

El teatro de Andrea Novicov

La escena contestataria

UNA ENTREVISTA DE IRÈNE SADOWSKA GUILLON

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS: IRÈNE ARAGÓN GONZÁLEZ

Afincado en la Suiza francófona, en Ginebra, Andrea Novicov se ha consolidado como una personalidad fuerte en la nueva generación de directores, escapando, mediante su exploración de nuevos lenguajes escénicos, de las "autopistas" teatrales y de las tendencias dominantes. Su trabajo teatral, basado en una reflexión sobre cómo hacer un teatro de hoy para hoy hablando de nuestro mundo, está guiado por una auténtica búsqueda de la sintaxis escénica más adecuada para dar cuerpo al verbo del autor sin prescindir de ninguno de los medios de los que dispone el teatro. Ciudadano del mundo por sus orígenes y por su vida itinerante, recorre y explora el mundo del teatro cruzando campo a través, pasando con desenvoltura de un territorio a otro.



"La maison de Bernarda Alba (La casa de Bernarda Alba)", puesta en escena de Andrea Novicov a partir de la obra de F. García Lorca. (2003). (Foto: Laure Vasconi).

Nacido en Argentina en 1958, de padre ruso, aventurero prototípico del siglo XX con alma de perpetuo exiliado, y de madre italo-suiza, Andrea Novicov creció siguiendo los periplos de sus padres por Argentina, Canadá, Italia y Suiza, donde recibió su primera formación de actor (clown, mimo, danza, acrobacia, máscaras, *commedia dell'arte*) en la Escuela de clown de Dimitri. Continúa sus estudios en Lisboa y más tarde en Italia, donde actúa para el teatro así como para el cine y la televisión, da sus primeros pasos como director y trabaja como guionista. Instalado en la Suiza francófona, en 1995 crea su propia compañía, Angledange, mientras imparte clases en el Conservatorio de Arte Dramático de Lausana.

De entrada, Andrea Novicov define el objetivo de su compañía, "que no puede limitarse a la función de máquina de crear espectáculos, sino que debe perfilarse como un taller permanente de investigación escénica". Su campo de actividad es muy ecléctico: textos clásicos y contemporáneos, montajes, trabajo cimentado sobre la labor del actor, búsqueda estética apelando a diversas expresiones artísticas (poesía, pintura, música). Al hilo de las primeras creaciones de su compañía, entre 1995 y 1998 (*Las tres hermanas* de Chejov; *Crímenes ejemplares* de Max Aub; *Baules de pensée*, montaje basado en textos de Prévert, Pérec, Dürrenmatt, Topor, Arrabal y Jodorowski; *El montacargas* de Pinter; *Onirópolis*, basada en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino) la trayectoria de Andrea Novicov se concreta y sus grandes temas se ponen de relieve. Entre ellos, la puesta en cuestión de la narración, donde la palabra no tiene la preeminencia, sino que es asumida por todos los compo-

nentes del lenguaje escénico: luz, materia, sonido, pintura, etcétera; la relación con la fábula: cómo jugar a jugar que se es algo; la búsqueda de una relación directa con el espectador; y sobre todo la temática del hombre reducido a la función de autómeta en la sociedad contemporánea, atrapado en el cepo de las pautas, los códigos, las formas y los objetos que él mismo ha creado.

Novicov ha desarrollado esta búsqueda en sus sucesivas creaciones, audaces e innovadoras, revelando una incontestable maestría en la construcción de universos escénicos, una notable coherencia, rigor, precisión en la puesta en

escena, una lectura certera de los textos y una inaudita capacidad para penetrar en universos particulares y muy diferentes.

Así, tras una visión potente, glacial, de *La danza de la muerte* de Strindberg (1998), propone una construcción teatral, plástica y musical titulada *Sur ça*, ensamblaje proteico compuesto por textos de poetas vanguardistas rusos (1999). Pasa con idéntica facilidad de *La chasse aux rats* de Peter Turini (1999) a *Fastes d'enfer* de Ghelderode (2000), impregnando esta tragedia bufa de una inquietante atmósfera de pesadilla, recorrida por siluetas, apariciones, imprecaciones, y vuela en pedazos el universo de Shakespeare con *Noche de Reyes o lo que queráis*, trabajándolo como un sueño en vigilia, con un vocabulario teatral resueltamente contemporáneo y a menudo inédito.

En la misma época aborda *Le rapport aux bêtes*, un texto reciente de Noëlle Revaz, y *Les quatre jumelles*, de Copi, con un completo dominio del delirio paroxístico, la violencia y el juego con los clichés y las apariencias propio de este teatro. *La casa de Bernarda Alba*, estrenada en 2003, procede, al igual que su siguiente espectáculo, *El gran cuaderno* de Agota Kristof, de un trabajo realizado con los jóvenes actores del Conservatorio de Lausana. Se dan resonancias entre estos dos espectáculos, centrado el uno sobre el universo de las mujeres, seres menores, mantenidos en la dependencia por una sociedad rígida organizada por los hombres, y el otro sobre el universo de la infancia mutilada por la guerra en un mundo de adultos. Quienes manejan los hilos de estos mundos se hallan ausentes de la escena —los hombres de *La casa de Bernarda Alba*— o



"Les quatre jumelles", escenificación de Andrea Novicov sobre el texto de Copi.

bien, como figuras malélicas —los adultos de *El gran cuaderno*— aparecen bajo la forma de sombras chinescas en segundo plano. El universo de las hijas enclaustradas de Bernarda toma las dimensiones de un gran castelet de marionetas cuyos habitantes, interpretados por cinco actrices y dos actores, seres atrofiados a los que se impide convertirse en adultos, de rostros hieráticos y cabezas enormes sobre cuerpos contraídos, envarados en grandes vestidos que recuerdan a personajes de Goya o a las Meninas de Velázquez, evolucionan con gestos rígidos, los codos pegados al cuerpo y los movimientos entrecortados, como autómetas.

En *El gran cuaderno*, la pareja de gemelos organiza el mundo hostil, incomprensible, adaptándolo a su dimensión de niños. Ocho jóvenes actores toman el relevo, en dúo o a coro, de su doble relato de emancipación, encarnando la infancia engañada, anónima, ritmando el texto con una gestualidad mecánica.

¿Debemos aceptar este mundo, continuar creyendo en su legitimidad inmanente, o que es el mejor de los mundos posibles? ¿Nos atreveremos a cuestionar los esquemas, los códigos, las convenciones sociales que nos reducen al rango de esclavos consentidores? He aquí las preguntas fundamentales que nos plantea el teatro de Andrea Novicov.

Irène Sadowska Guillon: ¿Ha tenido experiencias teatrales que le marcaron e influyeron en sus comienzos?

Andrea Novicov: En el mismo año, en 1977, vi cuatro espectáculos que me impresionaron y me dieron pistas para mi trabajo teatral. Eran *L'Age d'Or* de Ariane Mnouchkine, *Los Iks* de Pe-

ter Brook, *Apocalypsis cum figuris* de Grotowski y *Las siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político* del Living Theatre. Me he remitido mucho a estos maestros en mis comienzos, y eso ha dejado huellas.

I.S.G.: Habiendo trabajado como actor en un principio, pasa a la dirección en 1994, fundando su propia compañía. ¿Qué le impulsó a dar ese paso?

A.N.: Más que el hecho de actuar simplemente, lo que siempre me atrajo fue saber cómo funcionaba la pequeña "maquinaria teatral". Con la inclinación por la independencia y la itinerancia que debo a mis orígenes no podía resolverme a permanecer como actor, esperar que me propusieran personajes. Quería escoger por mí mismo universos, historias, ir a vivir al mundo de Lorca, de Ghelderode, de Strindberg, etc. La responsabilidad de una compañía, el mantenimiento financiero de las producciones, es el precio a pagar por esta independencia y por la libertad de elección.

I.S.G.: Enseña usted en una Escuela de Arte Dramático. ¿Cuál es la relación entre su trabajo pedagógico y el de director?

A.N.: Empecé a dar clases de teatro y a dirigir al mismo tiempo, y estas dos actividades siguen estando íntimamente ligadas entre sí. Mi trayectoria, que se alimenta de formas extremadamente diferentes, necesita de una formación que permita a los actores adaptarse a esta diversidad formal. Algunos de los jóvenes actores del Conservatorio a los que propuse este tipo de trabajo han terminado en mis espectáculos, que exigen una gran complicidad, un vínculo particular con la actuación, con el texto. Ciertos espectáculos, procedentes del trabajo en el Conservatorio, han encontrado luego una trayectoria profesional. El Conservatorio nos permite tomarnos libertades y adoptar opciones artísticas que quizá tendríamos miedo de tomar fuera, con todas las restricciones y parámetros económicos.

I.S.G.: Su trayectoria, en apariencia ecléctica, se articula en torno al universo de autores que interrogan al teatro, que crean nuevos lenguajes.

A.N.: Este viaje a diversos territorios del teatro pasa siempre por el cuestionamiento de: ¿qué es lo que nos interesa hoy del teatro? ¿De qué y cómo debe hablarnos? Lo que automáticamente conduce a la búsqueda de un lenguaje escénico. Con cada autor hago un viaje a su cultura más concreta. Tengo una forma de captar el universo de los autores y de trabajar sus obras sin pretender sin embargo ser erudito. Si hay una lógica en mi trayectoria, con frecuencia es la de ir a un terreno y, acto seguido, a otro muy distinto, lo que encaja con mi forma de entender el mundo por oposición. Si comprendo a Copi es porque he montado antes a Strindberg y a Ghelderode.

I.S.G.: ¿Hacia dónde apunta su búsqueda de un lenguaje escénico?

A.N.: Me oriento cada vez más hacia la combinación de formas aparentemente irreconciliables. En *La casa de Bernarda Alba*, que es una pieza de tipo clásico en tres actos, recurro a formas del teatro popular: marionetas, títeres, guiñol, a ritmos pertene-

cientes al universo de las máscaras, a la *commedia dell'arte*, utilizándolos como contrapunto al clasicismo de la narración y a la pintura de Goya y Velázquez. El teatro contemporáneo va hacia formas fracturadas en las que se combinan, con la misma libertad que en la pintura o en la música, los materiales de los que se dispone. Evidentemente no se trata de una simple yuxtaposición de elementos dispares, sino de la construcción de un lenguaje homogéneo a partir de materiales diferentes.

I.S.G.: ¿Por qué cree que hoy en día *La casa de Bernarda Alba* sigue estando de actualidad? ¿Cuál es la apuesta del montaje que ha realizado?

A.N.: Este espectáculo fue concebido hace cosa de tres años, en una época en la que resurgían las preguntas sobre la situación de las mujeres en el mundo, en Afganistán y otros lugares, pero también en nuestras sociedades occidentales, que han vivido los movimientos feministas, sobre todo en Francia, donde surgió la polémica en torno a las niñas que llevan el velo islámico. Me parecía que tan importante como hablar de las limitaciones y de la vio-



Dos imágenes de "La danse de mort", montaje de Andrea Novicov a partir de la obra de August Strindberg. (1998).

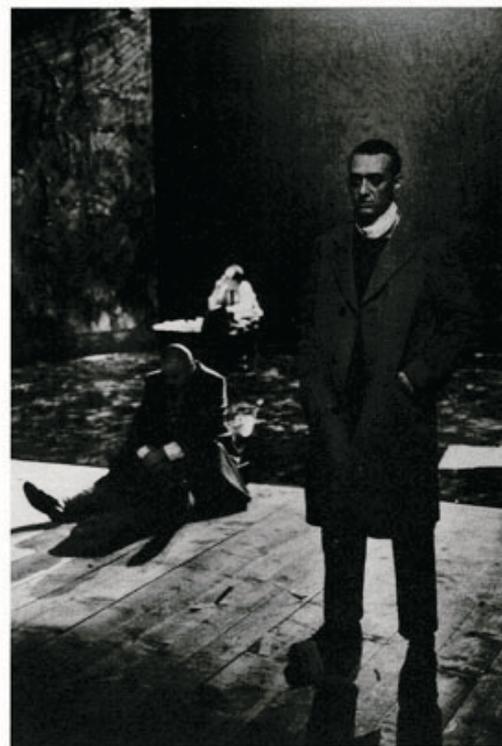
lencia que sufren las mujeres afganas, era hablar de las grandes preguntas que nosotros los europeos nos planteamos hoy en día: ¿Qué relación establecer con los códigos y el funcionamiento de otras culturas en su forma de considerar a la mujer? ¿Qué partido tomar? ¿Comprender, escuchar, estar disponibles? Pero ¿hasta dónde? ¿Cuáles son los límites? ¿Cuándo debemos imponer nuestro punto de vista? Todas estas preguntas me llevaron al encuentro con esta obra. Y hubo una razón más: disfruto mucho más trabajando con actrices que con actores, porque la sensibilidad femenina me parece hoy en día más rica, más contradictoria, más fina y con más matices. Las actrices de la generación posterior al movimiento feminista se han beneficiado de los resultados de la liberación femenina, lo que les permite gozar de una distancia, de una mirada irónica sobre sí mismas y sobre los códigos del universo femenino. Por eso, por ejemplo, decidí montar *Les quatre jumelles* de Copi con actrices, cuando normalmente la obra debería estar interpretada por hombres travestidos de mujeres.

Yo no quería abordar *La casa de Bernarda Alba* con la mirada de un alegato, con compasión hacia la situación de las mujeres, sino mostrar la complejidad de sus relaciones con los hombres, proponiendo una lectura más allá de los estándares habituales. Para despertar la emoción del espectador a menudo se presenta a las hijas de Bernarda Alba guapas, se insiste sobre su condición de víctimas. Yo las he concebido más bien feas, ajadas antes de tiempo, rencorosas, más trágicas quizá por el hecho de ser víctimas consentidoras.

Hoy estamos constatando a qué caos absoluto ha conducido al mundo el sistema patriarcal, machista. La energía masculina de conquista, de afirmación, de competición, de dominación, es desastrosa si no está compensada por la relación con la duración en el tiempo, por la emoción, que pertenecen más al universo femenino. No se trata de demostrar la superioridad de la mujer e invertir los roles. Para encontrar un equilibrio, salir de los rails trillados de lo femenino y lo masculino, el mundo debe ser "feminizado" mediante la participación de las mujeres en el funcionamiento cotidiano de la sociedad. Es así como, sin caer en el extremo opuesto, se daría una verdadera liberación que afectaría también a los hombres. Los hombres evocados en *La casa de Bernarda Alba* ¿no están ellos también encerrados entre los muros invisibles de los principios rígidos sobre lo que deben hacer y lo que no pueden hacer?

I.S.G.: Su puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* toma partido de una manera que pretende desestabilizar y modificar la mirada del espectador sobre el orden de cosas que nos parece natural, evidente. ¿Es una forma de comprometer al teatro con la transformación de la sociedad?

A.N.: Me parece urgente cuestionar y criticar la legitimidad de algunas evidencias, de códigos, de patrones sociales que se suponen indiscutibles y que nos aprisionan. El teatro, como todo arte, en una sociedad totalmente administrada, controlada, debe buscar lenguajes capaces de llevar a cabo esta puesta en cuestión. De ahí mi rechazo hacia el realismo teatral, que es una mentira porque muestra el mundo que percibimos como si fuera lo natural.



"*Sur ça*", espectáculo dirigido por A. Novicov sobre textos de poetas de la vanguardia rusa. (1999).

En *La casa de Bernarda Alba*, recurro al teatro de figuras humanas, lo que, por una parte trastoca la escala, y por otra aparta al hombre del centro del espacio escénico. Fuerza al espectador a ir más allá con su mirada al mostrar en escena un mundo en el que el hombre ya no es el eje, y cuyas proporciones tampoco son las que nosotros conocemos. Entonces surge una duda: si este mundo obedece a una verdadera lógica, nuestro mundo, tal como nosotros lo percibimos, pierde su objetividad y por tanto su legitimidad absoluta.

Paradójicamente, este teatro del objeto arroja luz sobre la subjetividad de nuestra relación con lo real. En *La casa de Bernarda Alba* he querido mostrar un mundo alternativo, un espejo deformante de nuestro mundo en el que los objetos, las formas, las reglas del juego— comportamiento se nos imponen como si tuvieran una legitimidad natural.

I.S.G.: ¿Qué estrategia dramática utiliza en *La casa de Bernarda Alba* para poner en escena la mirada del espectador?

A.N.: La reflexión sobre la relación entre la obra y el espectador siempre está incluida en mi búsqueda del lenguaje escénico. En *La casa de Bernarda Alba*, la referencia al teatro de marionetas y el recurso al *castelet*, aparte de que se prestan para contar esta historia, permiten integrar al espectador en la dramaturgia del espectáculo, e intervenir en su escucha y su percepción. Sentados sobre banquetas muy bajas, de cara al *castelet* donde se desarrolla la acción de la obra, los espectadores se encuentran en la actitud de niños viendo teatro en una plaza pública. Este condicionamiento físico suscita una modalidad de escucha diferente, una cierta ingenuidad de la mirada. Los entreactos sumamente breves que obligan al público a permanecer en la sala producen un efecto de distanciamiento respecto a la ilusión teatral. ♦