

De Montevideo a Roma: la gran empresa de Andrés Neumann

Hablemos de teatro: "Lo bueno es cambiar"

Analices pasaportes, de mirrada insegura, terriblemente activo, como pasaportes. Se lo conoce como uno de los mayores exponentes de teatro en el mundo y como agente de Peter Brook, Ingmar Bergman, Vittorio Gassman, Andrzej Wajda, entre otros, siempre de altísimo nivel. Se presenta como un "directo" o manager independiente. Pero apenas se distrae, se le cae encima un cascabeleo y hay que irse: alguien podría atribuir a su origen labores que en otros días se volaban a invertir en salas o en proyectos que produce en las muchas mujeres que han trabajado y trabajan con él, a ritmo vertiginoso y en horarios antinormales. Nació en Bolivia, en 1933, de padres ucrainos, que antes de los sesenta se le llevaron a Montevideo, poniendo grandes esperanzas en que él fuera el "Narciso de América". En la escuela de Cervantes hizo sus primeros estudios. El ciudadano, al principio se avergonzaba con sus compañeros, porque hablaba el español con el acento alemán. En Montevideo la familia Neumann iba a vivir casi treinta años.

Vaya a visitar a Andrés en su casa de Roma, un apartamento cómodo y lujosísimo, estratégicamente ubicado entre Piazza Navona y Campo del Foro, de la cual viene, según su esposa, la pintora Lily Saly, "algo de esa solariego del Prado o de Picasso". La buena disposición de mi entrevistado, sobre todo para recordar, contradice todo lo que de él conozco hasta ahora, de modo que en el primer momento me desorienta. Empiezo, en efecto, un recuerdo de su recorrido profesional con tanta riqueza de detalles, que le pregunto que le ha pasado en otra época decía que había cancelado todos sus recuerdos pero no se podía ir por adelante superando el peso del pasado (éste "pasado uruguayo", con todas sus implicaciones). Se contesta que, justamente, lo bueno de la vida es que uno puede cambiar. Entiendo que quiere decir que uno puede también fortalecerse y aprender a convivir con los recuerdos, pero usted nunca muestra tener una ferida abierta que vive a sangrar apesadumbrado sus caminos.

Las raíces uruguayas

—¿Analice, ¿en qué año salió de Montevideo?
—En 1972, el día siete que la formación tiene origen en el teatro uruguayo.

—¿Por qué?
—Al teatro independiente, en Montevideo, en los años sesenta, era muy importante. Allí se daba una situación privilegiada. En general el teatro amateur en el mundo tiene un nivel muy bajo de calidad y de búsqueda, pero el teatro independiente uruguayo, que podemos clasificarlo como amateur (sin la mayor parte de los que lo ejercen vivían de otra cosa, sino un alto nivel profesional). Todos los recursos que estaban a disposición de los actores se volaban a invertir en salas o en equipos en lo necesario para la puesta en escena. Eso creaba condiciones muy fecundas para la creación, porque los artistas estaban exonerados de los problemas de competición profesional y de cuestiones materiales, al mismo tiempo que podían crear estos sistemas de producción muy avanzados. Así, el teatro de la Comedia Nacional, naturalmente, que era la única estructura profesional de teatro.

—El teatro independiente uruguayo, entonces, según la clasificación convencional, estaría en la categoría de amateur, pero con un nivel de profesionalidad muy alto. ¿Le parece que constituya un caso raro en ese sentido?
—Yo lo llamaría "teatro amateur profesional", lo cual no existe en ninguna otra parte. Tal vez en Argentina, no sé.

—¿Y a qué se debe ese fenómeno, según su parecer?
—Pienso que a un concurso de circunstancias excepcionales, en un país socialmente muy adelantado, en el que se podía hacer un segundo trabajo para dedicar todas las energías al teatro. El país se permitía esta especie de "diversión de energía".

—Por un lado teníamos un país socialmente avanzado que permitía esta "desviación de energías", pero por otro lado el Estado no era lo suficientemente protector como para dar alguna contribución al teatro independiente.
—En aquel momento, el concepto de dinero público, como existe en Europa, aún no existía. La intervención pública en el sector se concentraba en la Comedia Nacional y la idea de que se pudiera subvencionar otras formaciones era algo que a nadie se le llegó a ocurrir.

¿Estado o privado?

—¿Cómo interviene el Estado en la política cultural europea?
—Hay en día a nivel mundial hay diez sistemas, o más bien tres: uno es el europeo, basado en las subvenciones del Estado, las provincias y los municipios, lo cual significa que es un sistema sujeto a la orientación política predominantemente, porque en Europa la cultura depende del dinero público. El otro modelo es el norteamericano: en Estados Unidos no existe la subvención pública para la cultura, ni para el espectáculo. O un producto se vende o no se vende. En Estados Unidos no siempre se encontraba a algunos países, pero sí se involucra en su producción, a menos que no se trate de una fundación privada, que luego donase los gastos de su declaración de rentas, pagando así mismo impuestos, a su vez que hay siempre una verificación económica.

—En la figura del sponsor, que han inventado los norteamericanos, ¿no funciona en Europa en el campo del espectáculo?
—En Estados Unidos funciona, como se decía, porque hay una ley de finanzas que permite, en ciertos casos, no pagar impuestos sobre dinero que se invierte en cultura. Se trata de una intervención indirecta, porque es un individuo o una fundación privada



NEUMANN con su hija, Mara, en Piazza Navona, Roma en el futuro, por un sistema de anticipación sobre el futuro espectáculo.

Un centro llamado Nancy

—Pero este trabajo como productor independiente es, en su carrera, posterior a una tarea más simple, de compra-venta de espectáculos, que hiciste durante mucho tiempo, ¿no es cierto?
—Ciertamente. Es el desarrollo natural de un mecanismo en el cual yo tengo una licencia sobre la distribución de un espectáculo en un país y creo el vínculo necesario para que ese espectáculo se presente en Florencia o en Madrid en cualquier otro sitio. Ese tipo de trabajo lo sigo haciendo, por supuesto. Sólo que ahora hago algo más. Mi empresa nació en 1978, después de un período complejo. Digamos que tuve la suerte de vivir dos experiencias altamente energéticas. Una fue el Festival de Nancy, que era como el centro, como la plaza mayor de una nueva ciudad de lo imaginario. Era, a escala internacional, un punto de encuentro único en el mundo, donde los grupos acudían para intercambiar los resultados de las respectivas búsquedas de nuevos lenguajes. Yo viví ese momento de Nancy en su plenitud, entre 1972 y 1976; como no sabé, ya había empezado en el 68. Hoy no lo vivo más, ¿por qué? Porque hoy en día los lenguajes innovadores, que entonces confluyeron en Nancy, andan diseminados por todas partes: en la televisión, en la ópera, en la publicidad, incluso en el diseño de tejidos y telas y hasta en el uso de un cierto tipo de "imaginario" en la política: acordarse, por ejemplo, de la llamada "cultura de lo efímero" que propiciaron en Italia ciertas juntas de izquierda. Entre muchas otras cosas. No quiero decir que todo esto haya nacido en Nancy. Nació, naturalmente, del espíritu del tiempo; pero confluyó en Nancy, porque, curiosamente, en aquel momento, no sólo los hombres de teatro, sino los pintores, los músicos, los escritores y gente de todas las disciplinas artísticas, hacían teatro o, por algún motivo, estaban vinculados al teatro.

—¿Se refiere a los primeros años 70?
—Me refiero exactamente a los años que van del 68 al 72.
—¿Trabajaba también con Jorge Carrozzino?
—Con Carrozzino formábamos parte de ese equipo de la Alianza Francesa de que le hablé. Nos habíamos especializado en un sector particular, el audiovisual. Ese tipo de lenguaje tenía una doble ventaja: como medio económico muy limitado, se lograba un gran efecto espectacular. Allí, el problema fundamental consistía en obtener o desarrollar un lenguaje muy eficaz y con el mínimo de medios. A veces se encontraban con que tenía que hacer las cosas como con el arco y la flecha. Por eso mismo cambiaba tanto la fuerza de la imaginación. Trabajar del mismo modo en otro contexto tendría poco sentido. En Europa es distinto. Tengo que estar comparando siempre los dos mundos, porque así no, no se entiende. El problema aquí no es cómo ahorrarse, sino cómo gastar. En Europa, el problema es gastar en espectáculos, es Sicilia, pero lo gasta mal y los resultados no se ven, o se ven muy poco. Hacer una cosa barata no tiene sentido en este caso porque no resuelve el problema para el que uno ha sido llamado. En cambio, en Montevideo, en aquella época, el problema al cual tenía que enfrentarse el artista era exactamente el contrario: no había dinero y había que desarrollar un lenguaje lo más potente posible, con el mínimo de recursos. En ese contexto, la solución del audiovisual (que viene a colocarse entre el espectáculo vivo—ballet, música, teatro—y el espectáculo transmitido—radio, televisión)—era excelente. Nosotros tratamos de dar al espectador la máxima potencia de los dos ámbitos posibles del espectáculo (el vivo y el transmitido), con recursos económicos lo más modestos posibles. Te hablo de Jorge Carrozzino, Carmen Prieto y yo. Gracias a eso obtuvimos después una beca del gobierno francés para seguir desarrollando la técnica en Europa.

Adelantar la producción

—En efecto, ustedes llegaron juntos el 4 de octubre de 1972, como recordaste hace poco, y juntos se establecieron en Nancy donde permanecieron durante dos años, hasta que se trasladaron Jorge y Carmen a París y tú y tu familia a Florencia. Pero la empresa "Andrés Neumann International" es algo distinto. ¿Cómo y cuándo nació? ¿En qué consiste?
—En este momento se me podría definir como un productor independiente en la distribución internacional de espectáculos. Te voy a decir también qué consiste: los espectáculos pueden ser producidos en Estados Unidos o en Europa, por empresas públicas o privadas, y funcionar igual que en la industria cinematográfica. Cuando se lanzan y pagas la entrada, das un dinero que ya está muy bien; entonces hacer otra película, por una cadena que se le ofrece a cine magnífico. La distribución cinematográfica, la producción cinematográfica. En otras palabras: la distribución adelanta el dinero a la producción y ésta a la película. Yo hago lo mismo pero con el teatro y esto viene mucho de innovación. Se me iba a quedar subvencionado internacionalmente, en las que el dinero de una distribución vendida previamente, en forma de teatro llega a la luz. Yo voyendo previamente un espectáculo, que todavía no está reproducido, es decir organizado, a nivel internacional, los acuerdos económicos para que un espectáculo llegue a la luz

El país donde sueñan las izquierdas

—Significativamente en la historia italiana, tú eras asesor en Italia del Festival de Nancy y vivías con un pie en Nancy y otro en Florencia.
—Así es. En Nancy, esos años eran interesantes por un motivo, yo en Italia por otro. Las ciudades y las regiones italianas resultaron gobernadas por primera vez por una coalición de izquierda, en contraposición con el gobierno central que era de centro-izquierda. Italia tenía entonces como un doble gobierno, que se mantenía en un delicado equilibrio: un gobierno central, del Estado italiano, dirigido por el pentapartido con la Democrazia Cristiana en el vértice, y luego las juntas municipales, la mayor parte de las cuales estaban dirigidas por coaliciones en las que predominaba el Partido Comunista. Fueron precisamente estos gobiernos locales de izquierda, de las ciudades y de las regiones, los que dieron un enorme impulso a la cultura y al espectáculo, poniendo a disposición fondos, promoviendo ideas y proyectos, dando ocasión a gente nueva de trabajar y de salir para adelante. Este momento italiano, que empezó con las elecciones de 1973 y duró hasta hace poco, fue muy importante para mí. Al principio, además de ser asesor del Festival de Nancy, yo elegía los grupos italianos que iban al Festival, trabajé también con un grupo local

es cambiar"

floreentino, el Teatro Regional Toscano. Pero en 1978 decidí separarme y poner una empresa privada. En aquel momento mi situación parecía indefinible. No se podía entender que en un país socialmente extremadamente fértil y de inclinación colectiva se se volcara hacia la empresa privada: parecía una blasfemia. En cambio, con esa elección, reconocí una prioridad total a la profesionalidad y era al mismo tiempo útil desde el punto de vista social: sólo una estructura muy dinámica y libre del engranaje burocrático, como sólo puede ser la empresa privada, en mi opinión, podía garantizar al máximo la profesionalidad y rendir un servicio social. Eso, al principio, no tuvo la vida fácil: pero al cabo del tiempo se demostró que había sido la elección justa. Tanto es así que hoy estamos de nuevo en otro cambio total: digamos que si en los años 70 todo lo privado era público, hoy también lo público es privado. Quiere decir que éste es un momento de reflujo, de restauración. Lo cual no significa que sea una época negativa. Yo estoy convencido de que hoy en día realmente se premia la calidad y la profesionalidad. Es cierto que es una época de hedonismo y de gran poder adquisitivo, por parte de la gente y de la sociedad en general. Estamos viviendo, en los países desarrollados, una época de gran riqueza. Y la riqueza posibilita la elaboración de productos de muy alta calidad.

Los papás de los enfantes terribles

—Su empresa es famosa, justamente, porque suministra servicios y posibilidades espectaculares de muy alta calidad. Está trabajando en este momento con los grupos de teatro y con los personajes del teatro más importantes del mundo.
—Digamos que he tenido esa fortuna. En la fase anterior de mi trabajo fui un talante bastante peculiar. Yo, como artista, en ayudar a los que estaban en la vanguardia y tenían que abrirse un camino. Pero abrir brecha, o tirar abajo paredes, lo digo por la resistencia a lo nuevo, es algo que no se puede hacer siempre, indefinidamente. Tampoco a mí me interesa volver a hacer la carrera con los hijos de mi padre. Para mí el crecimiento personal fue importante, en un momento dado, acceder a los valores consolidados del espectáculo internacional. Entonces, personas como Peter Brook, como Ingmar Bergman, como Vittorio Gassman, reúnen en sí una experiencia y un conocimiento absolutamente necesarios para todos y alguien tiene que dar la continuidad al mecanismo del espectáculo. Como se vive el espectáculo, cómo se vive el escenario, cómo se construye un evento espectacular. Es como regresar hacia las raíces del espectáculo. Esto ha sido mi recorrido, si quieres. Por un lado, más raíces personales están en el Uruguay, como se decía antes. Pero por otro, más raíces están, como las de todos, en las grandes realizaciones de los otros tiempos. Es a esa tradición teatral universal a la que me dirijo ahora, especialmente.

—Entre todos los grandes personajes con los que trabaja actualmente, ¿qué le parece que realiza el mejor este conocimiento y esta profundización de las raíces universales?
—Peter Brook, que se ha formado en Inglaterra, pero que entre tantas otras cosas ha trabajado muchísimo en Francia, ha sido director artístico de la Royal Shakespeare Company, ha hecho investigaciones en varios países de Asia y de África. Creo que él ha logrado realmente establecer vínculos entre esas múltiples raíces y nuestra época de hoy. Yo soy un admirador incondicional de Peter Brook.

Experimentar o consolidar?

—Estos grandes personajes, ya consolidados y en los cuales se reconocen los fundamentos del teatro, ¿qué relación se encuentran con el teatro tradicional, por un lado, y con el teatro de vanguardia o experimental, por otro? ¿Quisiera que distinguiera entre el teatro de vanguardia, el teatro experimental y el teatro clásico. En una época decías que el teatro experimental ya está envejecido y que por eso mismo no te interesa más.
—En realidad, la cuestión hay que plantearla de otra manera: no hay una categoría de teatro de vanguardia o de investigación o búsqueda y por otro lado, un teatro clásico. El cuerpo del teatro, el cuerpo del espectáculo o de la ficción en general, la sustancia de la ficción, es siempre igual. Hay momentos en la historia en que se da una mayor preocupación por la búsqueda de lenguajes, y hay otros en los que los lenguajes están a disposición y se trata más bien de precisar la manera de usarlos. Y el creador simplemente se mueve en una dirección o en la otra.

—Pero ¿no te parece que hay una diferencia enorme entre el teatro que hace, por ejemplo, Carmelo Bene y el que hace Vittorio Gassman?
—Ah, yo creo que no hay ninguna, absolutamente ninguna. En realidad se trata de llegar con distintos instrumentos al mismo resultado. O se llega a ese resultado o no se llega, la diferencia está en el camino recorrido, pero el punto de llegada es el mismo.

—A mí me parece que el objetivo perseguido, justamente, es distinto. No te parece que Carmelo Bene trata de destruir la representación mientras que Vittorio Gassman trata de extarla?
—Me parece que Carmelo Bene es la aplicación a la prosa de la tradición que lleva al melodrama. No hay que olvidarse que Italia es el país del melodrama, de la ópera. Y detrás de todas las apariencias, lo específico de Carmelo Bene es la utilización de todas las convenciones de la ópera al servicio del teatro de prosa. Vittorio Gassman hace otro tipo de recorrido, pero el resultado final siempre es el mismo: la coparticipación a partir de un espectáculo. ¿Cómo vive el teatro que a partir de Beckett ha ido suprimiendo la acción, la anécdota, la temática,

la representación e incluso los actores?
—Me recuerda una cosa que dijo Borges, en una conferencia en el Instituto Italo Latino-Americano de Roma: que uno se pasa la mitad de un proceso barroco, agregado cosas, y la otra mitad en el juego contrario, quitando cosas, en un proceso de depuración. Te cuento esto: yo he visto actuar a Edouardo de Filippo en los últimos años de su vida y era algo extraordinario, increíble, porque él, prácticamente sin moverse, sin transmitir aparentemente señales, lograba ser el centro de la acción y del interés de los demás actores y del público. Con una aparente inmovilidad y una aparente suspensión de los signos, lograba emitir, dar infinitas señales.

Ese jugador Darío Fo

—Me dicen que se está representando mucho Darío Fo en Sudamérica y también en Montevideo. ¿Te parece que su teatro coincide con la búsqueda del teatro sudamericano? ¿A qué se debe este interés por Darío Fo?
—Creo que Darío Fo es un gran representante de la tradición del espectáculo. El escribe teatro, pone en escena, es actor, director, improvisador, mimo; y, sobre todo, construye las obras como se hacía en la antigua tradición, es decir, produciendo con el público. En ese sentido es uno de los pocos hombres de espectáculo completos. El es conocido en el mundo sobre todo por sus obras, como dramaturgo. Pero no todos saben que también es un gran actor. En mi opinión, la grandeza de Darío Fo está en que él es el único representante actual de la Comedia del Arte. No tiene mucho sentido, sino desde un punto de vista histórico o filológico, reconstruir hoy las máscaras de Pulcinella o Arlecchino. En cambio Darío Fo, haciendo sus espectáculos como los hace, le da un sentido actual y contemporáneo a la Comedia del Arte. La hace revivir verdaderamente. Pero fuera de Italia esto es poco conocido y lo que más se aprecia de él son sus piezas escritas años atrás con un valor político y militante y que, para mi gusto, hoy están un poco superadas.

¿Qué te parece el Misterio Buffo?

—Es extraordinario. También es una oficina en Florencia había de la Comedia del Arte y no por casualidad ha tenido poquitas versiones en el resto del mundo. Muy pocos grupos se han atrevido a representarlo y, en general, no ha tenido éxito fuera de las manos de Darío Fo. Con alguna que otra excepción, por ejemplo hay un grupo belga que ha logrado hacerlo muy bien.

Es un genio incomprendido

—debe ser muy aburrido
—Volviendo a tu trabajo específico. Me acuerdo de que cuando tenía su oficina en Florencia había un cartel en la pared que decía, más o menos: "Este no es el Ministerio de Cultura", con lo cual quería advertir a los posibles clientes que no estaban dispuestos a sostener a nadie que no se sostuviera ya por sí mismo. Cuando seleccionas un espectáculo, ¿qué es lo que cuenta más para tu elección: la fascinación que te produce o las posibilidades de venta que prevés?
—Lo preponderante es que funcione.

—¿Cómo, económica o artísticamente?
—Ambas cosas son una distinción aparente. Cuando un espectáculo no funciona es porque hay algo que está mal, o que no está completamente desarrollado.
—¿No crees en los artistas incomprendidos?
—Para nada. No creo que un artista de valor, hoy en día, pueda permanecer "incomprendido". Si permanece mucho, muy probablemente carece de valor. ¿Tú sabés que hoy en los mercados internacionales los productos más cotizados son justamente los de los guionistas, los diseñadores de vestuario, los arquitectos de teatro, los directores, los actores? ¿Hacen más falta que el oro y el platino? Nadie puede pensar que sí. El genio y yo, como los otros, no tiene más que producir y vender sus productos, lo que más cotizado que el talento. Por supuesto se requiere una estrategia global para llegar, no es sencillo, se requiere audacia, una cierta astucia, como en todas las actividades humanas...
—Hay grupos que, sin embargo, parecen muy bien y luego se quedan a mitad de camino. ¿Cómo se logra superar un ámbito local o provincial. Pienso en un grupo florentino que en los años 70 prometía mucho en el panorama italiano y hoy tiene poco eco fuera de la "provincia" florentina. Te hablo del antiguo "Carrozzino", hoy "Magazzini Grimaldi". ¿Cómo explicás ese fenómeno: falla interna o poca atención hacia quien, aun mercedándolo, no llega a ser notado en un mercado muy dispersivo?
—Ah, yo creo que se debe a fallas internas. Creo que cada artista llega hasta donde puede llegar. Y me refiero una vez, exclusivamente, al mundo desarrollado, a Estados Unidos, a Europa, al Japón. En estos contextos un artista llega a desarrollar su máxima posible elaboración. Si no da más es porque no tenía más para dar. Pero eso naturalmente no siempre se ve en genio al principio. El mundo es un mundo de un teatro. Muchos artistas vienen que luchan con una serie de imponderables, en primer lugar con la falta de recursos y luego con las dificultades para acceder a los mercados internacionales.
—Para los niños "hauera", para los pobres, pobres. ¿Qué impresión te parece que le daría a nuestros lectores uruguayos—notoriamente lectores de un mundo pobre—notar hablar de las riquezas del primer mundo?
—Creo que es muy importante que los pobres sepan cuán ricos son los ricos. Cuanto menos para que les dé rabia.

