



La Bruta Interférence, Alberto Kurapel. La Compagnie des Arts Exilio, Canadá, 1994.

En la Foto : Alberto Kurapel, Judith Pelletier.

Foto: André St-Arnaud.

LINGUAXE E HIBRIDEZ

Hei de mencionar o problema da linguaxe que como outra clave da nosa condición, foi usado nas obras, como un compoñente propio cos seus propios referentes e significantes: o uso simultáneo do bilingüismo. Empregamos o texto como unha partitura, un referente, unha ponte e expresamos os idiomas coas súas modulacions, evidenciando sotaques, diferenzas, como elementos expresivos, a interviren como signos de sedución.

Cito de novo o Profesor Alfonso de Toro, quen dixo:

Na obra de Kurapel temos a confluencia de catro tipos de linguaxe:

- *A lingua materna, rexional, a linguaxe do hit et nunc: o castelán.*
- *A lingua urbana, mundial, estándar: o español e o francés.*
- *A lingua – referencial, cultural, literaria (do teatro).*
- *A lingua mítica, literaria, artística, que se constroe máis alá, na altaridade, das marxas, da poscolonialidade.*

(De Toro 2004: 240)

Concordo amplamente e desde esta perspectiva, evidénciase o feito de sempre creamos tendo como puntos de ancoraxe:

- A. O noso idioma, o castelán e a apropiación de outro adquirido, o francés e o inglés
- B. A nosa memoria fracturada;
- C. A nosa precariedade socio-económica

Desentrañar e desenvolver teoricamente estes conceptos desencadea a particularidade de crear a partir das nosas diferenzas; isto realizouse con actores de orixes e razas diversas (alteridade escénica); poboando e utilizando espazos alternativos, (bodegas, matadoiros, vertedoiros, galerías de arte, etc.) e por suposto grazas á reciclaxe, tanto textual como material na posta en escena, apropiándonos de refugallo para crear instalacións, escenografía ou vestiario. É dicir, apoderarse e escenificar a nosa precariedade, as nosas penurias de todo tipo e incorporar á linguaxe escénica elementos propios da sociedade de acollemento (video, cine, computación), para lograr romper as barreiras impostas á nosa condición de artistas estranxeiros e así expresármonos artisticamente como creadores, tanto cos escasos elementos propios como cos adquiridos.

A nosa identidade é múltiple (creo que cada ser está enriquecido por infinitas identidades), pero a nosa Alteridade escénica forma parte aínda das marxes ocultas da teatralidade. A presenza dunha poboación indíxena expresa a multietnicidade da nosa sociedade, grupos que hoxe loitan por expresarse e definir un novo rol social no seo da sociedade.

Hoxe, traballando de regreso na miña terra natal, estas reflexións sobre unha experiencia pasada son o xerme que me impulsa a unir os diferentes seres que hai en min para que sigan á procura sen deixar nunca de se mirar na acción dese busca, e a preguntarme como se incorpora e presenta actualmente ese Outro no noso teatro latinoamericano e chileno. En min, día a día, méxese a imperiosa necesidade de buscar proposicións que correspondan escénicamente á infinidade de identidades que como dixen anteriormente, compoñen o noso ser e a nosa xeografía: culturas e universos simbólicos.

CONCLUSIÓN

Afirmo que a incorporación do *diferente* enriquece a dramaturxia, a actuación, a posta en escena performativa, a incorporación da alteridade é fundamental para proxectar unha forma teatral performativa contemporánea.

Coas nosas obras creadas no Canadá podemos evidenciar que a incorporación escénica de artistas procedentes de culturas diversas (transculturación) é fundamental para o enriquecemento dunha arte performativa-teatral, concibido como combinación holística de culturas, línguas, signos, disciplinas diversas (pluridisciplinaridade), nun mundo tan desigualmente globalizado e cosmopolitamente deteriorado.

Remato coas palabras da personaxe “El ciego”, de “Carta de Ajuste ou Nous n’avons plus besoin de calendrier”:

VOZ_ OFF 1

¡Y en todo esto, solo la memoria sobrevivió?

Et dans tout ça, seulement la mémoire a survécu ?

VOZ-OFF 2

¡La memoria colectiva en ojos ciegos! La mémoire collective dans des yeux aveugles!

CIEGO

"En jouant

Je risque vie et silences

Des signes semés

Dans mon corps

Faim vitale

Actions irrépétibles

Dans la bouche sanglant du langage.

Al actuar

arriesgo vida y silencios

signos sembrados

en mi cuerpo

hambre vital

acciones irrepitibles

en la boca sangrienta del lenguaje

Kurapel 1991 :65. Ediciones Humanitas-Nouvelle Optique



Carta de Ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier, Alberto Kurapel, Canadá,1990.

Na foto : Marinea Méndez, Alberto Kurapel, Susana Cáceres.

Foto de: Laurent Sevigny

FELDMAN E BECKETT. A ANTIÓPERA: NEITHER

Marcos García Barrero



A obra musical *Neither*, que analizaremos a seguir na súa representación do 12 de xuño de 2010 no *Teatro de la Zarzuela* de Madrid, foi dirixida escenicamente por Peter Mussbach. *Neither*, do compositor Morton Feldman, foi estreada na Ópera de Roma en 1977, sob dirección de Marcello Panni, e está baseada nun texto do dramaturgo Samuel Beckett.

Neither, é, de certo, a primeira colaboración entre Samuel Beckett e Morton Feldman e é, sen dúbida, unha ópera fundamental do século XX. Trátase dunha meditación intensa sobre a consciencia dun mesmo colorida por sonoridades acres e inquietantes dun poder persuasivo, dunha tensión musical que se intensifica sempre progresivamente.

A única tentativa operística de Morton Feldman resultou ser unha das súas obras máis significativas e con certeza unha peza nada convencional. Feldman atopou por primeira vez Samuel Beckett no Teatro Schiller de Berlín en 1976, en

acabando de recibir unha encomenda da ópera de Roma. Xantaron xuntos e pediulle un texto, despois de ambos dous expresaren o seu desdén pola ópera tradicional, pois non quería ningún existente. Ao Beckett lle preguntar que texto quería, Feldman díxolle “a quintaesencia”, o que moito agradou ao escritor. Beckett, que nunca tiña ouvido unha obra de Feldman, mandoulle o texto un par de semanas despois e xusto despois escoitou *Orchestra*, da que gostou moito, á Orquestra da BBC. Entretanto, Feldman comezara a compor sen ter o texto. Ao recibilo dixo que cada liña do texto di o mesmo de diferente maneira, que é o que el tentaba na música.

Máis que unha ópera ou unha antiópera, *Neither* é para moitos un monodrama minimalista. O texto e a música existen de forma paralela. As sombras establecen tensións dentro de outras sombras e a obra permítenos viaxar da máis profunda claustrofobia ao espazo exterior. Non hai en realidade unha historia nin propiamente unha posta en escena senón que hai unha só personaxe que declama un texto de Beckett que contén exactamente 87 palabras en dezaseis liñas, máis un poema que un texto teatral. Non se describe un lugar nin unha persoa senón un estado de

consciencia, cuxo único final posíbel é, tamén posíbelmente, a morte.

A habitual densidade harmónica de Feldman réalzase co seu sentido do timbre instrumental, que é moi particular.

O comezo é exclusivamente orquestral e Feldman explicou que era así por telo composto antes de recibir o texto de Beckett. O músico, como noutras obras, arrisca pola fragilidade do son, e como noutras súas tamén, obtén con iso un resultado realmente robusto porque introduce unha serie de relacións espaciais que nacen precisamente do tempo musical e non de ningún outro elemento. As palabras beckettianas en que se basean cobran así un valor dramático sempre cambiante e en permanente auto-semellanza. Como é habitual no compositor, o importante é o momento en si e non a dialéctica establecida entre os distintos instantes de música. É un chorro musical que flúe máis aló da súa presentación estática.

Reproducimos a continuación o texto da ópera, enviado por Beckett a Feldman, desde Berlín, o 31 de setembro de 1976:

*to and from in shadow from inner to outer shadow
from impenetrable self to impenetrable unself
by way of neither*

*as between two lit refuges whose doors once
neared gently close, once turned away from
gently part again*

beckoned back and forth and turned away

*heedless of the way, intent on the one gleam
or the other*

unheard footfalls only sound

*till at last half for good, absent for good
from self and other*

then no sound

*then gently light unfading on that unheeded
neither*

unspeakable home

A representación de *Neither* na que centramos a nosa análise ten lugar no *Teatro de la Zarzuela*. Só están ocupadas as butacas do primeiro e o segundo andar, por volta dos 60 espectadores. Durante a primeira parte da obra escoitamos a música que interpreta a orquestra no foso e a voz

da soprano, a quen non vemos en ningún momento. Antes de comezar o pano está pechado, iluminado por uns focos potentes que o tinguen dunha fermosa cor azul cobalto. Pensar en Rothko é case inevitábel; aínda que o pintor é unha constante inspiración para Feldman, no entanto apenas estará presente ao longo da montaxe.

En combinación coa música, o pano abrirá e pechará en varias ocasións ao longo da primeira parte, dando paso a diferentes cadros. En todos eles o escenario está espido, de forma a permitir ver toda a maquinaria, as bambolinas, as estruturas dos focos, etc. Ese "baleiro" será iluminado de diferentes modos e cores.

A visión deste comentarista desde o primeiro andar é un pouco lateral e permítelle unha marabillosa perspectiva: á esquerda o escenario e á dereita o teatro baleiro (no medio, en diagonal, o foso da orquestra). Nalgúns momentos o escenario ilumínase en negro, e isto combínase coa práctica escuridade da platea sen espectadores: é a ópera sen intérpretes no escenario e sen público no teatro. A música e a soprano confirman: é ópera, pero o resto dos elementos distorsionan a normal percepción dun espectáculo deste tipo. A música de Feldman, en ocasións melodiosa e sempre suxestiva, convida a mirar, a concentrarse no que a

minimalista posta en escena ofrece, a percibir mínimos detalles que, doutro xeito, pasarían desapercibidos: o bordo dun palco, as cordas que penduran no escenario, ese recuncho do fondo á dereita, a lámpada do teatro, etc. Parécenos que estamos ante un espectáculo absolutamente teatral, xa que o escenógrafo exhibe recursos tan propios da espectacularidade teatral como canóns de luz, neve artificial, canóns de fume...., mais todo iso sen ningunha implicación narrativa nin descriptiva. Nen sequera procura un esteticismo fácil. Percíbese antes máis como un catálogo de artificios, ao servizo da escoita da obra.

Feldman dicía que *Neither* quería ser un eloxio do silencio e así resulta: entre as sucesivas liñas musicais e cantoras, reparamos nas pausas que as ligaren.

Escoitamos o silencio con tanto detalle como o son. A ausencia da soprano, actores ou *performers* no escenario impide que a nosa atención se distraia. Damos fe do espectáculo fascinante que supón a xestualidade de calquera cantante de ópera. Sen o ver, a voz preséntase como un instrumento máis, afastándose da proposta convencional da ópera onde as voces predominan.

Durante a primeira parte da representación, o espazo escénico ampliouse sorprendentemente: non é, como adoita ser, só o escenario e o foso. Nesta ocasión a platea e os palcos laterais convertéronse en terreo escénico, foron excéntricamente incorporados ao espectáculo xa que reclaman igualmente a nosa atención.

Tras a pausa do intermedio, os espectadores son trasladados por un corredor lateral ata o escenario. Alí colocaron varias fileiras de asentos, que ocupamos con perplexidade. Agora podemos ver aínda con máis detalle o que estivemos a albiscar na distancia: as fendas nas paredes, as carrileiras dos focos, as pequenas esgazaduras no pano, o veludo desgastado das primeiras filas de butacas. Acaba de se producir un estraño xiro na posta en escena. O pano está pechado e será aberto unha única vez, moi devagar, deixando ver unha imaxe insólita para calquera espectador habitual: a vista do teatro completamente baleiro. O escenario antes espido encheuse de "figurantes" inesperados, paralizados nas súas cadeiras, pode que contemplados por invisíbeis espectadores (neste momento véñennos á memoria as estrañas figuras do escultor Juan Muñoz).

Ou aínda máis: a representación ficou sen público, que pasa a formar parte da escenografía. De novo, repítense os

trucos teatrais da primeira parte: os focos alumean con diferentes cores, hai fume artificial e neve. A percepción está, lóxicamente, totalmente pervertida: padecemos os efectos, non os contemplamos. Sentimos a calor dos focos e fluorescentes (estamos dentro dunha obra de Donald Judd?), o frío do fume artificial nos noselos, o fulgor dos canóns de luz, os anacos de papel (falsas folepas) que nos caen na cara e nas mans. É no medio de todo, seguimos a escoitar a voz da soprano e unha música, se cadra máis alucinatoria que na primeira parte. Ou é a percepción perturbada desde o escenario a que nos produce ese abraio? Podemos preguntarnos: que facemos aquí?, mentres parece que o director da orquesta nos estivese a dar paso coa batuta (peculiar ceremoniante).

Ao mesmo tempo, o teatro vaise iluminando de diferentes formas, nunca moi espectacularmente senón antes con certa inquietante sobriedade. Segue a ser un traballo minimalista, sen dúbida, mais sofisticouse: pasamos ao outro lado do espello. O deslocamento foi fundamental.

Agora a percepción da nosa mirada de espectador é que o escenario ficou fóra do espazo escénico e iso resulta francamente insólito. Mais, e se non fosemos xa espec-

tadores? Porén, non hai ningunha interacción nin se nos pide resposta, senón que seguimos observando, escoitando, contemplando...

Si, seguimos a ser, definitivamente, o público, pero un público alienado: alienación é, segundo o dicionario da R.A.E., “o proceso mediante o cal o individuo ou unha colectividade transforman a súa consciencia ata facela contradictoria co que debía esperarse da súa condición”. O máis interesante é que, no curso de todo este proceso, beneficiouse, acentuouse, a concentración na escoita da música que é, no último extremo, un obxectivo máis que lícito de calquera posta en escena.

A obra remata, o pano baixa e os espectadores ficamos aplaudindo, non sabemos moi ben a quen. Non hai saúdos, nin presenza da soprano ou do director de orquesta. Deixamos de aplaudir ante o absurdo da situación (este momento, sen dúbida, divertiría a Beckett!). Retirámonos, uns confusos, outros apampados, algúns encantados...

Deixando á parte a resposta emocional obvia pódese dicir que a experiencia supón un trunfo da música e da voz.

