

Entrevista con Andrés Neumann, Aprile 2007

di Javier Barreiro Cavestany

Hablar con Andrés Neumann tiene la ventaja de poder recorrer treinta años de las vanguardias escénicas de Occidente sin necesidad de consultar datos o verificar fuentes: él fue el encargado de presentar a los artistas más significativos de todo el mundo en los contextos más diversos.

Nacido en Cochabamba, Bolivia, hace unos 60 años, de padres judíos de la Europa Central, su vocación nómada lo condujo en los años Setenta de Montevideo a Nancy—sede de encuentro y fusión de los lenguajes más innovadores de la escena contemporánea— y luego a Florencia, que sería su residencia durante muchos años. De ahí que su biografía resulte inseparable de ese sentido de errancia asociado a la fugacidad de las artes escénicas.

En una larga conversación mantenida en su casa de Roma, el pasado mes de marzo, Neumann repasa la espléndida temporada que revolucionó los códigos del teatro y de la danza en los años Setenta y Ochenta, los cuales marcarían de forma indeleble a los lenguajes de la actualidad: desde la moda y la publicidad hasta el diseño y el video, la ópera y el cine. Pero también reflexiona sobre el papel de esa figura que, en buena medida, contribuyó a perfilar (la del promotor-divulgador), y sobre cómo ha cambiado en los años. Al mismo tiempo explica por qué, a su juicio, las búsquedas más interesantes de nuestro tiempo están sucediendo en un ámbito subterráneo, casi clandestino.

Javier Barreiro (JB): *Vos trabajaste con muchos de los personajes clave del teatro y de la danza contemporánea. Figuras que revolucionaron el lenguaje escénico entre los años 60 y 80. De Tadeusz Kantor a Peter Brook, de Pina Bausch a Bob Wilson... ¿Cómo empezó ese recorrido tuyo por las artes escénicas?*

Andrés Neumann (AN): Todo empieza con el deseo de compartir con mis amigos experiencias transformadoras... Desde los años 60, cuando vivía en Montevideo, tuve la suerte de poder ir cada año a Europa o a Estados Unidos. Viajaba y quería compartir ciertas experiencias. Yo traía libros o discos, pero en esa época las cosas no circulaban como ahora; hoy tenemos videos o DVD, se pueden mandar cosas por internet... Entonces cada viaje era como la búsqueda del tesoro o la caravana de Marco Polo... Progresivamente eso se desplazó hacia experiencias difícilmente transportables, como espectáculos o performances que yo veía. Con los años esa necesidad se transformó en una profesión, la del *talent-scout* o descubridor de talentos.

JB: *¿Por qué el espectáculo y no otra disciplina se convirtió en tu ámbito de actividad privilegiado?*

AN: En Montevideo, a los veinte años, tenía una novia que era bailarina y maestra de francés, y formaba parte de un grupo de teatro de la escuela francesa. En aquella época ya me interesaban vagamente el cine y el teatro. Cuando iba a buscar a mi novia, solía llegar temprano y me quedaba horas esperando a que terminara el ensayo. Un día, el maestro me dijo: "En vez de estar sentado ahí sin hacer nada, ¿por qué no nos das una mano?" Le dije que no hablaba francés y que no sabía hacer nada. Entonces, me dijo: hay una escena en la cual llega alguien, toca el timbre y se abre la puerta. Te voy a dar un grabador para que grabes un timbre y el chirrido de una puerta; así, en el momento adecuado, prendés el grabador con esos sonidos. Eso fue lo primero que hice. Desde entonces empecé a estar involucrado en el mágico mundo del teatro. Durante diez años trabajé como autor de bandas sonoras para teatro y danza. Hasta gané un Florencio, el premio de la crítica teatral.

JB: *¿Cómo era el paisaje de las artes escénicas a principios de los años Setenta; cómo fue cambiando a partir de entonces?*

AN: En aquel entonces no circulaba nada... Jack Lang, que después fue Ministro de Cultura de Francia, en los años Sesenta era casi un desconocido, un profesor de derecho internacional en la Universidad de Nancy, con un genérico interés por el teatro. Entonces creó un festival de teatro universitario, que después del 68 se transformó en festival internacional. Lang tuvo la intuición extraordinaria de mandar a una serie de personas de su confianza por el mundo: un señor iba a Sudamérica, otro a Estados Unidos, otro a África, otro a Australia... Así pudo detectar lo que había de innovador en los lenguajes escénicos... En los años Setenta, en Nancy,

se reunían Bob Wilson y el Bread & Puppet, Kantor y Pina Bausch, Grotowski y Vassiliev... Todo lo relevante en ese campo salió de ahí o ahí tuvo su reconocimiento. Lang fue como una antena que captó lo que estaba pasando e hizo una investigación exhaustiva sobre las artes escénicas. No se podía creer lo que era Nancy. Esa transversalidad entre los lenguajes, que hoy parece el pan de cada día, partió de ahí, permeando luego todos los ámbitos de la cultura: la fotografía, el diseño, la moda, el video, el cine, la arquitectura, la ópera...

JB: *¿Cómo llegaste a Nancy?*

AN: Yo ayudaba a aquel grupo de teatro en Montevideo y un día apareció allí el delegado del Festival de Nancy, que venía haciendo *scouting*. Yo no tenía nada que proponerle, pero el festival necesitaba voluntarios, porque las cosas no eran como ahora que circula mucho dinero en ese ambiente. El festival invitaba a los grupos, dándoles alojamiento en la Ciudad Universitaria y bonos para el comedor. Plata, nada. Cada grupo tenía que ingeniárselas para pagarse los pasajes. Lo único que hacía el festival era darles apoyo técnico y difusión. Pero, claro, en dos semanas podías ver 50 espectáculos de todo el mundo.

Yo llegué becado por el gobierno francés para trabajar en el festival. Eso duró dos años, en los que también viajé como buscador de talentos por Italia y los Países Escandinavos. Al llegar a Italia enviado por el festival se me abrieron las puertas de la vanguardia teatral... Cuando se me terminó la beca y ya no pude volver al Uruguay –porque en el interín se produjo el golpe de estado que instauró la dictadura militar (1973)-, decidí instalarme en Italia. Entonces mi condición cambió radicalmente, porque los que me veían como el que les abriría la puerta del paraíso, me empezaron a ver como el que les venía a sacar el pan.

JB: *¿Cómo surge esa figura que, en buena medida, contribuiste a inventar, del descubridor y difusor de nuevos lenguajes en los contextos más diversos?*

AN: Yo era uno que no sabía hacer nada. Lo que tenía a mi haber era que sabía muchos idiomas y tenía una seria experiencia teatral. Durante años fui técnico de luces, hice cabina, escenografía, dirección... Lo único que no había hecho era actuar, pero lo que está tras bambalinas, la máquina del teatro, la había experimentado en todas sus facetas, tanto en teatros alternativos como en el Teatro Solís... Eso fue y es muy importante en mi profesión, porque me permite evaluar con bastante rapidez y precisión la factibilidad práctica de un espectáculo... Viniendo del Uruguay, donde había un clima de mucho fervor en el teatro y la danza, el desafío al llegar a Europa fue entender los gustos... Por eso cuando viajaba me preocupaba por entender qué toca el corazón de la gente en cada lugar... y qué es lo que toca el corazón de la gente en todas partes. He visto espectáculos de Kantor en diez países distintos, y ver cómo reacciona el público en cada circunstancia me permitió adquirir una cultura profunda sobre la resonancia que tiene un mismo lenguaje en un contexto distinto.

JB: *¿Cómo fue tomando cuerpo esa profesionalización de lo que en origen era sólo una pasión?*

AN: Yo soy un intermediario entre un artista y un público. Como ya dije, me volví un profesional capaz de garantizar que, por ejemplo, en México con Pina Bausch se vaya a dar la experiencia que le sirve a ese público. El objetivo final es que alguien pueda encontrarse con alguien para tener una experiencia verdadera.

JB: *¿A qué te referís con “la experiencia que le sirve a ese público”?*

AN: Yo conozco los ingredientes de la experiencia, como el cocinero de una receta. Conozco el *setting* y eso me permite garantizarlo en otro lado.

JB: *¿Pensás que presentar Nelken [Claveles], el espectáculo de Pina Bausch, en Alemania es tan distinto que presentarlo en Brasil?*

AN: Sí. Por lo pronto hay que asegurarse de que en Brasil todos los detalles estén dados para que esa experiencia pueda suceder de la misma manera que en Alemania, cosa ya muy difícil.

JB: *¿Te estás refiriendo a los aspectos técnicos?*

AN: Ahora sí, pero hay muchísimas cosas que no son técnicas. Hay, por ejemplo, un aspecto que, de manera provocadora, llamaría “terrorismo cultural.” El aspecto sagrado de la experiencia requiere compartir una expectativa y una ritualidad del encuentro. Una experiencia

se da desde el momento en que entras en contacto con la idea de que puedes ir a ver un espectáculo porque sientes que te va a decir algo. Eso empieza en un lugar muy lejano del evento mismo. Cómo se arma esa comunicación, es un rasgo que no es sólo técnico y tiene que ver con cómo predispones al espectador potencial.

JB: *¿Qué signos te permiten comprender un contexto y cuáles son los instrumentos necesarios para llevar a cabo esa estrategia comunicativa?*

AN: Comer es comer. Pero si vas a un restaurante, desde que abrís la puerta y sentís lo que hay en la sala donde te vas a sentar, empieza la experiencia. Todo tiene que ver: la luz, la persona que te va a atender, la silla, cómo es la mesa, el mantel, los cubiertos... Todo es *setting*, nada es casual. Todo es significativo.

JB: *Vos sos el que pone la mesa, pero siguiendo con la metáfora gastronómica: ¿cómo hacés para saber quién va a venir a comer?*

AN: Trato de intervenir lo más que puedo para conducir todo el proceso. Me meto desde el primer contacto con el espectador... Hace unos diez años me llamaron para traer a Italia el Gran Kabuki de Japón. La primera pregunta que me hice fue: ¿Por qué una forma expresiva tan lejana va a interesar en los teatros de ópera italianos? ¿Cómo se traduce esa tradición tan enraizada en la cultura japonesa? ¿Cómo se hace para contextualizarla en Italia? Eso llevó a un gran trabajo de investigación. Viajé varias veces a Japón, con críticos y periodistas... años antes de traer el espectáculo. Un problema concreto fue que no encontraba las palabras para entender yo mismo el kabuki. Hasta que en uno de los viajes, fui a ver un espectáculo en Tokio. La persona que me acompañaba me dijo que alquilaban unos aparatos con una grabación sobre el kabuki. Apenas me lo puse en el oído fue como una revelación. Eran las palabras exactas que necesitaba oír para que todo cobrara significado. Palabras que ahora no recuerdo con exactitud, pero que me resultaron cristalinas. Pedí que me consiguieran el texto, pero fue una empresa complicadísima... Pasaron meses hasta que lo encontraron. Hubo que traducirlo... Hice un montaje de frases contundentes que se proyectaban con diapositivas entre los cambios de escena. Creo que eso permitía comprender qué se estaba viendo, acompañado de un trabajo con los periodistas, que ayudamos a capacitar con anticipación.

JB: *¿Cómo ha cambiado ese rol en estos treinta años y cómo han cambiado las artes escénicas? Hay una interrelación ineludible entre ambas cosas...*

AN: Es como con los supermercados... En aquel momento, si querías un sabor un poco particular, era difícilísimo conseguirlo. Ahora, en el supermercado del barrio podés encontrar cualquier cosa. Es un proceso paralelo a las migraciones de la humanidad. Antes cada uno estaba mucho más en su casa. Cuando empecé, en los años Setenta –ni siquiera había un Papa polaco en Italia–, la llegada de Kantor o de Wajda eran la única posibilidad de un contacto con la cultura polaca. Cuando Fernando Lombroso –mi amigo y maestro– trajo por primera vez de la Unión Soviética al Bolshoi, aquello tuvo un significado político impresionante. Estábamos en plena guerra fría y hacer pasar algo a través de la cortina de hierro era una empresa épica. En los años 60 y 70, si querías traer a Kantor, las instituciones polacas te contestaban que no; sólo podía salir la compañía de teatro oficial.

JB: *¿Era esencialmente la polaridad entre Europa del Este y del Oeste? Entonces también empezaron a llegar cosas de la India, de Japón...*

AN: El enfrentamiento Este/Oeste polarizaba todo en cuanto instauraba un antagonismo muy esquemático, muy distinto de cómo hoy se plantea el llamado choque de civilizaciones entre Occidente y el Islam. Occidente, lo quiera o no, está completamente penetrado por los musulmanes. Hace 30 o 40 años el escenario era muy distinto. Lo que estaba detrás de la cortina de hierro era totalmente ajeno, desconocido. Por eso, ahora cuando voy por la calle y oigo hablar polaco, me parece increíble. En aquella época los únicos polacos eran los actores de las compañías de teatro.

JB: *Podemos decir que existían contextos muy alejados donde se producían expresiones diversas, que se desconocían entre sí, y en ese circuito había pocos intermediarios que llevaban una cosa para allá y traían otra para acá, tratando de contextualizarla... ¿Qué ha cambiado en esa dinámica?*

AN: En aquella época abrir una puerta era un milagro. Hoy el problema es cómo ordenar el tráfico. La distancia es la que hay entre inventar el automóvil y dirigir la circulación porque hay demasiados coches. Entonces había incluso que inventar la exigencia del automóvil. ¿Yo por qué necesito un teatro polaco, en un idioma que no entiendo?

JB: *¿Y por qué se creía que sí hacía falta?*

AN: Porque esas compañías eran portadoras de nuevos lenguajes. De otros estados de percepción, otras maneras de ver el mundo. Y algo más: no era ver las mismas cosas pero con otras palabras, sino que ellos veían otro mundo. Los artistas de vanguardia de esos años trastocaron los cánones expresivos, que en ese entonces eran muy tradicionales. Tanto en lo referente al espacio como al texto, al trabajo del actor...

JB: *Estoy pensando en un joven de 30 años, que no vivió nada de esos lenguajes de los que estamos hablando...*

AN: La persona que hoy tiene 30 años, aunque no haya visto a Kantor o a Wilson o a Pina Bausch, los está viendo a través de la publicidad, del diseño, del video... Los lenguajes de los medios masivos de hoy son el resultado de que los diseñadores, los fotógrafos, los directores de video incorporaron aquellas estéticas. En muchos casos, incluso, sin saberlo. Este es el punto fundamental. Sin *Le regard du Sud* de Bob Wilson, sin *Café Müller* de Pina Bausch, sin la *Clase muerta* de Kantor... sin esas experiencias todos los lenguajes de hoy serían impensables.

JB: *¿Qué sucedió con esa fuerza propulsora que transformó la relación del espectador con el cuerpo, con la imagen, con la palabra, con el espacio y el tiempo? ¿Esa manera de mostrarnos el mundo se agotó o migró del escenario original a otros escenarios?*

AN: Yo no diría que se agotó. Alimentó todo esto y ahora lo que tenemos es este monstruo, que es el lenguaje dominante. El sabor de aquella época era bastante uniforme. El problema actual es como esas ensaladas que hacen en Estados Unidos, donde ponen de todo y al final no se siente el sabor de nada. Ahora tenemos el problema opuesto, que las papilas gustativas están atrofiadas por un exceso de sabores.

JB: *Pero creo que hay otro tema más complejo y que podría resumir en una pregunta muy simple: ¿qué tipo de experiencia se le está proponiendo al espectador? En los años 60 y 70, las artes escénicas proponían –quizás con un candor ligado a cierta euforia social y política– una relación con el otro a través de una ceremonia hecha de códigos que respondían a necesidades culturales y políticas específicas. La publicidad, el diseño, la moda, el video actuales proponen experiencias y modelos totalmente distintos; por más que sean deudores de las estéticas de aquellos años, su espíritu e incluso su ética son radicalmente distintos.*

AN: La densidad de la oferta dificulta conectarse con el público. El tema de hoy es de resistencia más que de vanguardia. El trabajo más interesante hoy es casi clandestino, subterráneo. Mientras que en aquella época la misión era difundir. Creo que hoy, de nuevo, hay que ir a enterrarse en la arena. Siento que el movimiento que corresponde a nuestro tiempo es la clandestinidad.

JB: *Y en cuanto al rol del difusor, más allá de tus razones privadas, ¿hay que interpretar el que te hayas situado al margen como una respuesta inevitable a estas nuevas circunstancias?*

AN: Sin duda. Creo que el espíritu que me animaba entonces ahora va hacia lo pequeño, hacia lo íntimo. Todo aquello, en su origen, estaba muy conectado con una búsqueda de profundidad. Al difundirse, sucede como con un perfume: se evapora... Es una sístole/diástole. Ahora tenemos que volver a lo concentrado, a la experiencia conectada a lo profundo.