

“La poética de César Brie y el Teatro de los Andes”

“The Poetics of Cesar Brie and Teatro de los Andes”

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/natacha1.html>)

María Natacha Koss

Universidad de Buenos Aires

Resumen: César Brie constituye un caso de teatro argentino fuera de Argentina. Las poéticas del exilio han sido sumamente fructíferas y conforman un capítulo fundamental en la historia del teatro nacional. A la vez, la particularidad de la poética de Brie radica en la multiculturalidad que la conformó en su paso por Italia, Dinamarca y Bolivia. La dramaturgia de dirección, su rol de maestro y, principalmente, la noción del actor a partir de su trabajo en la escena y de su entrenamiento, conforman una proteica evidencia de dicha mixtura y conforman una de las poéticas más originales a nivel internacional.

Palabras clave: César Brie – Actor Creador – Teatro Sagrado – Teatro argentino y multiculturalidad.

Abstract: César Brie constitutes a particular instance of Argentinian theater outside Argentina. The poetics of exile have been quite productive and deserve a separate chapter in the history of the country's national theater. Correspondingly, the particularity of César Brie's poetics is grounded on multiculturalism, which has been part of his journeys through Italy, Denmark, and Bolivia. His *dramaturgia de dirección* (dramaturgy of directing), his role as mentor and specially a notion of the actor resulting from his stage work and training, are all multifaceted signs of a mixture which constitutes one of the most original theater poetics at the international level.

Keywords: César Brie – Actor Creator – Sacred Theater – Argentinian Theater and Multiculturalism

Exiliado por la última dictadura militar, César Brie es uno de los tantos teatristas que Argentina no pudo recuperar, formando parte de ese vasto territorio de teatro nacional fuera del país. Si su primer destino en el exilio fue Milán, Italia, su trabajo con el Odin Teatret entre 1979 y 1988 lo trasladó a Dinamarca. Pero el retorno de las democracias a América Latina ya había despertado en Brie la necesidad de volver. Sin embargo no fue su país natal el destino, sino Bolivia. En Yotala, un pueblito cerca de Sucre, fundó en 1991 el Teatro de los Andes.

Su acento y su manera de hablar reflejan esta mixtura, pasando del tú al vos sin solución de continuidad, mezclando modismo italianos con habla argentina. Asimismo, la forma de trabajar tiene su impronta en el teatro antropológico por su formación en el Odin, mas con un claro alejamiento ideológico y político que necesariamente lo llevan a modificar la estética. Lo que queda es un arduo entrenamiento corporal y vocal, pero a favor del texto y la comunicación, pues la veta política de sus producciones son una constante a lo largo de los años.

Consideramos que a su definición artística la encontró en el período en el cual trabajó con el Teatro de los Andes (1991-2009), ya que allí pudo investigar y crear, habiendo decantado todo el aprendizaje de su etapa formativa argentina y europea. Desde sus inicios en la Comuna Baires (1970-1975), pasando por el colectivo Tupac Amaru (1975-1980), el grupo Farfa (1980-1988) que formaba parte del Odin, y que finalmente

abandona en 1991 para trasladarse a Bolivia y fundar el Teatro de los Andes, el trabajo en colaboración parece ser una de las marcas de su creación.

Yo he renunciado a vivir en este país [Argentina]. Me escapé antes del golpe porque habían raptado y torturado a uno de mis compañeros y nos habían condenado a muerte. El grupo [Comuna Baires] se fue y yo me quedé, pero a los tres meses me llamaron desde Italia, que me necesitaban para las obras de teatro, así que me fui... Y después tuve que pedir el refugio político. Yo pertenezco a los cobardes, los que nos fuimos a tiempo. Tengo una hermana que se fue en el '78 y que estuvo dos años escondida antes de poder salir. Y, curiosamente, se fue a Bolivia. Ella tenía otro nombre, de batalla, porque era militante. No de guerrilla, sino de un grupo de izquierda. En Bolivia vivía en la casa de un hombre que el día del golpe de estado de 1980 va a la COB, donde luego muere Marcelo [Quiroga]. Y mi hermana le dice "Te acompaño" y él le dice "No. Te escondés ya". Y da orden a sus hermanas de que la escondan y de que, apenas puedan, la saquen del país. Ese hombre es Carlos Flores, el que murió con Marcelo. Mi hermana me contó esto después de que yo hice *La Iliada*. Cuando fui a México con otra obra, porque *La Iliada* nunca la llevé a México, le doy el texto y se pone a llorar. Y le digo "¿Qué pasa Norita?" y me cuenta esta historia. Me cuenta que Carlos Flores llevaba a su hijito, que ahora es un dramaturgo, a ver *El Chavo del Ocho*. Y que ella se fue de Bolivia sin saber qué había pasado con Carlos, sin saber que había muerto. Y curiosamente yo, su hermano, he hablado de Carlos sin saber la relación que ella tuvo con él. No sé muy bien por qué, pero yo elegí no vivir más en la Argentina. Cuando pude volver, me vinieron ganas de volver. Quería regresar a Argentina pero no a Buenos Aires, demasiado grande. Ya me había vuelto campesino en Dinamarca por vivir en el campo. Busqué en las zonas rurales de Argentina y encontré a toda la gente peleada, dividida. Lo que la dictadura había unido, la democracia había dividido. No conocían el propio trabajo, unos hablaban mal de otros... Yo no sabía que el sentimiento que mueve a los artistas es la envidia. Y dije no. Todo aquello tenía algo que Bertolt Brecht llama "el fétido aliento de la provincia". Entonces busqué en Chile, en Bolivia y en Ecuador. Descarté Colombia por la violencia y después me fui un año más a Italia, porque estaba ahorrando la plata para hacer mi proyecto, mi teatro. En ese año en Italia, Bolivia empezó a pesar cada vez más. Y un día me desperté y dije: "Bolivia".

Bolivia es América Latina dentro de América Latina. Si aquí las cosas son duras, allá eran desesperadas. Y además allá tenía que confrontarme con una cultura que no conocía: la andina. Tenía que aprender el quechua, tenía que aprender a dialogar con gente que pensaba de un modo diferente. Y me dije: "Aquí vale la pena ser un inmigrante de nuevo". No estoy arrepentido(1)ⁱ.

Junto con esta cualidad boliviana, Brie también encontró la posibilidad de conjugar tradición con vanguardia. Esta doble modalidad es la que terminó de consolidar su poética. "La tradición es lo antiguo que aún nos hace falta, la vanguardia es el umbral donde lo nuevo se transforma en obra de arte, lo popular es para mí las sensibilidades

que confirman, con su mirada y su respuesta en el presente, que no estás solo en tu trabajo (...) puedo afirmar que fui a Bolivia a cambiar mi forma de trabajar”. (Foix, “Estudio crítico. Entrevista con César Brie” 188).

Actualmente se encuentra de nuevo en Italia, aunque los viajes permanentes entre continentes lo hacen ciudadano de ambas orillas. Su poética, que integra tanto los saberes de actor, de dramaturgo y de director como así también su amor por la literatura, se caracteriza por una preeminencia del sentido político, sin por ello caer en el didactismo ni en la pedagogía. Una de las grandes obras exponentes de esto es la anteriormente nombrada *La Iliada*.

Hojeo en casa de Carlo de Poi, en 1996, en Vittorio Veneto, Italia, “La Iliada” que ha dejado en su mesa de noche su hija mayor, quien estudia literatura en la Universidad. Shock fulminante. Violencia descrita sin medias lenguas. Príamo buscando el cuerpo de su hijo me recuerda a los miles de familiares que buscan sus desaparecidos en nuestro continente sudamericano (Del programa de mano de *La iliada*).

Esta obra, estrenada en 2000 en Yotala, se instala en el centro temporal de su trabajo en el Teatro de los Andes. Con una clara maduración poética, sintetiza también el ideario ético que rige su concepción del teatro y del actor. Es por eso que la *Iliada* se constituye no sólo como una reapropiación del poema homérico, sino principalmente como un discurso del presente y una representación de la violencia. “Decido finalmente contar *La Iliada* y colocar el presente en mínimos jirones adentro de ella (...) Es Troya, pero es también cualquier guerra”. (Del programa de mano de *La iliada*)

El discurso crítico sobre el presente, intermediado por la dimensión poética (en este caso del poema griego) adelgaza hasta casi hacer desaparecer la dimensión didáctica que pueda tener el texto, multiplicando las lecturas y ampliando el sentido. Esta síntesis se evidencia muy claramente en el discurso de Casandra cuando dice en la escena 12 del acto 2

Agamenón...
Agamenón furiosos no perdona a nadie
Se sube a un avión, lanza a Little boy
Sobre Hiroshima, sobre Nagasaki,
Levanta pirámides con las calaveras
Frente a las ciudades que conquistó.
Bombardea Hanoi, bombardea Belgrado,
Bombardea Hamburgo, Londres, Panamá,
Envías soldados a Angola, a Mozambique
Tortura a los presos. Levanta el Gulag,
Auschwitz, la ESMA, la Perla, Dachau,
Bombardea Bagdad. Abre los estadios
Los llena de obreros. Invita a pasear
Con el testamento bajo el brazo,
Invita a callarse, a no protestar.
Bombardea Grozny, invade Chechenia,
Bombardea Belgrado,
Agamenón, la fuerza,
La furia, el dolor, la pena, la muerte,

El destino, la nada, la bota en el rostro,
El rostro en el barro, la palabra muda
Violencia, violencia, violencia, dolor. (*Teatro I* 54)

El eje del relato está constituido alrededor del problema de la memoria y la restitución de los muertos, apelando al carácter transhistórico de la guerra. Es por eso que esta estilización de la violencia se puede ver nuevamente dentro de la misma obra en, por ejemplo, las escenas de las batallas. Al trabajarlas a través de danzas andinas, la sanguinaria descripción del poema homérico se transforma en un estallido de multiplicidad. Lo mismo sucede en *¿Te duele?*, pieza estrenada en 2007 cuya temática explícita (la violencia doméstica) se desarrolla en “15 rounds, un prólogo y un epílogo” en una escenografía que remite a un ring de box. Y en *Las abarcas del tiempo* (1995), el eje que atraviesa el descenso a los infiernos y el encuentro con almas en pena, es la historia de Jacinto quien muere por la enfermedad que provoca el trabajo en las minas. Pero este viaje al inframundo es también un viaje en la historia. Los muertos evocados serán las víctimas de la colonización, no solamente la española, sino fundamentalmente la estadounidense a través de la imposición de la cultura neoliberal.

Vemos entonces como la representación de la(s) violencia(s) y su denuncia, constituyen uno de los ejes narratológicos que articulan la poética de Brie. La dimensión ética del relato se complementa con la dimensión ética del trabajo del actor. Tanto en el devenir de su propia formación, como en la sistematización de su profesión, la confluencia de aprendizajes y maestros, sumada a la lectura crítica del aprendizaje, generan una necesidad permanente de cuestionamiento y búsqueda.

Esta ética podría sintetizarse en los siguientes puntos.

- El verdadero lugar de aprendizaje del actor es la escena

Mientras aprendes
Debes treparte al escenario
Y mostrar tu inexperiencia

Destino de actor
Servir de almuerzo a los críticos
Mientras hambreas. (“Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor”)

La reivindicación de la enseñanza de la escena, de la importancia del fracaso como formador de la experiencia, del “mostrar la inexperiencia” como proceso de aprendizaje, deviene en el más legítimo sistema de aprendizaje. La crítica a los maestros es, en realidad, una crítica a los discípulos que canonizan a sus maestros, o a una lectura tercerizada llena de malos entendidos. “En la Comuna Baires existía una especie de fundamentalismos del “método” de Stanislavsky, que en realidad era sólo una visión que de ciertas partes del trabajo de Stanislavsky tuvieron algunos discípulos americanos (...) lo que conocíamos a inicios de los setenta, era la visión que de su trabajo tenían alumnos de alumnos de apasionados stanislavskianos de origen norteamericano (...) El teatro no tiene dogmas ni profetas. Tiene artistas que realizan sus obsesiones en formas diferentes”. (Foix 185-87)

- Disponibilidad física y vocal

Detrás de los ejercicios se esconden
los principios
(...)
Los ejercicios son un alfabeto, se
aprenden de memoria.
Se repiten y se graban. Son nada más
que palabras.
(...)
El ejercicio baja del cerebro al cuerpo
(...)
Poeta es quien hace, quien modela
Actor es voz y cuerpo que realizan
Poesía hecha Carne y Presencia. (“Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor”)

Herencia de su trabajo con el Odin Teatret, es su sistematización del trabajo corporal a partir de seis principios: la mirada, el peso, el caminar, la inmovilidad, la dirección y el ritmo, el abrir y el cerrar. La voz, a la vez que forma parte del cuerpo, constituye la otra mitad del actor. Integrada al trabajo corporal, se independiza en sus propias necesidades técnica. Pero al igual que en el punto anterior, la apertura hacia la crítica creadora deviene en la gran característica del entrenamiento. “El verbo, en teatro, es plural, se expresa en cada posición honesta, intransigente, de búsqueda. He combatido en América Latina, contra el proceder de alguno de los acólitos de [Eugenio] Barba, que han transformado en una especie de dogma el training físico del actor (...) Lo que importa, lo decía Pina Bausch, es lo que te mueve, no el movimiento”. (Foix 187)

Es así que el entrenamiento físico es en definitiva la creación de un cuerpo disponible en pos de una creación individual y colectiva a la vez. Si bien hay constantemente una necesidad de nombrar para poder transmitir, la revalorización de lo innombrable vincula a la concepción de Brie con la poética simbolista que, como vimos más arriba, se evidencia en sus puestas en escena. Por eso podemos pensar que la exigencia en el entrenamiento tiene algo de ritual, de unión con los compañeros, de contacto con el propio yo, que excede el mero ejercicio. “Hicimos durante mucho tiempo un entrenamiento vocal y físico. De tres a cinco horas diarias durante muchos años. El trabajo físico consistió en unir en el cuerpo de los actores diferentes técnicas: acrobacia, artes marciales, danzas, ejercicios de relajación, plástica, tratando de que todas esas técnicas creen una aptitud no sólo física en el sentido de maestría respecto a una técnica, sino una presencia escénica que utiliza esas técnicas como punto de partida de una búsqueda personal” (“El actor en el teatro de los Andes”. *Teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2013. 198).

- La dimensión sagrada

El actor es un hombre que interroga
su conciencia
(...)
Ser por un instante un Medium
donde a través de la conmoción y
del humor
los demás puedan ver reflejada

su existencia. (“Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor”)

Este vínculo con lo no dicho, con lo imposible de decir, aparece permanentemente reivindicado. Con respecto al trabajo del ISTA, Brie recuerda que “es un magnífico trabajo el que realizan, aunque a mi juicio la antropología teatral queda estrecha en esa definición. Entiendo que ese concepto reductivo sea utilísimo para limitar el campo de búsqueda a lo que interesa a Barba y sus colaboradores. El riesgo que corren es enseñar a nombrar lo que no tiene nombre (...) trata de escribir las reglas de un oficio que se transmite en modo esotérico, a través de las experiencias, y que no se sirve del canal (muy occidental) de aprendizaje de nociones escritas para ser absorbido”. (Foix 187)

- La formación de un actor creador

Estar presentes, crear el instante,
La conmoción,
El derrumbe de los espejos
Pura verdad fingida. (“Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor”)

Brie no rehúye a su rol de maestro, ni trata de disfrazarlo ni confundirlo con su rol de director. Si bien no desarrolla una metodología cerrada, el trabajo a partir de la improvisación y la creación de imágenes, lleva implícita la noción de un actor que es creador, y no mero reproductor de textos. Si hay escritura, es pos-escénica. Vale decir: se improvisa y luego Brie lleva eso al papel. Si el trabajo con la improvisación tiene como meta fundamental promover que el actor esté presente, disponible hacia los demás, la creación de imágenes tratará de “enseñar al actor a crear metáforas escénicas, a crear poesía con su cuerpo, su voz, sus acciones y el cuerpo la voz y las acciones de sus colegas. Trata de enseñar al actor a liberarse del yugo del naturalismo, a componer en su propio cuerpo”. (*Teatro I y Teatro II* 199)

- Tiempo y poética. La autopoiesis del espacio como creación.

Nos queda por decir que el actor no
es nada
si no conoce el contexto, si no
abraza el espacio.
porque sólo dentro de un contexto y
un espacio
el actor existe y respira
(...)
El espacio es la escena
es el punto de partida
un espacio vacío que un hombre
atraviesa. (“Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor”).

Vinculado a la dimensión misteriosa del actor, se encuentra la metodología para la creación. Ésta se basa en el trabajo de improvisación a partir de una imagen, merced a la cual la obra va modelándose en los procesos de ensayo. “Normalmente parto de un tema. Trato de elegir enseguida la estructura escénica (frontal, bifrontal, etc.), o sea el punto de vista del espectador. Luego, viajamos durante un buen tiempo con improvisaciones e imágenes. Todo ese material se interroga en la escena hasta depurarse

de lo innecesario. No tengo tesis *a priori*. Nunca”. El tiempo de elaboración y la escritura escénica, son entonces dos de los grandes protagonistas de la poética de Brie.

En base a lo anteriormente trabajado, podríamos sintetizar (provisoriamente) la poética de César Brie en 10 puntos

- 1) No reivindica discursos teatrales hegemónicos, sino que más bien promueve un espacio de multiplicidad, un espacio de cruce, en el cual la propia modalidad creativa va dando las pautas de las necesidades técnicas.
- 2) Retorno a lo pre-moderno: para efectivizar las necesidades del teatro, el actor tiene la necesidad de contar con una preparación polivalente (a la manera de los antiguos actores populares) que incluye acrobacia, conocimiento de interpretación de instrumentos musicales, dicción que le permita decir el texto en prosa y en verso, etc.
- 3) Esto ubica a Brie en un espacio de resistencia, en un teatro bifronte de contaminación textual, en el cual conviven la tradición, lo popular y la vanguardia
- 4) El cruce de géneros deviene así como una consecuencia lógica: “Trato siempre de que haya humor. No soporto el teatro que se tome demasiado en serio, incluso en la tragedia. Todos nos reímos de nuestras desgracias. También en la escena. Creo que el humor y la precisión son las armas necesarias para liberarnos de la retórica (...) “utilizo como recurso el grotesco, la yuxtaposición despiadada de lo trágico y lo humorístico”.
- 5) Lo sagrado, propone al teatro como un puro acontecimiento que lo emparenta con la vida, y no con una copia de la vida. Esta nueva metafísica del teatro debe producir algún tipo de respuestas, algún tipo de interrogación de lo humano, lo que hace que un actor sea una fuerza potencialmente en contacto con fuerzas superiores y humano a la vez. “Busco todavía el milagro de la presencia del actor, y cuando alguno de mis compañeros por un instante lo logra, se lo agradezco largamente, porque eso me paga”
- 6) Nuevo valor del texto: si bien no necesariamente hay una preeminencia de lo escenográfico, el valor del texto no radica en la tesis ni en su carácter tautológico, sino principalmente en su dimensión jeroglífica, poética, promotora de imágenes que, por su misma condición, son siempre metafóricas
- 7) Resistencia a la posmodernidad desde la resistencia a lo socio-tecnológico: el convivio como resistencia-resiliencia y la creación de subjetividades alternativas como determinación profesional(2)ⁱⁱ, aporta otra gran característica a los grupos que Brie lidera. Se trata de la multiculturalidad, que si bien no es buscada, termina siendo una de las marcas más fuertes. La reunión en escena, la reunión en el trabajo, hermana a pueblos americanos y europeos, permitiendo que cada cultura intervenga con sus aportes específicos en las puestas en escena.
- 8) Ampliación de la categoría de dramaturgia: como consecuencia de los puntos anteriores, es indispensable pensar a la dramaturgia desde la categoría de dramaturgia de dirección. Si el teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario, la escritura sobre esos cuerpos transforma a los actores en creadores, y a la dramaturgia en un acontecimiento colectivo. En este caso, bajo la guía de Brie.
- 9) Actor sagrado: a partir de las nociones de Jerzy Grotowski, el trabajo con el Odin Teatret y la relación con Eugenio Barba, esta categoría prima en la concepción de Brie como formador de actores. Pero, como se apuntó más arriba, no a través de una reproducción de las ideas de los maestros, sino como

fruto del trabajo, del cuestionamiento y de el replanteamiento de más de 40 años de profesión.

- 10) Trabajar *auto-poéticamente*: dejar que la poesía teatral se configure a sí misma a partir de los procesos de ensayo.

Bibliografía

Brie, César. *Teatro I y Teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2013. Print.

Brie, César. *La vocación (autobiografía de un actor)*. Bolivia: Plural editores, 2007. Print.

-----, "Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor". *El tonto del pueblo: Revista de Artes Escénicas*. La Paz s.f. Print.

-----, Programa de mano de *La Ilíada*. La paz: Teatro de los Andes. 2001. Print

Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral*, Buenos Aires: Colihue, 2008. Print.

Foix, Marita. "Estudio crítico. Entrevista con César Brie". *Teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2013.

Koss, María Natacha. Entrevista a César Brie. Buenos Aires, enero de 2007.

Marchiori, Fernando. *César Brie e il Teatro de los Andes*. Milan: Ubulibri, 2003. Print.

ⁱ (1) Entrevista realizada por la autora en Buenos Aires, enero de 2007.

ⁱⁱ (2) Cf. Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2008.