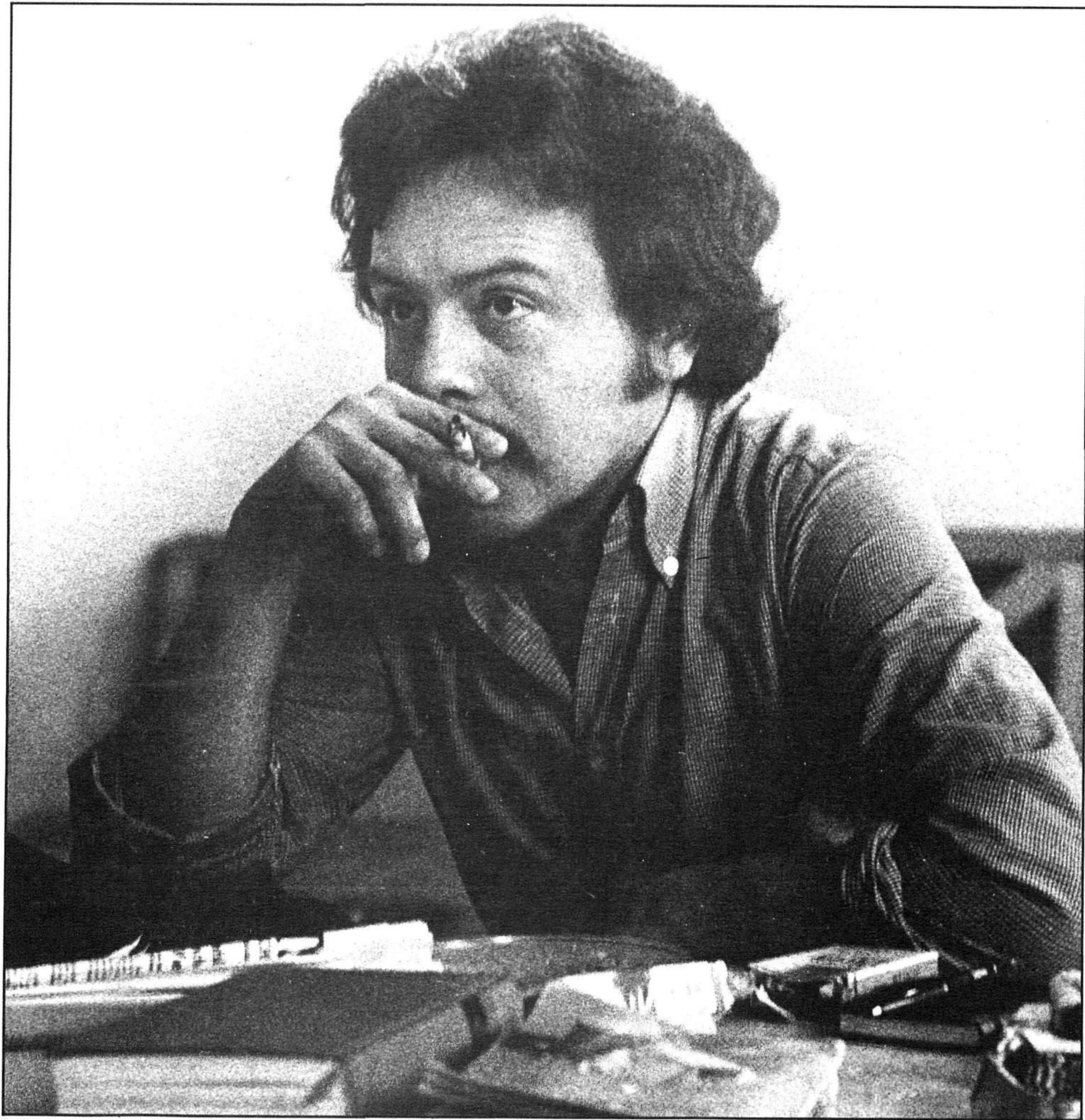
1988:

- *Fausto*, de Gounod. Ópera de París.

- *La Celestina*, de Maurice Ohana. Ópera de París.

ALEJANDRO QUINTANA





"El teatro es para mí una forma de opinar, de participar".

QUINTANA: UNA FORMA PRIVILEGIADA DE DIALOGAR

C. E. D.

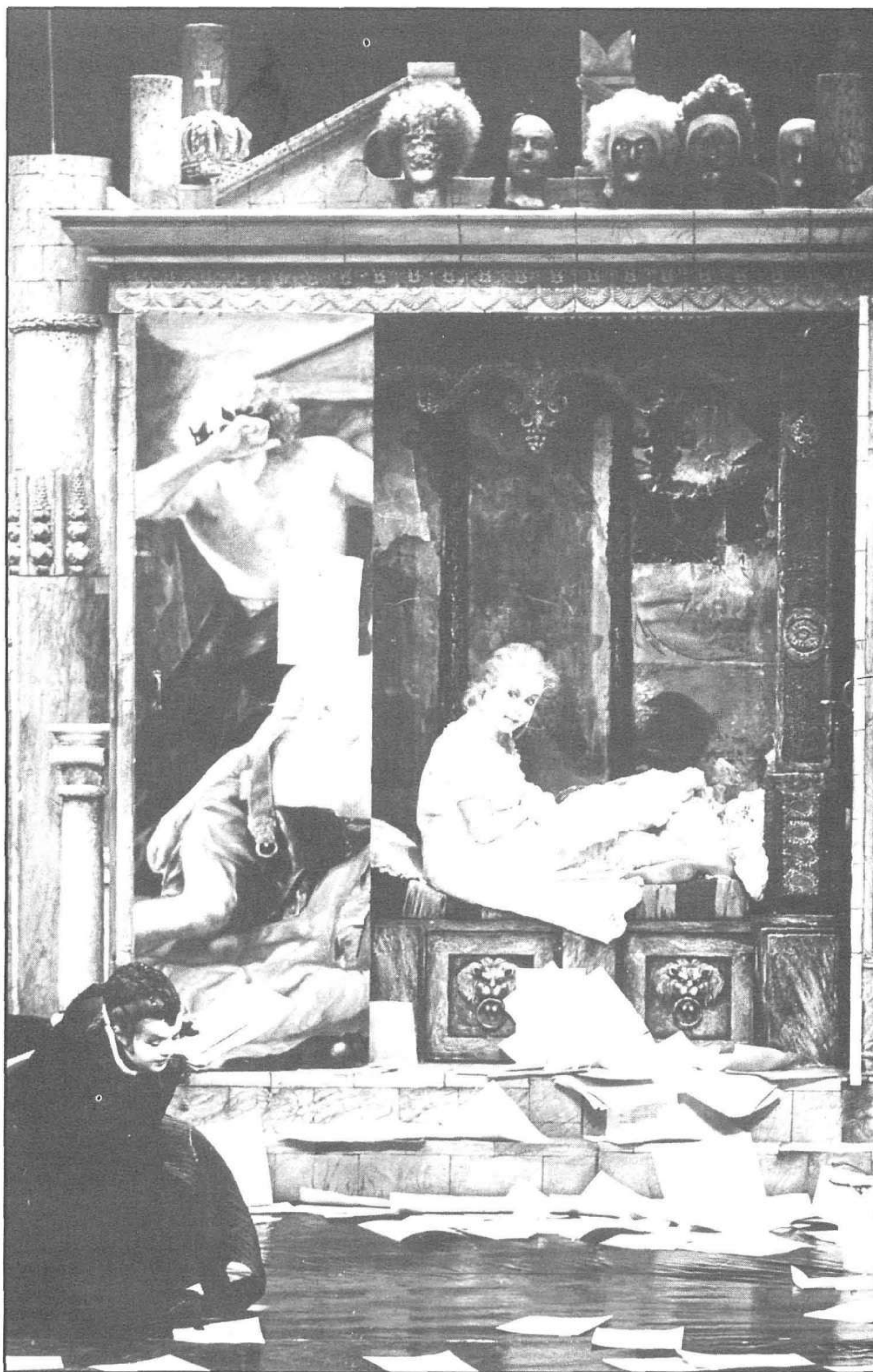
Como muchos otros, Alejandro Quintana (1951) llegó al teatro tras algunos palos de ciego y probar fortuna en otros campos. Entre 1967 y 1970 estudia en la Escuela de Artes y Oficios, de la cual sale con el título de técnico textil. El descubrimiento casual del arte escénico determinará su futuro: en 1971 se matricula como alumno en la especialidad de actuación en la Facultad de Ciencias y Artes Escénicas de la Universidad de Chile. A punto de finalizar el último semestre, se produce el tristemente célebre golpe militar de 1973. Como miles de compatriotas suyos, el joven santiaguino se ve forzado a salir de Chile y emprender esa dura experiencia que es el exilio. Llega así a la RDA, país que tendrá una influencia decisiva en su carrera. Los primeros trabajos allí están animados por la voluntad de testimoniar sobre la situación política de Chile. Con algunos integrantes del Teatro Nuevo Popular, colectivo al que Quintana había pertenecido, forma el Teatro Lautaro, en cuyos montajes participa como actor. El siguiente paso, mucho más audaz, es la incorporación al movimiento escénico alemán. Para ello, realiza estudios de revalidación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Rostock, de la que es, al mismo tiempo, profesor. Es en este período cuando conoce a Manfred Wekwerth, quien lo invita

a trabajar en dos de sus montajes y, en 1985, lo contrata como director de plantilla del Berliner Ensemble. El currículum de Alejandro Quintana es, como se puede deducir, muy respetable pese a su juventud: más de veinte espectáculos, actuaciones en tres largometrajes y doce montajes, giras por ocho países, varios premios y distinciones, entre ellos, el Premio de las Artes que le concedió en 1985 el Ministerio de Cultura de la RDA. "Ya uno no es aceptado por ser chileno, sino porque es un hombre de teatro más, un poco diferente tal vez por tener la piel más oscura y hablar el alemán no tan bien como el resto", ha comentado Quintana.

—El golpe militar de Chile te sorprende estudiando en la Facultad de Ciencias y Artes Escénicas de la Universidad de Chile. ¿Cómo llegas allí? ¿Qué influencias y motivaciones te condujeron a estudiar teatro? ¿Qué maestros fueron los que te aportaron más? ¿Qué le agradeces a lo que allí aprendiste?

—"Llegué por equivocación. No recuerdo bien si fue en el 68 ó 69. Con unos pesos regateados de las compras familiares me fui a un rotativo de barrio y, sin mirar la cartelera, compré una entrada para la galería. Grande fue la sorpresa cuando, al apagarse la luz, no apareció el león rugiendo, ni el hombre que golpeaba un gong gigante, sino que figuras chiquitas, reales, parlanchinas, hablando en castellano, sin subtítulos, comenzaron a jugar, a bailar, a cantar, en actitudes similares a las de la vida. Sorpresa, decepción, en-

canto. Jocosamente te diría que mi primer encuentro con el teatro se inicia con un "efecto de distanciamiento" fenomenal. No entendía el suceso en sí, pero me cautivaba. Se trataba de la obra *La remolienda*, de Sieveking, dirigida por Víctor Jara. Obra rural, mítica, llena de humor y de problemas conocidos; el centro de la acción ocurría en una casa de 'alegría'. Al salir busco los afiches y, claro, se trataba de una labor de extensión del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Magia y realidad me desordenan y me llevan a cambiar el entretenimiento fundamental de los chiquillos sudamericanos (el fútbol) por el teatro. Me incorporo a un grupo aficionado, termino a duras penas los estudios secundarios. La vida política se va calentando y con ella también nuestras ingenuas puestas en escena. En 1970 fui aceptado en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, escuela que vista a la distancia poseía un excelente nivel técnico y que no formaba "sacerdotes del arte" sino trabajadores de teatro. Tengo un agradecimiento profundo por mis maestros Moshen Yasin, Mares González, Orlando Rodríguez, Gustavo Meza, Carlos Matamalo, Pedro Orthus y Patricio Bunster, quienes nos entregaron de diferentes maneras instrumentos de creación, responsabilidad, ética artística y social. A 16 años de aquella experiencia y con el aprendizaje en otros centros de formación para actores, puedo decir que nuestra pequeña escuela era dirigida por monstruos del teatro conscientes."



Con Manfred Wekwerth, Quintana codirigió "Por casualidad una mujer: Isabel", de Darío Fo.

EL EXILIO

—¿Tuviste tiempo de realizar alguna actividad teatral en tu patria?

—“Como te decía trabajé como actor y director en grupos aficionados. Luego, durante el período de estudios, tuve la oportunidad de actuar en dos montajes del DETUCH y de hacer la asistencia de dirección en otro. En el último año (1973), fui contratado por el Teatro Nuevo Popular, grupo profesional patrocinado por la Central Única de Trabajadores de Chile y la Universidad Técnica.”

—En mayo de 1974 partes hacia la RDA. O, como tú prefieres decir, una parte de tí sale de Chile. ¿Fue una elección fortuita o, por el contrario, consciente?

—“La llegada a la RDA es una decisión consciente. Una parte del TNP sale con el objetivo de seguir trabajando y de perfeccionarse. En la RAD, con otros actores y músicos chilenos formamos el Teatro Lautaro. El repertorio es determinado por las condiciones de la lucha en nuestro país y por la vida en el exilio. Montamos *Margarita Naranjo*, dramatización de un poema de Neruda; *La noche del soldado*, de Carlos Cerda; *El círculo de mimbre*, de Víctor Carvajal; *El alma llena de banderas*, espectáculo sobre Víctor Jara; *Escenas contra la noche*, de Omar Saavedra Santis; *El ocaso del centauro*, de Víctor Carvajal, además de diversos trabajos para la televisión, programas literarios y participación en montajes alemanes con el Volkstheater de Rostock. Con el Teatro Lautaro realizamos giras: Checoslovaquia, Holanda, Francia, Bulgaria, Portugal y, naturalmente, por todas las ciudades de la RDA.

Fue una experiencia dura y enriquecedora. El gran problema era encontrar un lenguaje escénico comprensible para el público europeo. Búsqueda, experimentación y estudio caracterizan a estos años (74-80) y también la necesidad de ir encontrándose en esta *nueva* forma de organización social, esta nueva forma de hablar y de sentir.”

—De modo paralelo, te vinculas como actor al Volkstheater de Rostock. ¿Fue difícil tu integración a un elenco alemán? ¿Te ayudó en alguna medida el haber estudiado para revalidar tu título?

—“La integración al Volkstheater, cuestión muy saludable, se produjo paulatinamente, primero en pequeños papeles hasta llegar a interpretar el personaje principal en *Humboldt y Bolívar o el nuevo continente* de Claus Hamel, obra complicadísima en cuanto al texto. Esto de saludable te lo digo porque estábamos metidos en una gran maquinaria teatral co-

mo es el Volkstheater, un teatro con más de 20 obras en repertorio, además de ballet, óperas, conciertos, una empresa con más de 500 trabajadores, por lo cual sólo podíamos actuar dos o tres al mes, de manera tal que todo trabajo era bienvenido. Como grupo teníamos un entrenamiento diario fortísimo, pero de todas maneras quedaba mucho tiempo para "tomar caldo de cabeza", actividad muy peligrosa cuando se vive fuera. La integración (si es que se puede llamar así) fue bienvenida, pero no sin dificultades: idioma, diferencias de método, insuficiente relación actor-director.

Como te decía, el contar con cierto tiempo y el afán de aprender me llevan a tomar contacto con la Escuela de Teatro. Primero, voy a parar a las clases de actuación, luego realizo con algunos estudiantes la obra *La isla*, de Athol Fugard, y soy contratado como profesor invitado de actuación. Paralelamente, recibo clases de dramaturgia, ciencias teatrales, estética, filosofía, dicción, y revalido y termino mis estudios como actor. Algo anecdótico: recibo el diploma junto con mis propios alumnos, con quienes monté unas diez obras de diferente envergadura (Lorca, Albee, Wolf, Mrozeck, Fugard, Vasiliev, Molière). El último montaje con ellos fue *Tartufo*, en 1981."

EN EL BERLINER

—Tu llegada al Berliner Ensemble está ligada a una de sus figuras actuales más importantes: Manfred Wekwerth. ¿Qué significa Wekwerth para el grupo que formó Brecht? ¿Qué le debes tú desde el punto de vista artístico y humano?

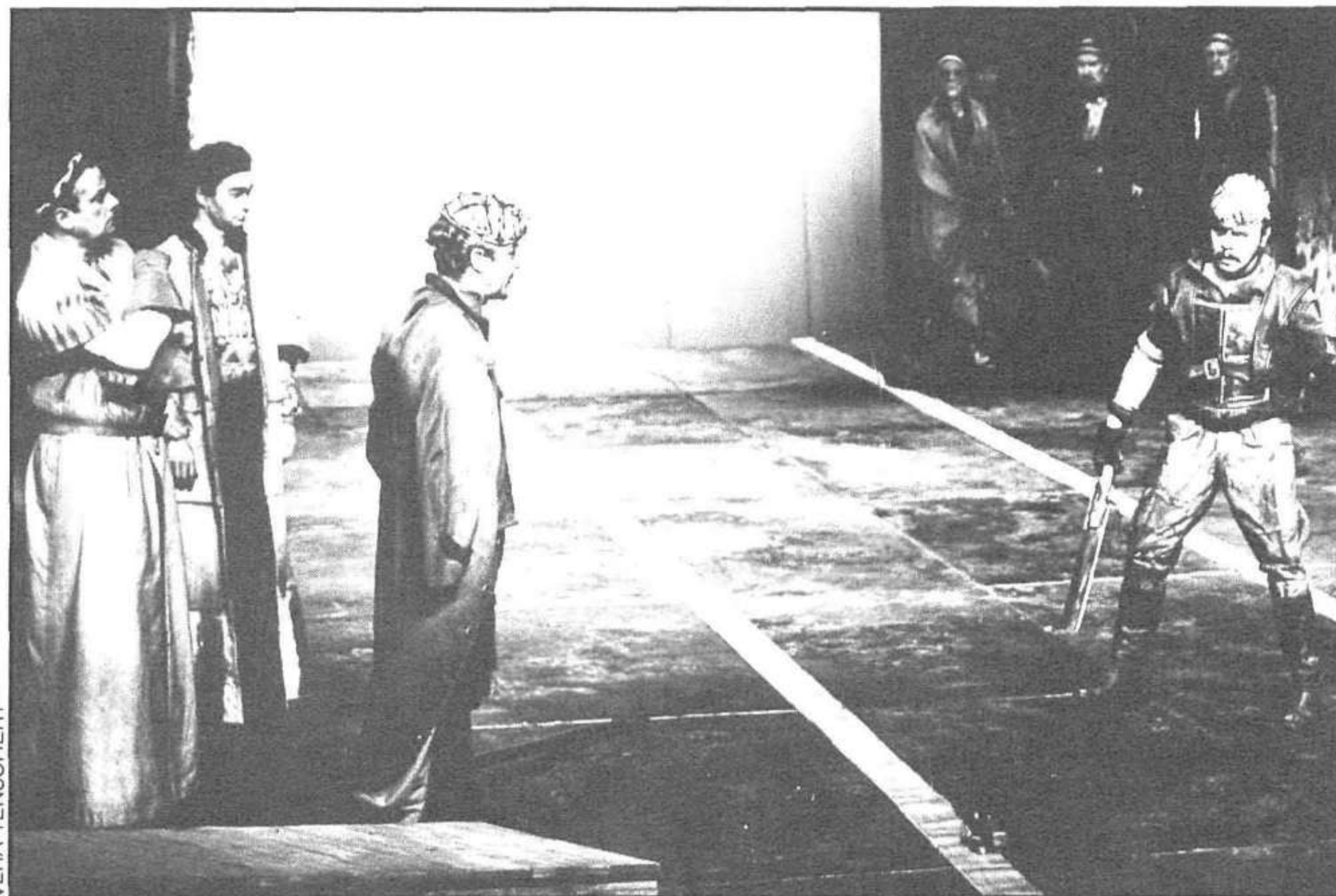
—"Manfred Wekwerth es una de las personalidades más importantes de la escena europea. Discípulo directo de Brecht, ha seguido desarrollando el método brechtiano con apertura y flexibilidad. Bajo su dirección, el Berliner ha revivido una atmósfera de discusión creativa y se ha dado posibilidad de trabajo a directores de otras corrientes estéticas. La colaboración con nuevos autores alemanes y extranjeros ha revitalizado el público, especialmente el joven (universitarios). Su concepto básico es la aceptación de todo teatro que impulse al cambio, la renovación, un teatro que no ofrezca soluciones sino que ponga al espectador en condiciones de plantearse preguntas por sí mismo, preguntas activas. Humana y artísticamente, Manfred y yo tenemos una relación productiva, que comienza antes de ser contratado por el Berliner como director y actor. En 1980, me ofrece hacer

en *La gran paz*, de Volker Braun, el papel del Espíritu de la revolución, papel que requiere una cierta destreza corporal. Aquí tengo la oportunidad de conocer de cerca al director Wekwerth. Luego, años después, en 1984, al realizar mis estudios de dirección en el Instituto para directores de Berlín, que también dirige, asume la tutoría de mi perfeccionamiento. Es un maestro que enseña motivando, preguntando, sin aplastar la personalidad del estudiante. Es un hombre con sentido del humor e inteligente. En 1985 trabajé como asistente de dirección en su montaje de *Troilo y Cressida*, y en 1986 dirigimos de manera conjunta *Por casualidad una mujer: Isabel*, de Dario Fo, trabajo en el cual lo

des de la vida, debilidades y errores nuestros y la codicia de los otros, me llevan violentamente a conocer por dentro aquel teatro legendario. Trabajar en el Berliner significaba para mí una gran experiencia política y artística, que yo trato de no convertir en rutina."

—¿Cómo ha podido un director chileno reciclarse a un estilo y una disciplina de trabajo tan rígidos como los alemanes? ¿Te costó mucho al inicio?

—"No, porque creo que los locos que hacemos teatro en Latinoamérica tenemos una gran disciplina que nace del amor por la profesión, de la necesidad vital de decir. En cuanto a la rigidez alemana, te diría que no es tanto como se pien-



En "*Troilo y Cressida*", donde interpretó el personaje de Ajax.

lúdico y lo racional estaban bien dosificados."

—Dirigir en el Berliner representa un sueño dorado para cualquier director latinoamericano. ¿Lo era también para tí?

—"Hay dos aspectos en esta respuesta. Imagínate que, durante mis estudios en Chile, nos hablaban mucho de ese teatro legendario, de sus puestas en escena, de Brecht y su forma de trabajo, de sus excelentes actores y de su capacidad de construir una figura con todas las de la ley y narrar, al mismo tiempo, las razones y sinrazones de su conducta de una manera sorprendente. Esto era difícil de comprender, pero nos fascinaba. Vicisitu-

sa. Lo que sí existe es una organización, una planificación exacta a la que hay que adecuarse. Ahora, en el trabajo concreto, en los ensayos, los actores reaccionan muy bien cuando logras que suelten las amarras para provocar discusiones y un análisis conjunto. Indudablemente, en mi apreciación influyen los 14 años que llevo trabajando en este país."

—Como tú mismo comentabas, llegaste al aeropuerto de Berlín con una maleta de plástico en la que, entre otras cosas, llevabas dos libros desencuadrados de Brecht. ¿Qué significa Brecht para ti como director? ¿Qué has aprendido con él? ¿Piensas, como algunos directores y teó-



EGON RADLOFF



VERA TENSCHERT



VERA TENSCHERT

Imágenes correspondientes a los montajes de "Los amaneceres son aquí apacibles", "Baal" y "Comedia sin título".

ricos europeos, que sus planteamientos han dejado de tener vigencia y sólo mantienen alguna validez en los países del llamado Tercer Mundo?

—"Lo fundamental para mí en el contacto con la obra de Brecht ha sido el descubrimiento práctico de la unidad entre el placer creativo individual y la utilidad social de nuestra fantasía. En cuanto a sus detractores, me parece que existen dos tendencias. La primera, de corte 'modernista', surge (y esto lo digo con cuidado) quizá por un conocimiento superficial de sus planteamientos estéticos, pese a que sin darse cuenta trabajan en su misma línea. Sí, porque en el fondo se trata del para qué, el cómo es algo que se adapta a las condiciones concretas de cada país y tiene que ver también con la madurez de cada grupo creativo. El quehacer de no es un monopolio partidista, sino un patrimonio universal. La columna vertebral de su propuesta es el no estancamiento, la transformación permanente de la sociedad hacia un nivel superior. En este sentido, sería ingenuo pensar que sólo en los países del llamado Tercer Mundo tiene validez un teatro que promueve el cambio, que incita a pensar y repensar. Más aún, creo que en Europa la vieja se necesita más que nunca el toque rejuvenecedor de la razón. La segunda tendencia, a mi juicio, está formada por cultos bien

despiertos y mal intencionados, que en las ideas de transformación ven un peligro y que pretenden de manera inteligente mandar a Brecht de nuevo, esta vez en ausencia suya, a la emigración. Para terminar, te diría que hay tantas maneras de ver y hacer teatro como creadores existen y hasta la fecha no he conocido un hombre de teatro cabal que no se comprometa con la lucha por lograr formas de vida cada vez más humanas. Entre paréntesis, leyendo *EL PÚBLICO*, supe del trabajo del teatro del Ornitorrinco, de Brasil, que combina placer e inteligencia. Me gustaría mucho verlos."

LORCA REAL Y MISTERIOSO

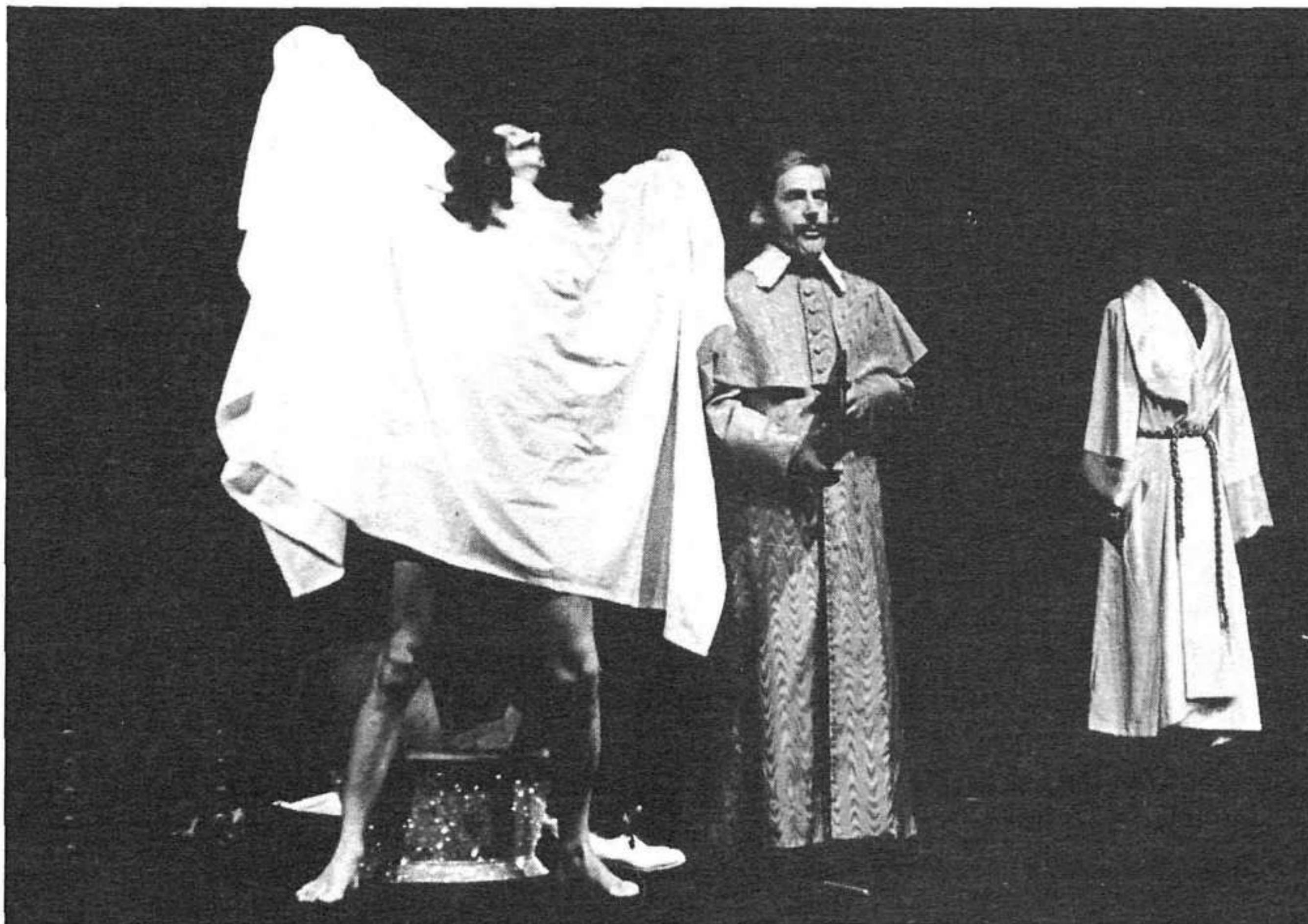
—Entre las obras que has dirigido, Lorca es un hombre que parece interesarte. Has llevado a escena varias obras tuyas y para tu primer trabajo español después de tu salida de Chile, con el Teatro Rodante Puertorriqueño, pretendes hacer una combinación de *Los fusiles de la madre Carrar* con textos de Federico. ¿Qué te atrae de su obra?

—"La verdad es que Lorca me empezó a interesar en el exilio. Al parecer, se necesita cierta experiencia vital para entenderlo. Tal vez fue la lucha por no perder las raíces lo que me llevó a encontrar en

Lorca parte de ellas. Sus textos me han acompañado durante estos años, juntos hemos cometido disparates divertidos, abierto puertas y descubierto otras cosas. Durante mi labor docente monté *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma*, *Retablillo de don Cristóbal* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En el Berliner monté *Comedia sin título*, y para la temporada 88-89 estamos en conversaciones sobre *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*. Son varios los aspectos que me provocan en sus éxitos, pero el fundamental es la unidad sensual-mitológica-social de sus obras. Es teatro profundamente político sin una coma de politiquería, real y misterioso. Desentrañar esos textos produce un placer intelectual y emocional sin límites; cuando uno cree haber entendido algo se da cuenta de que hay aún más por descubrir. Son obras directas, escurridizas, ligeras, profundas. El actor alemán reacciona bien ante Lorca. No es un amor a primera vista, pero cuando lo trabajan con tiempo, se produce un teatro pedernal, con fuerza y chispa."

—¿Posees un método de trabajo más o menos establecido? ¿Cuál es tu postura como director respecto al actor y al texto dramático? Y en definitiva, ¿qué es para ti un director de escena?

—"Hay dos aspectos que me mueven



"Los tres mosqueteros", uno de sus trabajos para el Theater der Freundschaft.

VERA TENSCHERT

en el quehacer teatral: uno, el tratar de comprender la realidad (individual); el otro, el intento de mostrar la realidad (social). El hacer teatro es para mí una forma de opinar, de participar. No es un acto dictatorial, sino una manera privilegiada de dialogar. El texto que en una situación concreta (tiempo, lugar, acontecimiento personales y/o colectivos), te lleva a montarlo, es el segundo factor de la puesta en escena. Lo primero es lo visceral, la respuesta a factores externos que te golpean, alegran, molestan. Pero esto es como la historia del huevo y la gallina. Hay ocasiones en las que un texto te lleva a visualizar una situación que vives pero que no ves, y otras en las que una situación te pone de cara frente a un texto que anteriormente no te interesaba. Un esquema podría ser *Realidad-Tema Texto-Realidad*.

Mi forma de trabajo es, hasta aquí, convencional. Conozco poco la creación colectiva, con excepción de los trabajos realizados en el Teatro Lautaro, en donde la búsqueda, el análisis y la realización de una pieza era tarea común, naturalmente, con una persona que conducía y canalizaba este proceso.

Mi camino es más o menos el siguiente: una etapa individual intensiva de estudio, análisis y sensibilización (época texto-tema-época actual), búsqueda de la fá-

bula, formulación de los sucesos fundamentales, ideas visuales-acústicas. Luego, encuentros con el escenógrafo, intercambio de opiniones, descubrimientos y primeras ideas espaciales. En seguida, incorporación del dramaturgo, una figura poco conocida en Latinoamérica, que cumple la función de vigía de tus propias ideas. Esta invención alemana tiene una función interesante, es parte del equipo creativo e intenta representar al espectador objetivo-crítico. Una etapa delicada es la elección del reparto, ya que en estos teatros con elencos fijos hay que tomar en cuenta una serie de factores: quién, con quién, dimensión del papel, espectáculos que se representan paralelamente, disposición e interés, etcétera. El reparto surge entonces no como una imposición, sino a través de conversaciones con los actores que me interesa trabajar (motivación temática, intercambio de ideas sobre las figuras, por qué y para qué la obra, etcétera). A los actores más interesados los incorporamos al equipo del montaje relajadamente.

Bien, la concepción se ha concretado, la propuesta espacial y el reparto también. En una larga sesión con todo el equipo creativo exponemos nuestros puntos de vista y causas, se recogen nuevas ideas en cuanto al cómo y nos lanzamos al agua. En los ensayos confirmamos

prácticamente la vigencia de los sucesos formulados, jugamos con situaciones análogas, probamos el valor narrativo de los arreglos escénicos y buscamos actitudes básicas de las figuras. Definimos, en la práctica, puntos de giro y quiebros en los sucesos y en las figuras. Todo esto de manera cuidadosa, relajada, sin dejarnos llevar, por el momento, por las situaciones dramáticas que estos actores pueden producir con mucha técnica. En esta etapa, y por la actividad del actor, se llega a un conocimiento más profundo de la pieza y sus posibilidades. El director es un creador que quiere narrar una historia y sabe por qué, que tiene la capacidad de aglutinar y motivar a un equipo de trabajo, de escuchar, reflexionar y conducir creativamente a un elenco de individualidades hacia una tarea-meta, que, si bien es cierto en sus inicios es unipersonal, se debe transformar en común. La verdad es que sólo lo primero, lo preparatorio, es constante. Lo segundo varía con cada montaje, de acuerdo con las necesidades y exigencias del texto y, fundamentalmente, en relación con el equipo humano con el que se trabaje."

EXPERIENCIA VIVIDA PARA EL REGRESO

—Tú has valorado altamente las condiciones de trabajo que tienes en la RDA. ¿Es todo color de rosa? ¿Cuáles son esas envidiables condiciones? ¿No consideras que existen algunas limitaciones estéticas y temáticas que pueden y deben ser revisadas?

—"El teatro de la RDA es una expresión viva que responde a las contradicciones específicas de esta sociedad. No responde a modas, a pesar de que las crea. Su desarrollo no es espectacular, sino continuo. Es teatro alemán. Con esto quiero decirte que responde a la manera de divertirse de una parte de este pueblo, que después de una parte negra de su historia toma las riendas de su destino social con gran escepticismo por lo pasional, lo subjetivo, por lo que arrastre, emborrache y nuble el pensamiento. Por otro lado, viviendo acá te das cuenta de que para el creador y el público el reflexionar es un acto profundamente sensual. Son gentes que están constantemente indagando, poniendo en duda, comprobando, planificando, organizando, criticando, y esto, en la mayoría de los casos, no con la actitud de buscarle cinco patas al gato, sino con un afán-anhelado de ir acercándose a relaciones sociales y humanas más desarrolladas. Lógicamente, han existido



En el repertorio montado por Quintana figura "Petra Regalada", del español Antonio Gala.

etapas en el teatro en las que se ha sobrevalorado o malentendido la función del concepto en desmedro de lo lúdico. Hoy en día hay apertura y diversidad en cuanto a las formas de mostrar un espectáculo, en el trabajo con el actor y las formas de actuación, en las soluciones escenográficas. Lo que sí es permanente y es lo característico del teatro en la RDA es la responsabilidad social del creador.

Las condiciones para producir que tiene la gente de teatro son las mismas que gozan todos los trabajadores en este país: buena formación, seguridad social, contratos de trabajo indefinidos (rescindibles sólo por el trabajador). Esto último crea en el terreno teatral ciertas dificultades, ya que origina una suerte de estancamiento en los elencos, de comodidad en algunos artistas, al no tener que justificar o defender su contrato. Claro está, existen otros mecanismos para mantener la necesaria competencia en la creación intelectual y material."

—¿Con qué creadores alemanes te sientes más identificado? ¿Müller, Lang?

—"Heiner Müller es, sin duda, uno de los autores europeos más interesantes de este tiempo. En sus obras conviven de manera no usual la sensualidad y la inte-

ligencia crítica. Sus textos exigen revisar las formas establecidas de hacer teatro. En los últimos años se ha producido un boom con Müller. Directores jóvenes, e incluso algunos consagrados, han montado sus textos con resultados diversos. A veces tengo la impresión de que están descubriendo el hilo negro. Te digo esto porque tú sabes que en la RDA, por razones de orden mayor, se saltaron una etapa significativa en el desarrollo del teatro moderno europeo, el llamado teatro del absurdo y sus derivados, de manera tal que en algunos montajes y lenguajes escénicos aparecen formas conocidas o vistas hace ya varios años. En todo caso, no deja de ser interesante esta mezcla de postabsurdo y crítica social consecuente que de repente ha aparecido. Alexander Lang es un director renovador e inteligente, sus montajes son muy elogiados por la crítica, cuenta con seguidores en el público y en la gente de la profesión. No podría hablar de identificación con estos creadores alemanes sino más bien de respeto, ya que el teatro que a mí me interesa es aquel que se mete por los ojos, baja a las vísceras y golpea sutilmente el lugar donde nacen las ideas."

—¿Qué aspectos positivos y negativos

tiene para ti el exilio? ¿Qué es lo que más añoras de Chile?

—"No es sencillo hacer la contabilidad de los años de ausencia cuando aún se están viviendo. El exilio es un acto violento que te marca y transforma en muchos aspectos, sobre todo en aquellos que no se ven. Refiriéndome a lo medible positivo, puedo decir que he tenido suerte de vivir en este país, donde he tenido la oportunidad de trabajar continuamente, de perfeccionarme, de conocer la cultura alemana, de romper mitos y de vivir y participar en esta nueva sociedad. Estas son experiencias que, al margen de lo subjetivo, tienen un valor múltiple indudable. Lo negativo es justamente la otra cara de la medalla. Son los casi catorce años de experiencia no vivida en Chile; es la sensación amarga y, quizá, incorrecta de arar en terrenos cercanos, queridos, pero que no son los tuyos. Esto origina una suerte de esquizofrenia creativa que se refleja en casi todos mis trabajos. De Chile añoro Chile, mi casa con todos dentro y sin toque de queda. Ya llegaremos por ahí a sumarnos con lo recogido, que no es mucho ni poco, pero sí valioso, porque es experiencia vivida pensando en el regreso."

UN CHILENO EN EL BERLINER

DIETER KRANZ *



Alejandro Quintana, en el papel de Simón Bolívar, era un hombre como un volcán. Cada movimiento rebosaba vitalidad, cada argumentación estaba determinada por la agudeza del pensamiento. Su interpretación se componía, por así decirlo, de una cadena de explosiones lingüísticas, gestuales y mímicas. En cualquier otro actor ello hubiera resultado exagerado, forzado o exaltado; pero el temperamento de Quintana hacía posible y justificaba una interpretación tal, en igual medida intensa como extensiva. La exaltación de sus palabras y sus gestos no era en él sino la expresión legítima de una pasión que brotaba de su carácter y su personalidad. "La fuerza de la representación reside, sin duda alguna, en el Bolívar de Alejandro Quintana, quien conjuga una gesticulación y una mímica expresivas con parlamentos chispeantes y fogosos", escribió un crítico. Con este mérito, el nombre de este artista, que a la sazón contaba veintiocho años, se dio a conocer, por primera vez, en los medios de comunicación de la RDA, pues el estreno de la obra de Claus Hammel titulada *Humboldt y Bolívar o El nuevo continente*, en el Volkstheater de Rostock, también despertó un vivo interés más allá de las fronteras regionales del Teatro Lautaro, el cual, a pesar de sus grandes méritos, hubo de constituir siempre una

especie de *ghetto*, debido a su vinculación a la lengua española en un medio germanoparlante.

Ahí está la barrera lingüística, a la que sucumben tantos actores que se ven obligados a vivir en países extranjeros. Pero Quintana la saltó con valentía una segunda vez, como protagonista de una película de la DEFA, rodada siete años después del *Humboldt y Bolívar*. Basándose en la novela homónima de Omar Saavedra, el director Lothar Warneke rodó la película "Tango rubio", que relata la historia de un emigrante chileno en la RDA. Un película llena de amargura, si bien mirándolo desde fuera, a Rogelio no le van las cosas tan mal. No es que la gente le acoja con frialdad u hostilidad; el problema es que él ha de aprender a soportar la superficialidad y la indiferencia. No le gustan ni la camaradería zafia de su jefe ni la comida alemana, y a veces se dice que ya que tiene que vivir en un país socialista, preferiría estar en Hungría o Bulgaria, y no precisamente con estos alemanes que se comportan según la divisa "¿Por qué hacerlo sencillo, si también se puede hacer complicado?" Como Alejandro Quintana resumió en "Tango rubio" sus propias experiencias y las de muchos de sus amigos, su interpretación rezumaba una emocionante autenticidad. El público de la RDA se enamoró de ese hombre menudo, de rizos negros, cuyos ojos tan pronto absorbían, llenos de curiosidad, el mundo entero, como quedaban velados por la tristeza y la desesperación. Pero, a veces, también brotaban de ellos esa fuerza, esa burla y esa autoironía que ha-

cen posible la supervivencia. Con el Rogelio de "Tango rubio", Alejandro Quintana se hizo muy popular entre el gran público alemán, se impuso como actor y, al mismo tiempo, nos abrió nuevos horizontes al ayudarnos a comprender el destino de los extranjeros en nuestro propio país, vengan de donde vengan.

UN DIRECTOR CON INSTINTO NATO

Las escasas posibilidades de pisar el escenario que tiene un actor cuya lengua materna no es el alemán, pusieron límites a la carrera interpretativa de Quintana. Después sólo destacó en un gran papel: el Ajax de la puesta en escena de *Troilo y Cressida* dirigida por Wekwerth/Tenschert, personaje al que confirió (especialmente en las escenas con Ekkerhard Schall en el papel de Thersites) la comicidad encantadora de un presuntuoso forachón de boquilla.

Pero pienso que Quintana también se hubiera decantado por la dirección si no se hubiera encontrado con el handicap lingüístico. Su pensamiento teatral no se reduce a la interpretación de una figura única, sino que posee una visión dramática-analítica que le posibilita hallar rápidamente los aspectos de una pieza que, en un momento determinado, pueden interesar vivamente a cierto público. Es además un hombre con un instinto estilís-

* El crítico Dieter Kranz es corresponsal en la RDA de la revista "Théâtre en Europe".



UTE EICHEL



VERA FENSCHERT

De su compatriota Jorge Díaz, Quintana montó "Toda esta larga noche". Sobre estas líneas, otra imagen de "Comedia sin título", de Lorca.

tico nato que le permite captar la singularidad específica de una obra. Sabe introducirla con sensibilidad en la melodía del diálogo y darle forma, haciendo alarde de una gran fantasía óptica.

En realidad, no ha de extrañarnos que Quintana se impusiera como director con obras que proceden del ámbito cultural hispano y latinoamericano. En el estudio de aquel Instituto de Dirección Teatral, en el que Quintana profundizó sus estudios de dirección, puso en escena, en primer lugar, *Ardiente paciencia*, la obra sobre Neruda escrita por su compatriota Antonio Skarmeta. El autor no quería presentarnos al gigante de la poesía y la política, sino al hombre "rebotante de ternura, humor y amable ironía" que él había conocido en Isla Negra. Esta humanización intencionada no conduce en *Ardiente paciencia*, como sucede a menudo en intentos similares, a una visión de rasgos profanos y banales. Voy a extenderme sobre el argumento porque sospecho que la obra aún no es bien conocida en España ni en Latinoamérica. Skarmeta se centra en la relación amistosa que se establece entre el famoso poeta y un cartero llamado Mario. El ingenuo hijo de pescadores adora la poesía. Siempre que aparece para entregar el correo, enreda a Neruda, con entusiasmo y obstinación, en "conversaciones de especialistas". Con una descarada naturalidad, utiliza las metáforas de las poesías de Neruda para cortejar a su joven amada, y se defiende argumentando que la poesía no pertenece a aquel que la ha escrito, sino a aquel que la utiliza. Neruda acepta al joven porque adivina en él un espíritu afín, le trata con humor y comprensión infinita, le ayuda a contraer matrimonio con la muchacha amada, a pesar de la desconfianza de la madre del joven, y sigue siendo su amigo cuando, lejos de Isla Negra, acepta el cargo de embajador en París. De esta manera, Skarmeta consigue poner de manifiesto lo que se había propuesto desde un principio: "expresar la trinidad de pueblo, lírica y amor que la obra y la vida de Neruda alimentaban".

Pero el texto era tan conciso y tan episódico que se precisaba mucha fantasía, sensibilidad y conocimiento del contexto para concebir, a partir de él, una velada teatral eficaz, especialmente en un teatro que no disponía de ningún tipo de instalaciones técnicas. Quintana asumió todas estas circunstancias. Encargó al escenógrafo Víctor Contreras Tapia, compatriota suyo, una puerta de doble ala que, abierta, había de sugerir la casa de Neruda y cerrada, mostraría la taberna de la viuda de González. De esta manera, se in-

citaba al espectador a que animara con su fantasía la austera superficie del escenario, a la vez que los sonidos de las olas del mar, de campanas y de canciones folclóricas creaba una atmósfera determinada y una base emocional. Pero todo esto no era más que el marco del trabajo actoral. Para el papel de Neruda se eligió a Horst Drinda, quien había sido veinte años antes un actor prominente del Deutsches Theater de Berlín, pero que se hallaba alejado del escenario a causa de un contrato con la televisión que le había hundido totalmente en la rutina. La crítica teatral de la RDA alabó unánimemente la labor realizada por Quintana para salvar de la rutina a Drinda y hacer de él un actor expresivo, polifacético y disciplinado. Él encarnó al poeta con gestos explosivos de gran espontaneidad, puso de manifiesto su emocionante humanidad a través de numerosos detalles y enriqueció el carácter con una ironía entreverada. Drinda representó al poeta de tal manera que uno podía pensar realmente que era él quien había escrito los versos de Neruda.

Por otra parte, era impresionante ver cómo Quintana conseguía prestar a las concisas escenas de Skarmeta tanto humor, poesía y encanto en el escenario. Ahí tenemos las escenas de la boda: Neruda ponía a Mario un pañuelo y un clavel rojo, mientras la viuda González colocaba el velo a la novia. Todo esto sucedía al ritmo de una canción acompañada por la guitarra, y desembocaba en una danza en la que incluso el camarero con la bandeja llena de vasos y el fotógrafo con todos sus instrumentos se veían envueltos. O la escena en la que Neruda envía a Mario un casete desde París para que le grabe los sonidos de su isla amada —el romper de las olas, las campanas del jardín, el silencio de las estrellas. Mario colocó el paquete sobre un pañuelo blanco en el suelo, lo abrió y lo desenvolvió con la lentitud y el respeto propios de un acto ritual. Arriba, en una pequeña cabina situada sobre el escenario se podía ver, entretanto, a Neruda en su trabajo de diplomático. Brazos cubiertos con guantes blancos le alcanzaban desde todos los lados auriculares de teléfonos y documentos. Y finalmente, la emocionante escena final: las puertas descolgadas y caídas sugerían el golpe de estado. Neruda habló en su lecho de muerte de la "ardiente paciencia" con la que debemos esperar un nuevo Chile. Y al final (Neruda ya muerto, Mario en la cárcel), Beatriz se volvía en silencio hacia el público y sacaba de su blusa, sigilosamente, una fotografía de Mario... La puesta en escena de



En "Petra Regalada" se mezclaba lo fantástico y lo extravagante con lo real.

Quintana, si bien surgió al margen del paisaje teatral berlinés, fue alabada unánimemente por los críticos como un logro único de la temporada 82/83. La obra fue filmada por la televisión estatal de la RDA y obtuvo un gran eco entre el público. Posteriormente, Quintana puso la obra en escena con otros actores en la Thetamanufaktur, un teatro experimental de Berlín Occidental que se hallaba ubicado en el antiguo local de la mundialmente conocida Schaubühne.

"PETRA REGALADA", DE GALA

La segunda puesta en escena que llevó a cabo Quintana puede ser considerada como una primicia, ya que con ella dio a conocer en el ámbito germanoparlante a un autor que, incomprensiblemente,

apenas nos es conocido: el español Antonio Gala. Fritz Rudolf Fries, escritor famoso y buen conocedor de la literatura española, había traducido *Petra Regalada*, bajo el título de *La prostituta santa*.

Para Quintana no sólo se trataba de crear una reproducción densa y alineada de la sociedad española al final de la era franquista. Más bien le interesaban los aspectos ejemplares de la historia, esto es, una sociedad dominada por mecanismos de poder. Logró la generalización del tema, si bien tomó su inspiración iconográfica casi íntegramente del ámbito cultural español. De acuerdo a la singularidad poética del texto de Gala, mezcló lo fantástico y lo extravagante con lo real. Tras imágenes oníricas y de pesadilla, asomaba una y otra vez la realidad, de tal manera que el espectador se sentía transportado verdaderamente al mundo mági-

co de imágenes propio de un Buñuel o un Fellini. En colaboración con Quintana, el escenógrafo Heinz Wenzel proporcionó a la obra el marco adecuado para que respirara y se desarrollase con soltura. En la desnuda superficie del escenario se alzaba una construcción que podía parecer una iglesia, un burdel de lujo o una elegante cárcel, provista de un altar enorme que también podía ser el pórtico de una iglesia, lleno de todo tipo de objetos litúrgicos de exagerada cursilería y rodeado de montañas de papeles (las solicitudes y peticiones ignoradas de los pobres.) Quintana también acertó a la hora de dirigir a los actores. Los lémmures de la Junta Soberana estaban caracterizados con nítidos perfiles: uno sonriendo cínicamente, otro con gesto estúpido, otro con un aspecto brutal y primitivo. El tonto Tadeo presentaba una necedad infantil, pero también una fuerza sorda, de tal manera que podía ser fácilmente interpretado como la encarnación del pueblo español. Especialmente interesante era la interpretación del joven Mario, que nos remite a las energías ocultas del pueblo y da a Dolores, la presunta santa que es convertida en una puta por los poderosos, ánimo y fuerza antes de desilusionarla tanto en su faceta de amante como en la de liberador. Quintana lo presentó al principio como un arcángel Gabriel de rubios rizos, para transformarlo al final en un pragmático acicalado y pulcramente peinado que se arrima al sol que más calienta. De esta manera, Quintana llevó al extremo la ruptura propuesta en la obra, a fin de enseñar al público a juzgar a los apóstoles de la libertad no según sus bellas palabras, sino según sus actos. El papel de Dolores lo interpretó Renate Richter, primera actriz del Berliner Ensemble y esposa del director Manfred Wekwerth. Al principio, ponía de manifiesto la insatisfacción y la desesperación de Dolores con una vehemencia que brotaba de lo más profundo; sin embargo, tras el encuentro con Mario, ganaba en dulzura, distensión y calor. Quintana logró contar la historia de Dolores, con todas sus singularidades, de una manera pintoresca y fascinante, y al mismo tiempo hizo de ella el símbolo de la liberación de la mujer de los yugos seculares. La puesta en escena de esta obra supuso la graduación de Quintana en el Instituto de Dirección Teatral. Sus maestros y mentores quedaron tan satisfechos como el público berlinés.

WOLF, VASÍLIEV, DUMAS, SCHILLER

Cuando Quintana se consagró con las

dos puestas en escena en el BAT, ya trabajaba como director en el Theater der Freundschaft de Berlín, el más importante teatro infantil y juvenil de la RDA. Este teatro posee, al igual que los teatros de adultos, un local propio, compañía estable y considerables subvenciones. Hay funciones diarias, a veces incluso varias al día, y una programación para tres grupos de edades. Los espectadores más jóvenes ven, sobre todo, leyendas clásicas; el grupo mediano se interesa más por piezas que tratan problemas concretos. Los mayores, chicos y chicas de doce a dieciséis años, ven obras que normalmente también se representan en teatros norma-



"Los amaneceres son aquí apacibles", premio de la crítica berlinesa a la mejor dirección.

les. Lo más importante es que las expectativas y las necesidades de estos jóvenes sean tenidas en consideración a la hora de elegir la puesta en escena. Alejandro Quintana se dedicó con mayor ahínco al grupo de mayores, si bien ensayó en cierta ocasión una obra para los más pequeños. La temporada que pasó en el Theater der Freundschaft fue muy importante para él, ya que tuvo que adaptarse a las obligaciones que conlleva un teatro de repertorio. Esto representaba una producción ininterrumpida, un control de calidad de las puestas en escena que iban siendo programadas, una confrontación con piezas de diferente estruc-

tura, diferente estilo y nacionalidad, la tarea de enfrentarse a obras que no correspondían a sus gustos personales. Quintana asumió esa tarea con su valor acostumbrado, celebró los éxitos y también hubo de lamentar derrotas, pero en cualquier caso aprendió mucho y logró con el Theater der Freundschaft, constituido por gentes de talento, así como por actores mediocres, representaciones que llamaron la atención más allá del círculo al que estaban dirigidas.

Ciertamente no fue tarea fácil poner en escena para un público juvenil la obra de Friedrich Wolf titulada *Los marineros de Cattaro*. La descripción del amotinamiento de los marineros de un acorazado de la flota austriaca poco antes del fin de la primera guerra mundial obtuvo un gran éxito en el estreno, en 1930, por la Berliner Volksbühne, con Ernst Busch en el papel principal, ya que tocaba de forma directa los problemas políticos de la gran segunda crisis económica mundial. Pero en la RDA esta obra es de lectura obligatoria para los escolares en la clase de literatura. La gente joven de hoy está harta de estas verdades aparentemente simples que aparecen en la obra; pero Quintana consiguió captar su interés concentrando el texto y dándole la duración de una película normal (sin pausa) y haciendo de las escenas más conmovedoras el centro de la representación. Por ejemplo, representó el desarme de los oficiales llevado a cabo por los marineros revolucionarios como una embriaguez desatada: mientras las sirenas del barco propagan la señal revolucionaria, el horizonte del escenario se tiñe del rojo de las banderas, y los marineros bailan, comen, beben y se abrazan hasta que la algarabía se ve interrumpida por el descubrimiento de la batería costera. En la escena final, cuando tras el fracaso del levantamiento los cuatro cabecillas son fusilados, Quintana renuncia a los pesados parlamentos retóricos y al juicio de guerra. Mientras los rebeldes eran arrastrados al suelo, delante del escenario, Franz Rasch, el jefe de los revolucionarios, todavía podía gritar "¡Camaradas, la próxima vez será mejor!". Entonces se oían los disparos y la bandera roja cubría a los ejecutados.

La versión teatral de la novela de Boris Vasiliev titulada "Los amaneceres son aquí apacibles", que ya había sido puesta en escena por Yuri Liubimov en su teatro moscovita de la Taganka, suponía para Quintana una tarea tan dificultosa como atractiva. La puesta en escena de Liubimov se contaba entre las mayores atracciones del teatro de Moscú y alcanzó fama mundial. Su argumento parece

escaparse a la representación escénica: un suboficial y comandante de una posición antiaérea de una provincia soviética pide a sus superiores una tropa que no se deje arrastrar ni por el vodka ni por las mujeres. Y le dan lo que quería, pero de una manera diferente a la que él lo imaginaba: cinco muchachas que se presentan voluntariamente para liberar a su patria de la amenaza alemana. De improviso, su misión toma un cariz altamente peligroso, pues ha de evitar que una tropa de paracaidistas alemanes destruya importantes líneas y nexos de comunicación. El suboficial y las cinco muchachas atraviesan terrenos pantanosos, engañan al enemigo, numéricamente superior, pero no pueden evitar la confrontación directa. Una detrás de otra, las cinco muchachas mueren en la lucha y sólo el suboficial sobrevive. Quintana recubrió el escenario con tabloncillos. La superficie vacía del escenario estaba rodeada por una cortina semitransparente y clara, tras la cual, por medio de sombras, se podían adivinar los lugares en los que se desarrolla la acción. El elemento más importante era una puerta situada atrás, en el medio, que tenía significados diferentes: al principio separaba el ámbito civil del militar en las oficinas de reclutamiento para voluntarios. La puerta también hacía las veces de portal o espacio interior. Y al final, cubierta con la esvástica, era el símbolo de la Puerta de la Muerte, tras la que acecha, cruel y asesina, la amenaza fascista. Tal como lo exige el texto, Quintana evitó conferir un carácter naturalista a la acción y atendió más bien a los componentes simbólicos, a la generalización y a la sublimación.

No todas las puestas en escena que Quintana hizo para el Theater der Freundschaft tenían un carácter político tan acusado ni un rigor moral tan acentuado. Evidentemente, le encantaba dedicarse también al teatro puramente recreativo, como es el caso de la dramatización de "Los tres mosqueteros" de Alexandre Dumas. Desde luego, la concepción teatral de Quintana no permitió tampoco esta vez que la conocida historia quedara reducida a un espectáculo turbulento de luchas a espada. Así pues, el director preguntó a los soldados por el sentido de su actividad y de su oficio, y proporcionó a la fábula de Dumas una nueva referencia a la realidad sin evitar la pregunta brechtiana: ¿quién paga los gastos? Un planteamiento tal hubiera podido privar a la historia de aquello que, precisamente, constituye su encanto, esto es, la elegancia y la ligereza. Sin embargo, Quintana evitó ese peligro dotando a la obra de un



URSULA SCHEIBE

"Los tres mosqueteros": juego, didactismo y entretenimiento. Sobre estas líneas, "El cuento del zoológico".

ritmo ligero y vivo, y haciendo breves interrupciones críticas, bien dosificadas. Al igual que la canción de los mosqueteros compuesta por Rainer Böhm tenía el sonido de música del Oeste y, al mismo tiempo, contenía tonos amenazadores y agresivos, así la dirección también jugaba con dos planos. Había escaramuzas emocionantes en las que la compañía parecía emular verdaderamente con el Fandango de Tulip de Gerard Philipe. Pero la turbulencia despreocupada y alegre de esas escenas de lucha se veía interrumpida de improviso por la aparición de la figura de la muerte caminando sobre el escenario. Una divertida pantomima representaba con tempo acelerado el "examen de madurez" de d'Artagnan en lucha, argumentación y amor, las "asignaturas principales" de un espadachín. Y al final, la ocupación de la ciudad de La Rochelle, cuya población fue casi totalmente exterminada, es representada de tal manera que nos recuerda escenas de la historia más reciente que todos hemos vivido. La representación de Quintana convencía siempre que era realizada de una manera intencionadamente lúdica, combinando momentos serios y divertidos que no seguían una lógica demasiado exacta ni alemana. Muy raramente molestaban ciertos rasgos didácticos. Menor fortuna tuvo el director al enfrentarse con la popular obra de un clásico alemán: *Intriga y amor*, de Schiller. Quintana hizo todo lo posible para acercar al joven público actual la trágica historia de amor del siglo XVIII. Así, el celoso Ferdinando arroja a Luisa encima de la mesa, las rivales Milford y Luisa se enzarzan en una violenta pelea en el suelo, el ayuda de cámara abofetea a la Lady porque su protector, el duque, hace un costoso regalo a su amante mientras vende como mercenarios a los mejores hijos de la patria. La mayor parte de los críticos consideraron inadecuada una narración tan rigurosa, hablaron de un planteamiento grosero y mantuvieron que las dimensiones de la obra no se había explotado lo suficiente en la puesta en escena de Quintana. No obstante, ninguno de ellos pudo demostrar que en las tres horas cortas de representación el público se aburriera. Quintana defiende su puesta en escena hoy como ayer y se ve fortalecido en su opinión por el enorme interés del joven público para el que fue realizada.

LORCA EN EL BERLINER

Si tenemos en cuenta la evolución de Alejandro Quintana y se considera la ac-

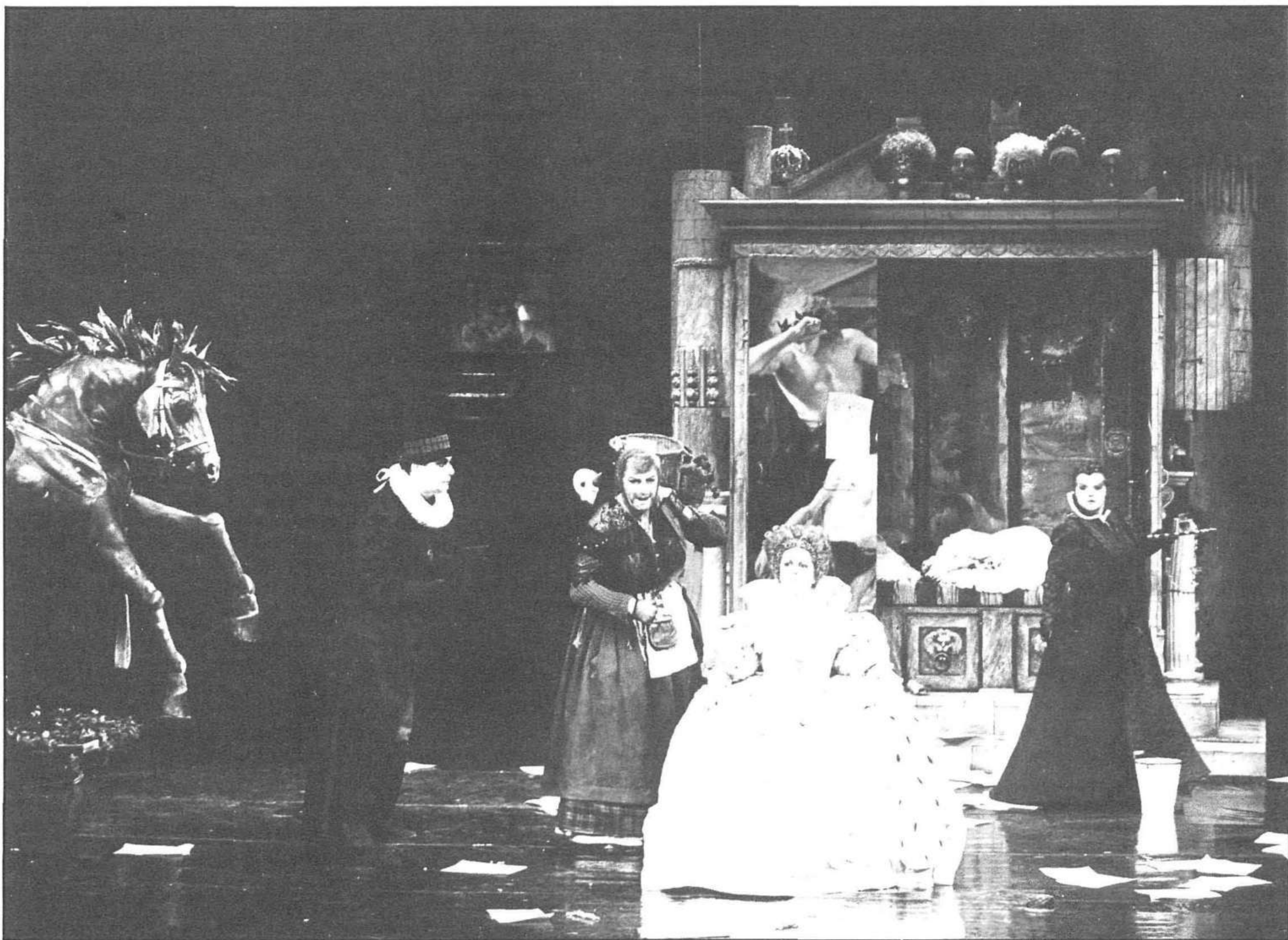
tual situación del Berliner Ensemble, entonces no debe sorprendernos que Manfred Wekwerth contratara al joven director en el teatro de Brecht, puesto que Wekwerth se esfuerza denodadamente en estos últimos diez años, si bien con desigual éxito, en sacar a la famosa compañía del estancamiento que se produjo a causa de la insistencia en mantener las líneas interpretativas marcadas por Brecht en su día. Fiel, en su calidad de director, al concepto estético de su maestro, Wekwerth apoya también, sin embargo, a gentes de teatro con un concepto estético, incluso contrario al suyo. En el empeño de mantener vivo e interesante el programa del Berliner Ensemble, una persona de las características de Quintana sólo podía servirle de ayuda. Al comienzo de su actividad en el Berliner Ensemble, Quintana me comentó: "Espero que, a causa de las tradiciones teatrales con las que he crecido, me sea posible introducir algo nuevo en el estilo interpretativo del Berliner Ensemble. Cuando nosotros, los latinoamericanos, hacemos teatro, el elemento lúdico siempre es muy importante. Nosotros ponemos de manifiesto los pensamientos filosóficos de una manera simple



Un Lorca en el Berliner Ensemble: "Comedia sin título".

y lúdica. En el transcurso de mi trabajo con actores alemanes he notado que son más capaces de trabajar con el cuerpo y con la voz de lo que pensamos cuando les vemos en el escenario, no sólo como vehículos de un texto, sino también como instrumentos artísticos. Yo creo que una recuperación de los elementos lúdicos y de la aplicación diferenciada del tono podría fecundar la línea interpretativa del Berliner Ensemble". Esto pareció creer también Wekwerth, pues introdujo inmediatamente al joven chileno en su propio trabajo. Así pues, no sólo en el papel de Ajax, sino como colaborador artístico de la dirección, Quintana contribuyó enormemente al hecho de que *Troilo y Cressida*, de Shakespeare, manteniendo toda la claridad del concepto intelectual, también presentara abundantes elementos cómicos. Si por Quintana hubiera sido, toda la puesta en escena hubiera tenido una orientación aún mayor a lo lúdico, extravagante y absurdo. Pero no pudo imponerse a la fuerte personalidad y a la experiencia artística de Wekwerth.

A pesar de todo, Wekwerth estaba tan persuadido de la utilidad de la colaboración artística con Quintana, que le ofreció colaborar a partes iguales en la dirección de la próxima producción de la compañía. Se trataba de la farsa de Dario Fo titulada *Por casualidad una mujer: Isabel*, y la protagonista sería Renate Richter, con la que Quintana ya había puesto en escena *La prostituta santa*. Quintana ya había demostrado su habilidad a la hora de enfrentarse con este autor italiano, con su debut como director, cuando puso en escena *Aquí no paga nadie* en un pequeño teatro de provincias (Eisenach). Durante los ensayos, de repente los papeles de los dos directores parecieron cambiarse. Quintana estaba sorprendido por la habilidad de Wekwerth en las improvisaciones y por su humor. El director, tachado de seco y de "científico", buscaba continuamente elementos curiosos y singulares a través de los cuales pudiera hacer patente el abstruso humor de Fo, y a Quintana le correspondió situar las cosas de nuevo en su punto real, en la verdadera situación. Los ensayos transcurrieron en una atmósfera extremadamente jovial y tuvieron como resultado una representación fuertemente cómica y efectiva, en la línea de Fo. Una alusión, una agudeza, una exageración absurda seguía a la otra, y Ernst Schumacher, el santón de la crítica, resumió: "Que yo recuerde, desde que en 1965 se estrenó la obra de O'Casey *Polvo púrpura*, no se había vuelto a reír de una manera más desafortada en el Berliner Ensemble".



VERA FENSCHERT

Con "Por casualidad una mujer: Isabel", Quintana demostró su habilidad para montar a Fo.

Pero, naturalmente, Quintana no se conformó con hacer las veces de codirector, y también el señor de la casa pensó que el hecho de que Quintana llevara a cabo un proyecto propio podría ser de utilidad para el Berliner Ensemble. Con el estreno en la RDA de la pieza *Toda esta larga noche*, de Jorge Díaz, que trata del destino de cuatro presas políticas en las cárceles de Pinochet, Quintana permaneció en un ámbito que le era familiar, temática y estilísticamente. Al comienzo, hizo caer estrepitosamente la puerta del telón de acero, e inmediatamente quedó establecida una terrible opresión en el ambiente. Después, al ubicar toda la historia en la parte anterior del escenario, el telón

de acero era el símbolo de la "cárcel", y además el estrecho contacto con el público hacía posible "ver" en el interior de las cuatro mujeres. Con esta obra, Quintana demostró su buen hacer en una tarea tan difícil.

Más difícil estilísticamente fue aún estrenar en la RDA la *Comedia sin título*, de Federico García Lorca, ya que al espectador alemán se le escapan las relaciones de ese texto con la dramaturgia del teatro de marionetas andaluz y con las imágenes simbólicas y alegóricas de las piezas religiosas del catolicismo español. A cualquier otro director le hubiera supuesto grandes dificultades llevar a escena esta pieza publicada por primera vez

en 1976, pero Quintana se sentía como en casa en el singular mundo de ese texto, y puso en escena el mundo del teatro como el pequeño teatro del mundo. Tras el comienzo intencionadamente vacilante y las explicaciones inseguras y nerviosas del "autor", que sostiene que el teatro ha perdido sus derechos frente a la realidad, el telón se abría y mostraba un decorado en proceso de desintegración. Entre la taberna y la cocina, entre el pequeño escenario y el trastero surgía un espacio de manifestación para revoluciones sociales. La atmósfera de la representación era de pesadilla; lo aparentemente artificial y lo aparentemente real se confundían de una manera maravillosa, pero, a veces,

nos dejaban sumidos en la perplejidad. Peter Bause, en el papel del autor peleado consigo mismo, aparecía como un ser que quiere alcanzar la luz, el conocimiento, y que, sin embargo, queda enredado en el extraño mundo de la fantasía. Renate Richter interpretó la vehemencia de la actriz trágica, que se transforma de Titania en la cruel Lady Macbeth, de una manera terriblemente clara, y mostró cómo el arte intenta triunfar sobre la revolución que estalla ante el teatro. Toda la representación semejava una llamada, ante el telón de fondo de la guerra civil, para tomar partido por la vida y contra la muerte, convertida en personaje que bailaba, como figura alegórica durante toda la "comedia".

vez en la RDA. Brecht era el culpable de ese abandono, pues en su madurez había criticado esta obra de juventud: "A la pieza le falta sabiduría", Puede ser, pero lo que le falta de "sabiduría" es compensado por la fuerza turbulenta del primer parto significativo, por la originalidad poética y un misterio inexcusable y fascinante. Así pues, había llegado el momento de llevar a escena el *Baal*, tras la maravillosa puesta en escena de Friedo Solter (hoy director artístico del Deutsches Theater de Berlín). Ekkerhard Schall quería interpretar el papel principal. Lo deseaba desde hacía mucho tiempo, desde cuando Helene Weigel tomó las riendas del Berliner Ensemble. Pero, con todo el respeto para

ro Quintana creyó en Schall y confió en su capacidad de concebir personajes con todas sus contradicciones. El aspecto actual que le interesaba en la historia de Baal era por encima de todo la carencia de vínculos del poeta anarquista, la falta de vínculos, la "desvinculación" como fenómeno social. Así pues, le interesaba esclarecer e iluminar la "asociabilidad" de Baal (de la que Brecht habló posteriormente) desde un punto de vista crítico, y para ello le pareció ideal un actor del cuño artístico de Ekkerhard Schall. Pero la obra se rebeló contra un planteamiento tan estrecho de miras. Al contrario que en la apreciación del Brecht maduro, el poeta de veinte años originalmente había creado el Baal como una figura de identificación a la que había de apoyar en su rebelión grosera y obscena contra un mundo burgués de cortas miras antes de empezar a criticarla. Pero Schall interpretó ya desde el principio, en la versión de Quintana, a un "outsider" hastiado, cuya desvinculación no nos permite reconocer la vitalidad de aquel que confía en su propia fuerza. Este planteamiento, erróneo desde mi punto de vista, fue la causa de la carencia de tensión y de la lánguida tristeza de la puesta en escena. En este sentido, para mí no es importante que Quintana no conociera a fondo el mundo del expresionismo alemán y las circunstancias sociales concretas a partir de las que se puede explicar la obra. El vio incluso en el lenguaje metafórico y en la dramaturgia caótica de la obra una cierta similitud con los dramas latinoamericanos, lo cual le ayudó a aproximarse al texto de Brecht. Y, de hecho, hay ciertas escenas de su versión que ganan, a través de la nueva visión que Quintana tiene del joven Brecht, un colorido especialmente vivo y una indiscutible singularidad. Pero ello no pudo salvar la representación. El fracaso del estreno, tanto según el público como según la crítica especializada, dio que pensar al director y al protagonista. En el momento en el que escribo este artículo están revisando su planteamiento para introducir modificaciones en nuevos ensayos.

Pero poco importa. La fama artística de Alejandro Quintana no sufrió daños a causa del fracaso del *Baal*. En los pocos años de su actividad como director no sólo ha aportado al teatro de la RDA representaciones de alto rango artístico, sino que ha enriquecido los recursos expresivos de la escena con nuevos estilos interpretativos que hasta ahora desconocíamos. Quintana es considerado en la RDA un director del que, dados la ligereza lúdica de su estilo teatral, su fantasía y su instinto para captar las singularidad de los textos dramáticos, aún se esperan grandes cosas.



"Baal", el espectáculo más controvertido de Alejandro Quintana.

UN BRECHT NO LOGRADO

Si la producción más ambiciosa y costosa que le ha sido encargada a Quintana en el Berliner Ensemble no obtuvo el éxito esperado en el estreno de diciembre de 1987, no se puede culpar de ello —al menos en mi opinión— por completo al director. Se trataba de poner en escena la pieza juvenil de Brecht *Baal*, obra anarquista y vital, rebotante de sensualidad, que tiene como tema el placer y los tormentos que lleva consigo la creación y que sólo se había puesto en escena una

con el magnífico intérprete de Brecht, cuyas cualidades son mundialmente conocidas, el Baal no es su papel, desgraciadamente. No es que me parezca importante que el actor sea demasiado mayor para interpretar al poeta que provoca al mezquino mundo burgués con sus cantos salvajemente vitales y con su hiperactiva vida amorosa. En mi opinión, Schall tampoco hubiera podido interpretar el Baal de manera convincente hace veinte años, porque no le es posible, a causa de su individualidad, hacer creíble esa emanación especial en la que se fundamenta la fábula. Pe-

EL REALISMO POÉTICO DE QUINTANA

MANFRED WERKWERTH *

A

Alejandro Contreras Quintana, director y actor del Berliner Ensemble, fue alumno mío en el Institut für Schauspielregie, y se graduó con la

puesta en escena de *La prostituta santa*, de Antonio Gala. Ese montaje, realizado por el Institut en coproducción con el Berliner, demostró que Quintana era un director de enorme fantasía y precisión en los detalles, que sabía combinar un tratamiento real del lenguaje con la utilización de grandes formas.

Más tarde, puso en escena la *Comedia sin título*, de Lorca, con la que obtuvo un éxito considerable tanto de crítica como de público, y *Toda esta larga noche*, de Jorge Díaz, apasionado ataque al régimen de Pinochet en el que, en especial, a través de las cuatro mujeres, consiguió una fuerza y una intensidad tales que decidimos incluir la pieza —pensada para ser representado en algunos actos de solidaridad— en el programa regular del teatro.

Junto con Quintana, puse en escena la obra de Dario Fo *Por casualidad una mujer: Isabel*, en la cual coincidimos en nuestras ideas sobre la farsa, el humor y el compromiso político, de tal manera que el trabajo no sólo nos sirvió de diversión a nosotros, sino sobre todo al público. Su último trabajo fue la puesta en escena de la primera obra teatral de Brecht, *Baal*,



Para Manfred Wekwerth, Quintana es un genuino hombre de teatro.

con Ekkerhard Schall en el papel principal, en la que de nuevo le fue posible reunir en torno a sí una verdadera compañía con la que logró plasmar la obra con soluciones sorprendentes.

Alejandro es un director que ha sabido, como pocos, combinar los métodos y el estilo de trabajo del Berliner Ensemble, basados en la teoría brechtiana, con su inagotable fantasía, la cual se nutre, de forma espléndida, de las metáforas, los sentimientos y los hábitos de su tierra. Ekkerhard Schall dijo en cierta ocasión que Alejandro Quintana había introducido y aportado al Berliner Ensemble un realismo poético que supone un enriquecimiento productivo de nuestros recursos y de nuestra línea interpretativa. Alejandro posee una extraordinaria sensibilidad lingüística, de tal manera que en pocos años consiguió no sólo aprender la lengua alemana, sino apreciar y reproducir sus rasgos característicos y su entonación. Ello le permitió hacer el papel de Ajax en la puesta en escena que Tenschert y yo realizamos de *Troilo y Cressida*, de Shakespeare, papel que sigue interpretando hoy día con creciente éxito.

Alejandro Quintana es todo un hombre de teatro. Vive para y por el teatro, y éste sólo puede verse beneficiado por su trabajo escénico y, sobre todo, por su trato agradable, pero al mismo tiempo decidido, con los actores y con sus colegas de dirección.

* Manfred Wekwerth es director general del Berliner Ensemble.

LOS ESPECTÁCULOS DE ALEJANDRO QUINTANA

64

Espectáculos dirigidos por Alejandro Quintana entre 1979 y 1987:

- *La isla*, de Athold Fugar. Escuela Superior de Actuación, Rostock.
- *Tartufo*, de Molière. Escuela Superior de Actuación, Rostock.
- *Karol*, de Slawomir Mrozek. Volkstheater, Rostock.
- *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca. Volkstheater, Rostock.
- *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca. Escuela Superior de Actuación, Berlín.
- *El cuento del zoológico*, de Edward Albee. Volkstheater, Rostock.
- *Los amaneceres son aquí apacibles*, de Boris Vasiliev. Volkstheater, Rostock.
- *No se paga, no se paga*, de Dario Fo. Eisenacher Theater.
- *Bienvenidos a Amapola*, de Omar Saavedra. Volkstheater, Rostock.



- *¿Todo será alegre?*, de Heinz Drewniok. Gera Theater.



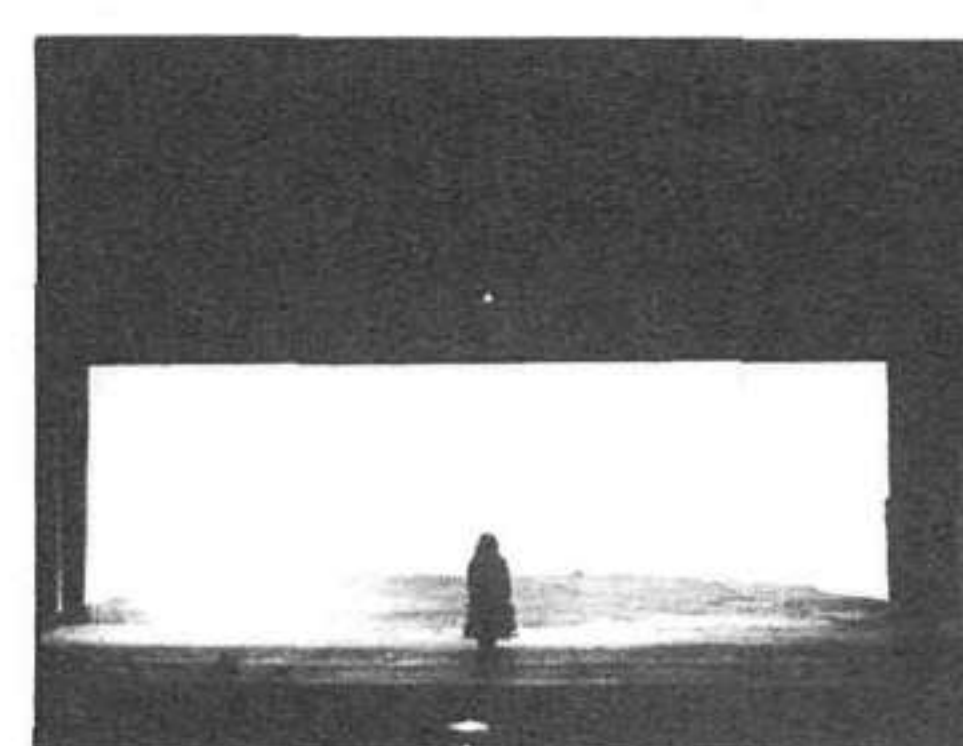
- *La lucha por la muñeca*, de Víctor Carvajal. Theater der Freundschaft, Berlín.
- *Los marinos de Cattaro*, de Friedrich Wolf. Theater der Freundschaft, Berlín.
- *Los tres mosqueteros*, de Maas-Planchon. Theater der Freundschaft, Berlín.
- *Los amaneceres son aquí apacibles*, de Boris Vasiliev. Theater der Freundschaft, Berlín.
- *Picnic*, de Fernando Arrabal. Theater der Freundschaft, Berlín.
- *El fin del mundo*, de Jura Soyfer. Theater der Freundschaft, Berlín.
- *Intriga y amor*, de Schiller. Theater der Freundschaft, Berlín.
- *Ardiente paciencia*, de Antonio Skarmeta. Escuela Superior de Arte Dramático, Berlín.
- *Petra Regalada*, de Antonio Gila. Berliner Ensemble, Berlín.



- *Por casualidad una mujer: Isabel*, de Dario Fo. Berliner Ensemble, Berlín.



- *Comedia sin título*, de Federico García Lorca. Berliner Ensemble, Berlín.



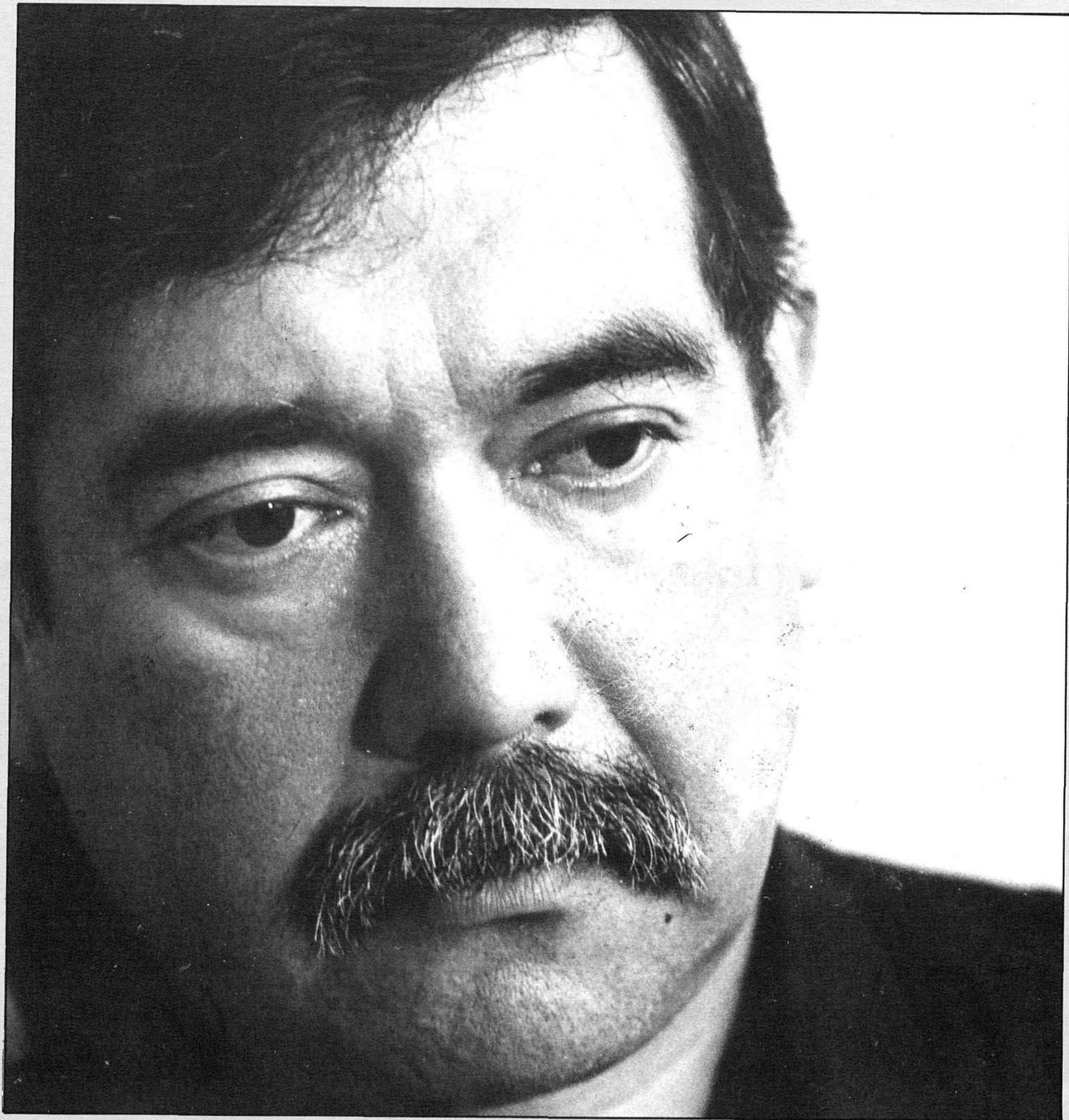
- *Toda esta larga noche*, de Jorge Díaz. Berliner Ensemble, Berlín.
- *Ardiente paciencia*, de Antonio Skarmeta. Theater Manufaktur, Berlín Occidental.
- *Blacamán*, de Gabriel García Márquez. Théâtre Manufaktur, Berlín Occidental.



- *Baal*, de Brecht. Berliner Ensemble, Berlín.

RAÚL RUIZ





“Siempre que estoy haciendo cine, pienso que lo que hago realmente es un teatro de espejos”.

RAÚL RUIZ: LA LÓGICA DE LOS SUEÑOS

JACINTO SORIANO *

De Valparaíso a Santiago de Chile. Estudiante oficial de Derecho y aficionado a la Teología, Raúl Ruiz escribe, por apuesta, cien obras de teatro hasta que descubre el cine con De Sica y Roselli-

ni. Por los años sesenta se ha convertido ya en el mentor de un grupo que postula la estética del *realismo púdico*: "la realidad es un sistema de ocultamientos", dice Waldo Rojas. Es la época de escritura de interminables seriales para la televisión mexicana y de la realización de cortos y medimétrajes inacabados: "La maleta", "Le retour", "El tango del viudo", hasta 1968, en que realiza su primer gran filme, "Tres tristes tigres", adaptado de la obra de Alejandro Sieviking y que obtendrá al año siguiente el Gran Premio del Festival de Locarno. Desde entonces, este chileno, de cuarenta y siete años, instalado en París desde el golpe de Estado, no cesa en su empeño, inagotable, de escrutar lo invisible. Casi un centenar de filmes. Es inútil con Raúl Ruiz buscar ese instante detenido que permite puntualizar y abarcar la panorámica de una creación. Este momento es siempre anacrónico, desfasado e irremediabilmente caduco; Raúl Ruiz se ha bifurcado ya por las infinitas facetas de la imagen. Inútil también intentar encerrar esta creación polimorfa y polifónica en una estética reconocible: simulacro, ilusión, ambigüedad, discontinuidad, dispersión, alegorías teológicas y atomismo lógico de Russel y de Wittgenstein, modernidad, posmodernidad,

barroco... Indefinible y novedoso, como para adherirse a la inestabilidad radical de lo real. Raúl Ruiz regresa —es decir, avanza— ahora a sus raíces teatrales y realiza por primera vez una puesta en escena: *La vida es sueño*, de Calderón. Trabaja con su taller de teatro de la Casa de la Cultura de Le Havre, de la cual el ministro Jack Lang le nombró director. Las representaciones en Aviñón (1986) son el aldabonazo que sacude y agita la apagada monotonía del festival. Luego, en París, el auto calderoniano viene a crear, entre provocación y fascinación, la pauta de un teatro filosófico y barroco que es, dicen, la mirada inequívoca de la modernidad.

UN TEATRO DE ESPEJOS

—Tú eres esencialmente un cineasta. La idea de incluirte en un cuaderno de teatro porque has montado una sola obra puede parecer injustificada. Yo creo, sin embargo, que hay una razón profunda: la esencial *teatralidad* de toda tu creación. Trabajas siempre sobre códigos culturales establecidos, desde las recetas de cocina que acabas de filmar, hasta el rodaje de tu propio montaje de *La vida es sueño*. ¿Qué sentido tiene para ti este trabajo teatral con la cámara?

—"Hay dos cosas. La primera es la manera de mirar, el aspecto 'voyeurista' del cine. La otra es la manera de actuar. Yo empecé haciendo teatro; escribí muchas piezas. No sé si tú recuerdas los planos para hacer el teatro de espejos. Era un sistema en que jugando con ellos se creaba un hiperespacio continuo. Los espejos daban una imagen de continuidad, pero

como cada espejo reflejaba una cosa distinta todos estos pedazos llegaban a formar un cuerpo distinto y se podía ver, por ejemplo, un hombre con cabeza de lobo. Este teatro de espejo tenía un inconveniente: era el teatro para una sola persona, el rey. Si este espectador, único y privilegiado, se movía, todo el sistema de reflejos quedaba deshecho. Este teatro tuvo que esperar el cine que, pasando a través del ojo del rey que es la cámara, dejaba ver a todo el mundo lo que éste veía solo. Siempre que yo estoy haciendo cine pienso que lo que hago realmente es un teatro de espejos, que estoy jugando teatralmente con imágenes y no robando al continuo de la realidad pedazos para transmitir una cosa viva."

—Tal como lo planteas, ¿no es esto una vieja querrela estética?

—"Una vieja querrela del cine, en particular la querrela de los neorrealistas, entre la posición de André Bazin, que cree que la cámara tiene que desaparecer para poder captar un trozo de vida y que la aparición de éste es siempre un milagro. Se llama la 'teoría del milagro'. Frente a ella, una teoría expresionista que trata de intervenir al máximo no tanto para mostrar una realidad que se ve, sino para captar las relaciones entre muchas realidades. Si este antagonismo fuera verdadero yo me situaría más bien en esta segunda posición."

—Tal como tú la defines, la *teatralidad* viene a resultar de una perspectiva semiológica que parte del carácter *cultural* y no natural de todo sistema...

* El español Jacinto Soriano es profesor en la Universidad de la Sorbona y colaborador habitual de este periódico.

—“La verdad es que en la vida misma la gente actúa teatralmente. Yo tenía conciencia de esto, pero la primera vez que esta idea se me formalizó completamente fue con un libro de un sociólogo americano: “La puesta en escena de la vida cotidiana”, en el que se estudiaban los ritos de interacción. Se trata de hacer una semiología del comportamiento normal de la gente, sacando a la luz todos los juegos de acercamiento, de distancia, la manera de saludarse, de mirarse. Ese conjunto es una puesta en escena con las mismas reglas que cualquier puesta en escena teatral. Mi trabajo consiste en privilegiar esos momentos en que esa puesta en escena anula el flujo de los acontecimientos. Eso es lo que a mí me interesa de la *teatralidad*. El conjunto de técnicas para llamar la atención sobre un punto en el cual, en un momento determinado, convergen todos los demás elementos de la realidad y de su imagen.”

—¿Cómo transfieres esta idea a tu técnica teatral? Tú has hablado del *actor-mecánica*. Dices, incluso, que prefieres trabajar con actores relativamente neutros para que esta mecánica sea visible. ¿Es otra manera de inscribir la *teatralidad* en la representación?

—“Cuando hablo del *actor-mecánica* quiero decir que ante la interpretación el espectador pueda reconocer una manera de actuar, una convención, así como el trabajo realizado sobre esa convención. No se trata nunca de crear otra convención que haya que aprender a descifrar. Aquí está la paradoja. Buñuel, cuando le proponían actores solía decir: “deme los peores, que son siempre los mejores”. Esto, por supuesto, es una caricatura. Yo trato de trabajar con los mejores actores con quienes me siento bien. Lo que yo les pido siempre es que en su trabajo pongan en evidencia lo que éste tiene de convencional, de sistema codificado y una vez establecida esta convención comenzar a distanciarse y a jugar expresivamente con ella. Trato de realizar esto en el cine, pero sobre todo en el teatro. Aquí se trata de algo más global. Se monta el decorado y sobre él se instalan los personajes, que representan una historia de manera que el espectador la siga a través de ellos. Lo que yo intento hacer es que el decorado esté en todas partes, que los personajes sean capaces de incorporarse al decorado y que sean capaces de hacerlo actuar, de movilizar los elementos de éste, que los objetos sean en algunos momentos tan importantes como los personajes. Esto es lo que yo he intentado hacer con *La vida es sueño*. Más que una

alegoría es un conjunto de convenciones.”

ENTRE EL GÓTICO Y EL BARROCO

—Se ha dicho que eres el creador barroco por excelencia. En tu cine, y ahora en tu teatro, se busca, pues, una justificación y una explicación de esta etiqueta. ¿Cómo lo aceptas tú?

—“Reconozco que yo me siento muy cerca de la cultura barroca. Del barroco histórico; primero lo estudié y creo que terminé por asimilarlo. Pero emocionalmente yo sería más bien gótico, en el sentido de las novelas góticas con castillos y fantasmas. En el lugar de Chile, de donde yo vengo, los fantasmas existen y yo creo en ellos. Este mundo fantástico que yo siento como ateo vendría a ser, en cierto modo, lo contrario del barroco. En España las leyes han prohibido los fantasmas, los animales fantásticos durante cuatro siglos. Esos fantasmas españoles son para un teólogo seres invisibles, carentes de alma y de presencia. Para mí son siempre presencias que interrogan sobre la frontera indecisa entre los vivos y los muertos. Las interferencias entre esos dos universos son múltiples. El barroco sería más bien un juego de formas del que se ha evacuado todo contenido no cristiano. Hadas, monstruos, fantasmas han sido expulsados para reemplazarlos por puros juegos formales. El universo fantástico del gótico, si me apuras, te diría que es la antípoda del barroco.”

—Sin embargo, en tu obra parece difícil excluir alguno de los términos de esta oposición.

—“Hace poco estuve en Chile y filmé, a modo de notas, para mí, sin ninguna finalidad inmediata, algo sobre los poetas populares chilenos. Estos poetas improvisan en décima espinela. Ya sabes que la décima espinela es la técnica más rigurosa de elaboración formal práctica. Toda la improvisación oscila entre el juego y la posibilidad real de los temas. Mi universo fantástico se sitúa precisamente aquí, entre esa realidad y el juego formal llevado a su extremo límite que es el barroco. Yo no sabía de qué modo utilizar la cultura popular, que es difícil evitar cuando se vive en un país como Chile, hasta que me parecieron evidentes las relaciones entre los juegos de la lógica y los juegos poéticos populares heredados del barroco español. Lo que me interesa del barroco es su sistema económico en lo estético. Su principio consiste en poner el máximo de cosas en el mínimo de espacio. En un soneto haces entrar lo que necesitarías pa-

ra decir media docena de páginas. Es un sistema de máxima economía de medios. El segundo principio que me interesa es que en una convención que juega el papel de mundo real se fabrica todo un universo imaginario que termina volviéndose más real que el punto de partida. Es como construir un castillo en el aire que, además de real, esté en el aire.”

—Siguiendo en este universo gótico-barroco, el principio de un permanente juego formal sobre códigos y formalizado culturalmente desemboca con frecuencia en la parodia...

—“Yo insisto siempre en que la parodia es algo muy serio. Hay tres elementos: imitación, repetición y risa, además del modo como se dosifican. Yo pienso que es un arte anterior a la forma parodiada.”

—La parodia, como la sátira, responde siempre a un principio fundamental de negatividad. Sin embargo, en tu obra se tiene la impresión de que el juego formal inscribe siempre en la parodia una dimensión positiva y creadora.

—“Yo espero siempre que mis películas y mi teatro sean afirmativos en este sentido que tú dices. Pretendo que creen algo así como la ruptura que supone el carnaval. Esta cuestión de la positividad/negatividad de las formas está también ligada a una polémica antropológica —Caro Baroja hace referencia a ello— entre los que piensan que para que un hecho cultural tenga un peso y una consistencia histórica necesita una filiación y sacar su necesidad y su positividad de ella y, por otra parte, los que creen que la importancia del hecho reside en su misma emergencia, en que aparece porque es necesario en ese momento, y entonces la filiación resulta una dimensión negativa. Yo me sitúo entre los dos, pero más bien del lado de los “emergencionistas”. Esta posición me hace pensar también en lo que me decía no hace mucho Jean-Claude Carrière a propósito de las tres maneras de contar una historia: la de alguien que conoce una historia y la cuenta a otro que no la conoce, que es la manera tradicional; otra forma es la de alguien que conoce una historia y la cuenta a otro que también la conoce, y entramos aquí en todos los sistemas de representación ritual, y la tercera manera es la de alguien que no conoce una historia y la cuenta a otro que tampoco la conoce, y estamos en el juego. La mía es otra situación, una cuarta manera: yo soy alguien que no conoce la historia y se la cuenta a otro que la conoce perfectamente. Es la “emergencia” que me permite conocer las cosas después de contarlas.”

—Pero esta afirmación, que emerge del seno mismo de lo negativo, no parece ser de la misma naturaleza que, por ejemplo, la de un teatro o un cine de tesis o, más ampliamente, la positividad del realismo.

—“Por supuesto que no, y aquí está toda la cuestión de la alegoría. Tú te acuerdas de las tres maneras de conocer a Dios, las vías positiva, ascendente y negativa. En la España del siglo XVII se aceptó únicamente la vía del conocimiento positivo y objetivo que el tomismo formalizó: la razón es capaz de aportar las pruebas de la existencia de Dios y de aprehender la realidad del objeto. A esta filosofía corresponde la estética neorrealista y la del teatro o cine de tesis. La vía ascendente conduce al conocimiento de Dios desde la experiencia particular en la vida cotidiana, es la perspectiva indivi-

no dicen más que una sola cosa no me interesan. Yo quería saber cómo funcionaría en el teatro el sistema alegórico. Tenía ganas de montar un auto sacramental. Esperaba también que en un país como Francia, con una tradición racionalista de varios siglos, este tipo de teatro iba a ser una provocación y en esto me he equivocado. A Calderón se lo han tomado como se hubieran tomado al teatro kabuki, como un objeto exótico. Yo, además, pensaba que esto de montar un auto sacramental podía ser muy divertido. Este teatro no tiene por qué ser serio. El barroco contiene siempre su propia crítica.”

—¿Cómo enlazas esta posición con una primera etapa tuya realista y política?

—“Ya te he dicho que pienso que *La vi-*

memorizar nombres y direcciones de una red de la resistencia.”

LA RELACION CINE-TEATRO

—Por supuesto que la película sobre el montaje de *La vida es sueño* no tiene nada que ver con lo que se llama el teatro filmado. ¿Qué relación tienen para ti estas dos maneras de abordar el mundo de Calderón?

—“Todo esto viene de una experiencia personal, antigua y reciente y también de un proyecto de una gran actualidad para mí. La experiencia personal es un reciente viaje a Chile, donde he vuelto a visitar las salas de cine que yo frecuentaba en mi niñez. Me di cuenta entonces de que podía trasladar al cine *La vida es sueño*, sobre la que trabajaba desde hacía algún tiempo. Esa transposición la haría apoyándome sobre las viejas películas que yo había visto. Sabes que Calderón había escrito primero *La vida es sueño* como una comedia y luego otra versión como auto sacramental. En Chile se encuentran todavía relatos poéticos según las dos versiones a lo humano y a lo divino. La realización teatral ha sido la puesta en escena de la obra sagrada; la película es su transposición a lo humano. Los personajes de la comedia aparecen filmados de cuando en cuando como el doble real de las abstracciones presentadas en la escena. La obra sagrada se presenta como un teatro ritual, como una misa, mientras que la obra profana es un conjunto de viejas películas de los años cincuenta. Como si la obra teatral se continuara en diferentes dispositivos, una película de Flash Gordon, una película histórica, otra de romanos, a través de las cuales pudieras seguir la historia de la obra, sin dejar de ver un conjunto de películas.”

—Has hablado también de un proyecto que te parece fundamental.

—“En efecto, esto es lo esencial. Se trata de la relación cine-teatro. Estamos viviendo un momento de mutación fundamental, en el cual la televisión está ahora desempeñando la función que, en relación con las demás formas del arte, desempeñó en el pasado la arquitectura. Yo hablo, en general, de las cámaras de vigilancia, del minitel, toda una red de comunicación que se ha instalado en el espacio en que vivimos y que es mucho más real que ese espacio. Antes era Baudrillard el único que hablaba de esto, pero hoy se ha convertido en una evidencia. La relación entre dos artes del imaginario como son el teatro y el cine, pasando por la televisión, pueden servir de base para una



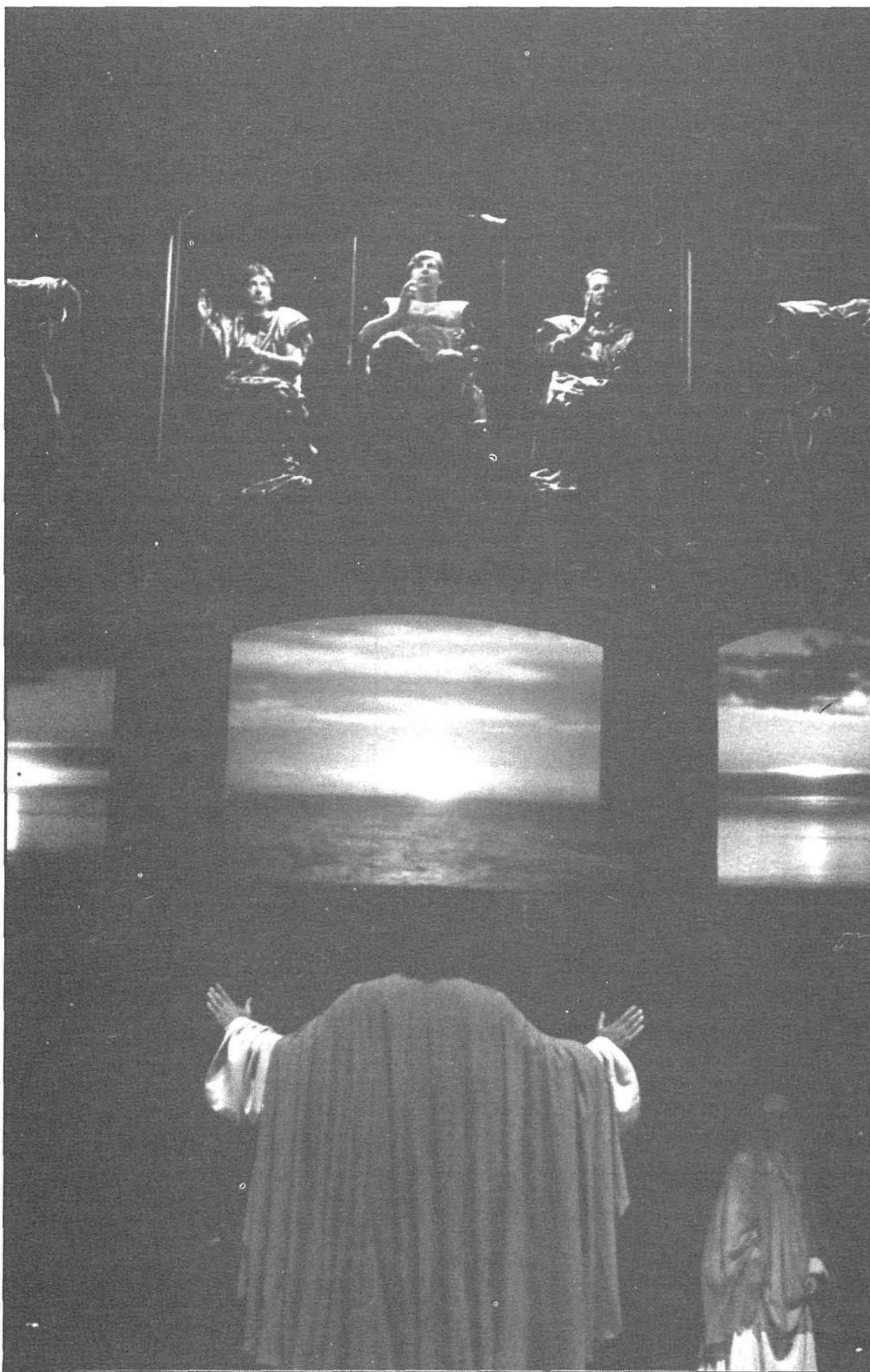
“En ‘*La vida es sueño*’ he tratado que el decorado esté en todas partes”.

dual que lleva a esta cosa llena de gestos, de desgarramiento, que es el arte contemporáneo, la ‘modernidad’. Y existe la vía negativa o realista: se conoce a Dios por su ausencia, por sus cualidades, por sus ‘dignidades’. A esta concepción corresponde una estética de la ‘impertinencia’ de lo inverosímil. Se opera con lo artificial, es la estética del efecto, de la apariencia, de la retórica en sí misma. Estos modos juegan entre ellos y Calderón lo ha hecho, pero en *La vida es sueño* yo pienso que es perfectamente realista.”

—¿Ha sido esta concepción filosófica y estética la que te ha hecho escoger un auto sacramental de Calderón para tu primera realización teatral.

—“Sin duda. Es este sentido de la alegoría el que me ha conducido a Calderón. Los signos y las imágenes unívocas que

da es sueño es una obra realista. Además, esta etapa a que te refieres fue para mí la más alegórica de todas y, por otra parte, mi etapa política no se ha acabado. Yo recuerdo que en esta época yo me había interesado por Calderón e incluso había intentado hacer autos sacramentales, pero las condiciones exteriores no se prestaban, la universidad latinoamericana rechazaba, probablemente a causa de Franco, la cultura española. Ahora este auto sacramental está ligado a muchas cosas... Al juego del padre y el hijo, por ejemplo, pero es también, y por eso mismo, una alegoría política, es el juego de América y España. La película que hice sobre este montaje, que se llama *Memoria de apariencias*, se desarrolla en Chile. Aquí se utiliza *La vida es sueño* como un procedimiento mnemotécnico para



A. POUPEL

Una impresionante oda barroca al ritmo de los tambores de Calanda.

revisión en profundidad de este momento que estamos viviendo. Esto es lo que a mí me interesa y de ahí viene también mi interés por la puesta en escena teatral. Quiero hacer teatro, quiero trabajarlo con el cine y hacer todas las combinaciones posibles. En estos momentos, es un trabajo realmente urgente para desterrar falsos conceptos y malentendidos. Todo esto tiene un aspecto de política cultural que no tiene nada que ver conmigo, y un aspecto técnico y de creación que consiste en crear talleres que trabajen en este sentido."

—Pero tú también eres director de una Casa de la Cultura...

—“Sí. La política cultural la seguimos como una convención. Lo que la gente espera es una determinada programación. Y dentro de esta convención, intentamos hacer otra cosa. Me queda un año y pico todavía, pero no renovaré el contrato porque quiero buscar un lugar en donde haya más margen de maniobra, quiero decir, en donde el nivel de programación no se lleve la mayor parte del presupuesto y la creación tenga mayor ámbito. Aquí yo te volvería a insistir en la necesidad de equipos de trabajo, en el sentido en que te decía de talleres de creación. Yo he creado un primer modelo, pero debe ser ampliado en ese lugar donde la creación pueda tener mayor margen.”

—¿En qué trabajas actualmente?

—“Después de *La vida es sueño* he adaptado para el cine un bellissimo libro de Sadeq Hedayat, “La lechuza ciega”. Es un poeta iraní que se suicidó en París. Estoy preparando también la puesta en escena de *Los melindres de Belisa*. Para esta obra he tomado como base de decorado la mezquita de Córdoba. En este sistema arquitectónico hago que se muevan los actores de manera que siempre queden dentro del espacio escénico y sólo desaparecen al ocultarse detrás de las columnas, pero siempre están presentes. Así que hay en la intriga una especie de complicidad, de modo que resulta evidente que todos mienten. En el fondo, se trata de “Teorema”, de Pasolini. Preparo también otro auto sacramental que he encontrado en la Biblioteca Nacional de Chile. Se trata del robo de la cruz por Solimán y de su rescate por Carlos V. Se va a representar en Sicilia. Tengo también el proyecto de filmar algo sobre Velázquez, una proposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Me pidieron algo sobre un pintor y yo he pensado hacerlo sobre un cuadro de Velázquez que no existe, porque se quemó, y que hay que reconstituir a partir de las claves bien conocidas del pintor. Y por lo pronto, en estos días de febrero viajo a Chile.”

UN RIGUROSO CEREMONIAL BARROCO

En 1986, el Festival de Aviñón presentó un programa en el que figuraban puestas en escena de algunos de los directores más significativos de la escena francesa: Alfredo Arias, André Engel, Jean-Claude Gallotta, Bernard Sobel, Jean-Louis Hourdin, Régis Obadia, junto a otros como Philippe Goyard, Didier Bezace y Michèle Guigon que pertenecen a las últimas revelaciones. No fue precisamente una de las ediciones más afortunadas. La calidad y el interés estuvieron más bien administrados con cuentagotas y, pese a que el aluvión de ese público que por inercia natural asiste cada año agotó las localidades, todo transcurría sin que hubiera grandes sorpresas. Uno de los momentos inolvidables se produjo el 26 de julio. Esa noche, a las nueve y treinta, se estrenaba en el Teatro Municipal *La vida es sueño*, primer montaje dirigido por Raúl Ruiz (1941), cineasta chileno que desde 1974 reside en Francia.

“A fuerza de esperarlo, llegó el milagro. Después del fracaso de los directores de teatro, demasiado atraídos por el cine y la estética de las bellas imágenes como para dedicarse realmente al teatro, es un director de cine, con su primer espectáculo teatral, quien vino a rescatar al festival de la modorra en que estaba sumido” (1). Esto que escribió Didier Méreuze en el diario “Le Temoignage Chrétien”, refleja, en buena medida lo que aconteció en Aviñón cuando el auto sacramental de Calderón de la Barca cobró vida es-

cénica gracias a Ruiz. El montaje fue coproducido por el Festival de Aviñón y la Casa de Cultura de Le Havre, y en noviembre de ese año se presentó, en una cortísima temporada, en el Théâtre de la Ville, de París.

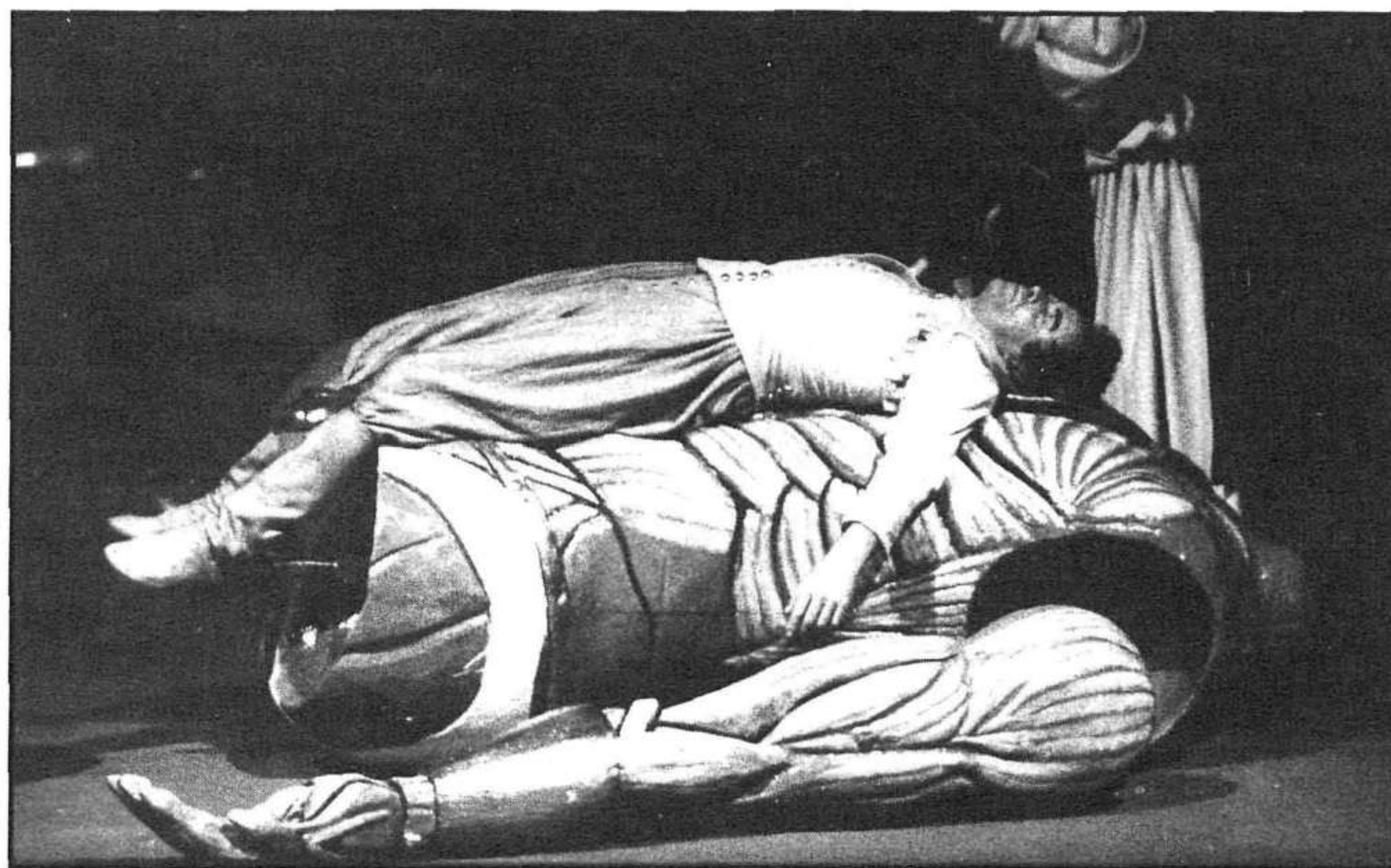
Ruiz está reconocido unánimemente como uno de los grandes realizadores del cine francés actual. En 1983, la famosa revista parisiense “Cahiers du cinema” le dedicó un número especial. La crítica ha destacado la originalidad de su obra fílmica, multiforme y de difícil clasificación. ¿A qué obedece entonces este interés de un artista consagrado en adentrarse por primera vez en un medio distinto? Habría que decir que responde, ante todo, a un viejo y nunca abandonado amor de Ruiz por el teatro. A muchos les sorprenderá saber que el director de “Las tres coronas del marinero” es autor también de unas cien piezas dramáticas. En los últimos años, esa segunda pasión suya se incorporó de manera orgánica a su labor en el cine. Cuando Georges Lavaudant montó en Grenoble su celebrado *Ricardo III*, se le veía constantemente en los ensayos. Se pudo conocer después en qué andaba Ruiz, cuando se proyectó el filme que realizó a partir del montaje. Algo similar hizo con *Mammame*, el espectáculo de danza de Jean-Claude Gallotta. Su último trabajo en este sentido es el filme sobre *La vida es sueño* que rodó en 1986.

Tampoco resulta fortuita la elección de Calderón para su primer montaje escénico. “Escogí esta pieza alegórica del siglo XVII, ha declarado, no sólo porque, como se ha señalado, la descripción del decorado —la “memoria de las apariencias”,

como se suele decir— recuerda ciertos efectos ilusionistas propios del cine. Es sobre todo a causa de esos efectos que no sorprenden a nadie, que, finalmente, recuperan la función que verdaderamente tuvieron en su época: servir de esquemas y de soportes indispensables a los sistemas teóricos profundos y sutiles”. Y, por otra parte, qué mejor autor que Calderón, para un cienasta barroco, un mago de la imagen, un contador de historias interminables, un artista al que le fascina jugar con la metafísica. “El mundo es una ficción”, dice un personaje de “Las tres coronas del marinero”. A lo cual Calderón responde como un eco: “La vida es sueño”.

UN TEATRO COSMOGÓNICO

Con *La vida es sueño*, Ruiz no abandona el cine, sino que lo integra al teatro. Secuencias filmadas —paisajes, rostros— se proyectan sobre la parte central del magnífico retablo, su propuesta de decorado, falsamente solemne y sumamente barroco. Abajo, los actores que personifican a los cuatro elementos (agua, tierra, aire, fuego) se escapan a veces de los escaparates donde están expuestos. Arriba, situados debajo de un techo decorado en forma de rosetón con signos cabalísticos o zodiacales, otros actores que encarnan los tres poderes (el amor, la sabiduría, el poder), asistidos por los figurantes del entendimiento y el libre albedrío, aparecen y desaparecen dentro de unos figurines que Christian Olivares, literalmente, ha solidificado en corsés que chorrean oro y pedrerías.



Un batiburrillo barroco regido por un extraordinario rigor.

La particular lectura de Ruiz entusiasmó, como puede constatarse, a la mayor parte de los críticos franceses. "Si Aviñón bien vale una misa, nos inclinamos por la que el cineasta Raúl Ruiz reinventa para *La vida es sueño*, del español Calderón de la Barca", escribió Fabienne Pascaud. A lo cual agregaba: "Qué alegría. Qué sorpresa. Estamos ante un objeto teatral no identificado, repleto de inteligencia y astucia. En el gélido decorado de una iglesia, casi en el medio de un retablo, saboreamos con curiosidad los debates teológicos que conmovieron la Edad Media y el Renacimiento. Diversas alegorías en movimiento se confrontan con un héroe extraviado, unos agudos monólo-

gos sobre el libre albedrío, el entendimiento y la libertad. Oda barroca dedicada al individuo en perdición, esta puesta en escena, de un rigor espectral, se recrea en conjugar las referencias piadosas con otras de carácter pictórico e incluso geométrico. Con una cierta audacia, el ritual, lo sagrado invaden el escenario. Da gusto ver, por fin, en teatro otra cosa, otro universo, otros códigos... Atónito, el espectador descubre en esta versión de *La vida es sueño* toda una tradición, toda una cultura olvidada. Ruiz habla, en tono de broma, del Teatro Metafísico Popular. El TNP ha muerto. ¡Viva el TMP" (3).

"Raúl Ruiz monta al pie de la letra este texto del pavor. Ya que la vida es un sue-

bolismo manierista de la gestualidad, hasta la magnificencia de las apariciones y el ritmo encantador de la lengua. Verdaderamente, en un espectáculo no falta ninguno de los elementos que constituyen la belleza de una misa mayor; belleza eminentemente teatral, como todo buen católico sabe" (4).

Volvemos a encontrarnos aquí con esa España castellana, es decir, austera y cruel, que el decorado de Olivares recrea en un espacio figurativo cúbico, dividido en zonas como los planos en forma de parrilla de El Escorial y, al mismo tiempo, alegórico. *La vida es sueño*, de Ruiz, es también teatro barroco, porque nada hay más barroco que este juego de espejos entre la luz y la sombra, lo concreto y lo abstracto, la ilusión y la realidad, el teatro y la vida.

"*La vida es sueño* representa para Raúl Ruiz la oportunidad de realizar un magistral hecho teatral. Si la realidad es ilusoria, el teatro es la ilusión de la ilusión, y debe, por tanto, hacer visible esta ilusión, esta disolución de la realidad en el sueño. Esto es lo que Ruiz hace, y el resultado es fantástico: personajes vivos colocados en un relicario, como estatuas en su nicho, fragmentos de películas que repiten, dentro de las tres pantallitas situadas encima del escenario, lo que los personajes viven ilusoriamente en la escena, un inmenso muñeco desarmado, con más presencia y más fuerza que el hombre al que aplasta. Sombras más vivas que los personajes... Todo este batiburrillo barroco regido por un extraordinario rigor, lleva al espectador de una ilusión a otra, y lo deja al final sin aliento, exhausto tras este combate de ilusiones que acaba de desarrollarse ante sus ojos, extraviado, como si hubiese intentado salir de un laberinto de espejos.

"No saldremos de él. Encerrados en el teatro, la única opción es aplaudir, estupefactos, subyugados, la ascensión tan milagrosa como inevitable de Dios al Cielo y a la percha. Un Dios desollado como el hombre" (5).

ño y que el hombre intenta ganarse el cielo, convierte al escenario en un cuadro alegórico, siguiendo el modelo de las catedrales: en la parte superior, colocados en nichos como los santos, están el poder, la sabiduría y el amor; abajo, en el escenario, están los que viven privados de la gracia. Entre unos y otros, en unas pantallas en forma de vidrieras, desfilan las imágenes de la creación, trigales agitados por el viento, el mar a la hora de la puesta del sol, esas imágenes que se utilizan para meter a la fuerza en la cabeza de los comulgantes la idea de que toda creación tiene su origen en la voluntad divina y que toda acción debe ser acción de gracias. Ruiz respeta todo, desde el sim-

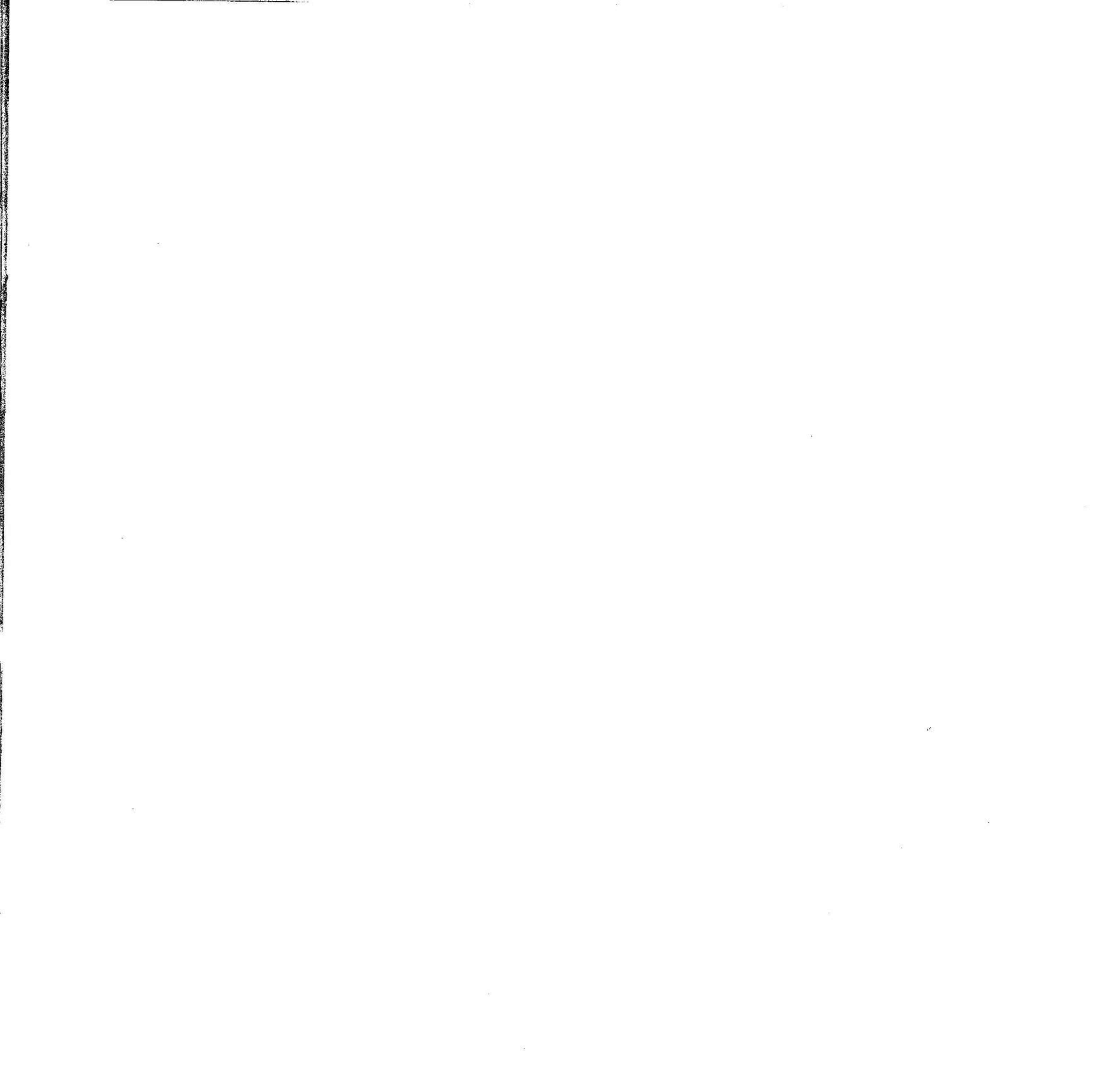
(1) Didier Méreuze: Vous avez dit bizarre?, "Le Temoignage Chrétien", 4 de agosto de 1986.

(2) Idem.

(3) Fabienne Pascaud: Plaisirs solitaires, "La Dauphine Libérée", 13 de agosto de 1986.

(4) Brigitte Salino: Oú l'on peut, dans le même soirée, s'offrir une grand-messe, et du porno..., "L'Evenement du Jeudi", 7 de agosto de 1986.

(5) D. Carraz: Les miracles de Saint-Raoul (Ruiz), "Le Meridional", 29 de julio de 1986.



Cuatro directores latinoamericanos que, definitiva o transitoriamente, trabajan en Europa. Con ellos, la escena del Viejo Continente recibe un saludable aporte: la recuperación de la fantasía y el carácter artesanal del teatro (Alfredo Arias), la libertad como recurso y estilo (Jorge Lavelli), el carácter lúdico de la representación (Alejandro Quintana), un barroquismo riguroso y vital (Raúl Ruiz). Cuatro buenas y convincentes razones sobre la creatividad del teatro que viene del otro lado del océano.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música