



Documentar la diversidad: el teatro de César Brie en Bolivia

Documenting Diversity: César Brie's Theater in Bolivia

MAGDALENA BOURNOT
Université Paris Nanterre; Francia
magdalenabournot@gmail.com

Abstract: César Brie's artistic work together with the Teatro de los Andes –founded by himself– invigorated Bolivia's theater scene, contributing with a new critical view on the country's contemporary history. The dialogue between European culture and the plurality of the Andean culture is characteristic of his work. In this essay we will briefly analyze some of his most representative plays –*La Iliada* (2000), *La Odisea* (2008), *En un sol amarillo* (2004)– as well as his documentary films –*Humillados y ofendidos* (2008) y *Tahuamanu-Morir en Pando* (2010)–. Through this works, I would like to show the way Brie conceives artistic work in a tight relation with the inhabited cultural context: a tool for the celebration of cultural diversity as well as a mean for social denouncement.

Keywords: César Brie; Politic theater; Teatro de los Andes; Documentary; Bolivia.

Resumen: La labor creativa de César Brie junto con la compañía Teatro de los Andes –que él mismo fundó– dinamizó del panorama teatral boliviano aportando una mirada crítica a la historia contemporánea del país. Su producción se destaca por el diálogo establecido entre la cultura occidental europea y la pluralidad cultural andina. A partir del análisis de algunas de sus obras capitales –*La Iliada* (2000), *La Odisea* (2008), *En un sol amarillo* (2004)– y de sus filmes documentales –*Humillados y ofendidos* (2008) y *Tahuamanu-Morir en Pando* (2010)–, intentaré mostrar en qué forma Brie entiende la práctica artística como un modo de vida aferrado al espacio cultural que habita: un instrumento de celebración de la diversidad cultural boliviana así como un medio de denuncia y lucha social.

Palabras clave: César Brie; Teatro político; Teatro de los Andes; Documental; Bolivia.

INTRODUCCIÓN

Bolivia es oficialmente “plurinacional” desde que en 2009 así lo declarara la nueva Constitución durante el mandato de Evo Morales. Este adjetivo, que señala una realidad social durante mucho tiempo ignorada, causó desde su aparición varias tensiones entre los ciudadanos partidarios y detractores de esta nueva concepción del estado. Fue esta misma riqueza cultural –utilizando un término menos político– la que llevó a Cesar Brie, actor, autor y director de teatro, a instalarse en Bolivia durante casi veinte años (1989-2008). Su obra refleja constantemente esa diversidad como también las tensiones políticas y sociales que esta conlleva: es un testimonio del diálogo artístico establecido entre las diferentes etnias o naciones del país, y del panorama político-social contemporáneo, entre fines del siglo xx y comienzos del xxi.

Si bien el medio de expresión artística de Brie fue desde siempre el teatro –a través de la actuación, la dirección y la escritura– al final de su estadía en Bolivia, y casi impulsado naturalmente por la agitación social que presencié, realizó también dos documentales audiovisuales. Estos nos ofrecen imágenes muy impactantes sobre dos conflictos violentos entre campesinos y ciudadanos urbanos, además de presentar un contraste formal con sus creaciones teatrales, que se caracterizan también por su dimensión documental y política. Si bien se trata del mismo género (el documental) y del mismo contenido, Brie los aborda de forma diferente según el medio (cine documental, teatro documental).

En este artículo presentaremos en primera instancia y de forma breve la historia de César Brie y del Teatro de los Andes, lamentablemente poco conocida más allá de los límites del teatro latinoamericano e italiano. La presentación nos permitirá analizar este contraste estético que encontramos dentro de su obra y que se constituye a partir de una misma forma documental expresada a través de dos medios: el teatral y el audiovisual. Partimos de la hipótesis que, dentro de la obra de Brie, el documental audiovisual tiene el estatuto de prueba judicial y no el de expresión artística, mientras que la obra de teatro documental sirve para difundir y acusar pero nunca para inculpar; la obra de teatro se presenta como medio de sensibilización gracias al trabajo artístico. Podremos así reflexionar a lo largo de estas páginas no solo sobre la historia reciente de la plurinacionalidad boliviana sino también sobre los medios que permitieron a uno de los agentes artísticos más importantes del país entablar un diálogo crítico con esa realidad.

BRIE Y EL TEATRO DE LOS ANDES: UNA NUEVA FORMA DE HACER TEATRO EN BOLIVIA

Brie dio sus primeros pasos en el teatro, siendo muy joven, en Buenos Aires, junto con la Comuna Baires, una compañía-comunidad caracterizada por sus ideales políticos comunistas y que, por la misma razón, acabaría recibiendo fuertes amenazas

durante la dictadura argentina, país que tendrán que abandonar para exiliarse en Italia en 1974. En Italia, Brie romperá lazos al cabo de poco tiempo con el grupo que, como relata en su biografía, sufriría una radicalización de los ideales políticos y del modo de vida a costas de un empobrecimiento artístico. Comienza entonces un camino en solitario para desarrollar su formación de actor y funda el colectivo teatral Túpac Amaru. En 1980 se instala en Dinamarca para integrar el Odin Teatret, donde trabajará con Eugenio Barba y Iben Nagel Rasmussen, su mujer y maestra durante diez años. Después de esta formación rica y variada, Brie decide crear su propio proyecto. Para cumplir tal propósito, se instala en Bolivia en 1989 para fundar en Sucre la compañía que lo hará conocido internacionalmente: El Teatro de los Andes (TA). Este centro dramático-laboratorio-granja se distinguió y se distingue tanto por el trabajo de desarrollo de la cultura teatral en Bolivia como por el trabajo original, políticamente comprometido y técnicamente preciso que sus miembros desarrollaron. Gracias a algunos de los colaboradores iniciales, el Teatro de los Andes continúa hoy en día su actividad a pesar de la ausencia de Brie, que tuvo que dejar Bolivia en 2009 a causa de las fuertes amenazas recibidas a raíz de ciertas obras de teatro y documentales que denunciaban casos de corrupción. Actualmente vive entre Italia y Argentina, y continúa su labor de actor y director.

En Bolivia, [...] encontré la posibilidad de realizar un desafío, que era construir un teatro autónomo, un teatro independiente, un grupo teatral que hiciera un teatro profesional con un antiguo sentido, el de profesar las propias motivaciones. Y que fuera creativo. Y que se alimentara de las diferencias; las diferencias entre nosotros y las diferencias de la sociedad, las diferencias de pensamiento, las diferencias en sí del teatro que es un lugar donde se piensan las diferencias, sin tratar de homogeneizarlas, homologarlas, reducirlas a un común denominador. Entonces Bolivia me pareció un lugar apropiado para hacerlo (Cesar Brie cit. en Justino dos Santos 2011: 106).

En la primera representación de Brie en Sucre solo había siete espectadores, todos amigos. Pero Brie no se desanima, al contrario, se lanza a la búsqueda de un nuevo teatro que se adapte al nuevo contexto de creación: “Hay que crear un nuevo público para el teatro, y eso implica también crear un nuevo teatro para ese público. El teatro no es sus edificios. Es fundamentalmente la gente que lo hace y que lo contempla” (Brie 1995: 65).

Junto con el TA, no tardó mucho tiempo en cumplir este objetivo: el número de espectadores se multiplicó en pocos años llenando la sala en cada representación. Tal éxito respondía no solo a la calidad artística de los espectáculos sino también al rol activo que desempeñó la compañía en el desarrollo de una cultura teatral en Bolivia.

Esa implicación se reflejaba en los seminarios que ofrecían en el TA mismo pero también en las numerosas representaciones que hacían en el interior del país gracias a giras que programaban con el objetivo de llegar hasta las comunidades más aisladas. Durante las giras, aprovechaban también para organizar seminarios *in situ* y así ayudar a las co-

comunidades de campesinos a crear también sus propias obras a través de un intercambio cultural fuertemente enriquecedor para las dos partes. Fue un proceso de integración lento y difícil dentro del cual la lengua era muchas veces una gran barrera: en las comunidades indígenas del interior muchas personas tienen dificultad para hablar o entender el español. A pesar de estos obstáculos el objetivo del TA siguió siendo el de intentar evitar todo paternalismo intelectual para llegar a establecer un verdadero intercambio.

Inclusive, recuerda (Teresa Dal Pero) cómo una campesina la reprendió al no cobrar por la función, dando por sentado que los espectadores no podían pagar: –Yo te he visto sudar, tú has trabajado, ¡tienes que cobrar! (Aimaretti 2014: 15).

Este mismo esquema se repite a otro nivel: los dilemas que se presentaron en el trabajo con las comunidades campesinas estuvieron también presentes en los intercambios con un público de clase media o alta. Teresa Dal Pero, una de las primeras actrices del TA cuenta también cómo, al salir de una representación de *La Iliada*, los mismos espectadores que estaban emocionados por la representación hablaban de los indios como “indios de mierda”, contraste que le pareció insoportable y que mostraba que el país estaba lleno de racismo y profundamente dividido.

En cuanto al funcionamiento interior, la rutina de trabajo en el TA era dura y rigurosa y se caracterizaba por el enfoque experimental centrado en los actores. Las mañanas estaban reservadas al entrenamiento físico y vocal y al aprendizaje de nuevas técnicas y danzas mientras que las tardes estaban consagradas a la creación y a los ensayos, marcados también por una experimentación activa pero focalizada en cada creación (Marchiori 2010).

Este trabajo de investigación tomaba formas diferentes según la creación y según quien la llevaba a cabo. El proceso creativo mismo estaba basado en una búsqueda de imágenes o composiciones escénicas que nutrirían el texto que Brie escribía siempre de forma paralela a los ensayos.

A este intercambio entre escritura escénica y escritura literal, precedía una investigación documental-periodística: el grupo entero estaba implicado en cada uno de los proyectos a través de las lecturas que seleccionaban para compartir con el grupo, o de las entrevistas con especialistas y testimonios directos de la problemática en cuestión. En cuanto a las inspiraciones artísticas, cada uno desarrollaba sus investigaciones dentro de su área para documentarse sobre diferentes manifestaciones culturales (músicas, danzas, máscaras) y su posible adaptación al trabajo en curso.

En el seno de la diversidad del trabajo de investigación había algunos que se especializaban más que otros en algunos dominios concretos: Lucas Achirico, era el músico del grupo y se interesaba por los instrumentos tradicionales y las diferentes técnicas de canto para luego adaptarlos a la escena. Gonzalo Callejas era y es actualmente el escenógrafo del grupo; en la misma línea que su compañero, intentaba trabajar con materiales naturales de la región y utilizar técnicas de artesanato tradicionales para la confección de ciertos elementos escénicos o para el vestuario.

El punto en común entre todos era su rol de actores, pero más allá de este, cada uno estaba implicado en la creación desde el detalle más pequeño hasta el más teórico, en una tentativa de nutrir la actuación tanto desde su dimensión plástica como personal. Existía así un diálogo continuo y democrático entre la escritura, la música, la escenografía y la actuación (Marchiori 2010).

Las investigaciones se centraban esencialmente sobre la historia boliviana así como sus culturas y sus lenguas. En relación a esta orientación y al pasaje de Brie por el Odin Teatret, su teatro fue definido con frecuencia como “antropológico”, calificativo que caracteriza el teatro de Eugenio Barba en su búsqueda de unas bases universales de la actuación teatral. Es cierto que el TA siempre estuvo compuesto por varios actores extranjeros y bolivianos y que sus obras presentaban con frecuencia músicas o danzas de diferentes tradiciones locales como extranjeras. Sin embargo, llamar “antropológico” a un teatro que se nutre esencialmente del contexto en el cual nace y se desarrolla sería adoptar una visión eurocentrista de la creación teatral. Brie afirma: “No es un teatro antropológico ni un teatro mitológico, ni un teatro indígena. No es ‘una viva representación de’...”, y Lucas Achirico: “No reproducimos ritos sino que recuperamos ese material para hacernos preguntas” (citados según Aimaretti 2014: 43).

En efecto, la finalidad de las investigaciones no era la de analizar las formas de actuación o la dimensión performativa de la cultura boliviana para añadir al gran diccionario del teatro nuevas formas de expresión. La prueba es precisamente que su interés por la cultura boliviana iba mucho más allá de las formas teatrales, que eran más bien pobres: se trataba de un interés por su música, sus instrumentos, sus trajes, sus lenguas, su historia. Más que la búsqueda de una cierta esencia de la actuación había detrás de este interés por la cultura local una voluntad de crear un teatro de y para la cultura donde habían elegido instalarse.

El espíritu que animaba el TA tomó una expresión teórica concreta en la revista *El tonto del pueblo*, donde se pueden encontrar varios artículos escritos por Brie mismo pero también una selección de textos de otros autores que inspiraron considerablemente su trabajo.

La revista era publicada por el TA mismo como medio de dinamización de la cultura boliviana y de difusión de los escritos de artistas europeos y latinoamericanos. El primer número salió en agosto de 1995 y el quinto y último en mayo de 2001: ediciones anuales cada vez más ricas. La publicación tuvo que suspenderse por razones económicas y políticas así como por problemas de organización.

Cada una de las ediciones de esta revista es un testimonio del compromiso del grupo con la vida cultural e intelectual del país. En efecto, para no dar lugar a otra expresión de la colonización cultural Norte-Sur, Brie buscaba y seleccionaba textos sobre el teatro boliviano y latinoamericano en general, como por ejemplo, sobre Mauricio Kartún, Teatro Yuyachkani, Nuevos Horizontes, Teatro del Ogro, etc.

UN TEATRO GENUINAMENTE BOLIVIANO O LA CELEBRACIÓN DE LA DIVERSIDAD CULTURAL

Los dos grandes fantasmas de la biografía del autor argentino, la guerra y el exilio, marcan también las dos producciones por las que el Teatro de los Andes pasará a la historia del teatro. Se trata de una actualización de dos textos fundadores de la cultura occidental: *La Odisea* y *La Iliada*, que se convertirán en herramientas de lectura de la historia contemporánea de América Latina. En ellas se trasluce un tratamiento poético complejo de la noción de diversidad, o más bien de identidad, concepto clave a la hora de hablar de plurinacionalidad.

La Iliada fue el primer gran éxito internacional del TA. Representada en el año 2000, fue el fruto de un trabajo de cuatro años a lo largo de los cuales se desarrolló un proceso de investigación, escritura y creación tanto a nivel físico-manual como teórico. Esta obra adapta el mito griego al drama histórico de los desaparecidos en América Latina y al universo estético boliviano. Los desaparecidos vienen representados en la obra a través de dos figuras icónicas de la resistencia a la dictadura en Argentina y en Bolivia: Rodolfo Walsh y Marcelo Quiroga Santa Cruz. En paralelo a sus historias se subraya en el mito el sufrimiento de los padres que buscan a sus hijos tras la guerra de Troya, principalmente Príamo, que busca a su hijo Héctor para enterrarlo con honores fúnebres:

Quisiera cambiar. Que Zeus me conceda partir en tu lugar,
quedar insepulto, cuerpo para buitres, y tú renacer.
Hijo, demasiado vivo estás dentro de mí (Brie 2013a: 60).

La historia boliviana dialoga en el texto con este lamento milenario pero también lo hace la escena. En el documental que acompaña la versión italiana del texto (César Brie y Reinhard Manz 2010), podemos observar de cerca la complejidad del proceso creativo de la obra en términos estético/materiales: ¿cómo hacer de *La Iliada* una obra boliviana? parece ser la pregunta que se esconde detrás de la devoción con que los actores construyen la escena en sus diferentes aspectos. Podemos ver a Gonzalo Callejas confeccionando tambores con piel de vaca, como tradicionalmente; réplicas en yeso de sus amigos que serán utilizadas como marionetas, o armaduras de guerra a base de madera de maguey y de macramé. Lucas Achirico, por su parte, recupera la sonoridad particular de las flautas tradicionales bolivianas para mezclarla con cantos italianos a base de técnicas vocales indígenas. Soledad Ardaya, Teresa dal Pero y Alice Guimarães confeccionaron todos los trajes pero se implicaron también en la búsqueda documental y musical. Así vemos en el documental también a Ardaya en la radio quechua de Sucre explicando la historia de la *Iliada* a una de las locutoras, que le acaba recomendando una serie de canciones de Luzmila Carpio¹ que serán incluidas más tarde en la obra. Se

¹ Luzmila Carpio es una de las cantantes más célebres de Bolivia, no solo por su voz extraordinaria sino también por su reivindicación de las lenguas y culturas indígenas.

trata apenas de algunos ejemplos que no incluyen todos los diferentes especialistas que invitaron para desarrollar los diferentes aspectos de la puesta en escena. La danza, por ejemplo, era una parte integral del espectáculo, ya que era el lenguaje utilizado para las escenas de violencia; los movimientos elocuentes de los actores están inspirados de danzas tradicionales como el Tinku o la Morenada.

La *Iliada* es por tanto un ejemplo claro de lo que podríamos describir como una celebración de la diversidad a través del teatro: un estudio y apreciación de las distintas expresiones culturales de las diferentes etnias o nacionalidades que integran Bolivia para enriquecer la escena, que se convierte en espacio de diálogo y celebración. Ejemplos como los que acabamos de evocar están presentes en casi todas las obras del TA: sean fragmentos en quechua o en aimara, sea máscaras tradicionales, sea la adaptación de un mito andino, o de un episodio histórico.

En este sentido *La Odisea* comporta un análisis más universal de la cuestión identitaria a través de la cuestión del origen y la migración. La obra fue creada en 2008, hacia el final de los años de trabajo en Bolivia con el TA por parte de Brie. Reescrita enteramente en verso, esta obra cuenta la historia original de Ulises y al mismo tiempo la proyecta sobre la realidad actual: Ulises es todos los inmigrantes ilegales que huyen de su país a causa de la guerra o en la búsqueda de una vida mejor sacrificando la propia en el camino. Basándose en los estudios del sociólogo Leonardo de la Torre Ávila (2006), Brie decide concentrarse en la migración de los bolivianos hacia países más ricos, especialmente los Estados Unidos. Polifemo se vuelve así el jefe de una de las bandas que asaltan frecuentemente el tren que atraviesa Méjico de sur a norte, bautizado por los inmigrantes como “La Bestia”; Caribdis y Escila son respectivamente las aguas peligrosas de Guatemala y el desierto que marca la frontera con los Estados Unidos; el regreso a Ítaca es una deportación.

Pero la actualización de la epopeya no se limita a representar la Odisea de los bolivianos y tantas otras odiseas que dibujan nuestro paisaje político actual, representa también las odiseas íntimas y personales. Brie, que monta esta obra para hablar de una vivencia personal e universal a la vez, invita también a sus actores a pensar y decir sus propias odiseas:

“Partamos de nosotros” dije, “de nuestra Odisea. ¿Cuáles son nuestros naufragios, pasiones, monstruos? ¿Qué abandonamos? ¿Dónde se esconde nuestra Ítaca? Digan yo, yo para decir nosotros. Digamos nosotros para decir ustedes. No perdamos esta intimidad que golpea a nuestra puerta y quiere volverse universo” (Brie 2009: 4).

Así es que al final de la obra los actores se presentan ellos mismos, no ya como personajes sino como personas. Cuando Ulises y Penélope se vuelven a encontrar, evocan su pasado juntos a través de fotografías y, poco a poco, el resto de los actores entran en escena con fotos personales y evocan, ellos también, sus pequeños recuerdos: “En este valle estaba mi pueblo... ahora está pelado. Pueblo de mineros no sobrevive al metal que arranca...” o “Las dos tontas no paraban de reír. A Isa le habían apenas dicho que

estaba embarazada” (Brie 2013b: 105). Después de este coro íntimo se presentan uno a uno como Ulises o hijos de Ulises: “Me llamo Gonzalo Callejas, nací en Uncía, norte de Potosí, provincia Bustillos, país Bolivia. Mis abuelos, quechuas de Moscarí y de Tarabuco”; “Mi nombre es Alice Guimaraes, nací en Porto Alegre, Rio Grande do Sul, país Brasil. Bisabuelo alemán, bisabuela portuguesa” (Brie 2013b: 107).

No era una formalidad: según relata Brie en el prólogo de la edición boliviana de la obra, para escribirla se basó en algunas historias personales de los actores, haciendo convivir realidad personal, realidad política y ficción mítica.

La noción de testimonio está muy presente en el teatro de Brie, pero el caso más representativo de esta figura –que aquí está apenas esbozada– y del trabajo documental del TA es más bien *En un sol amarillo* (2004). En este trabajo ya no se trataba de desarrollar pesquisas de orden estético o cultural para entablar un diálogo entre el pueblo boliviano sino de hablar directamente con las víctimas del terremoto de 1998 para encarnarlas en escena y darle una voz a la tragedia, denunciar así la corrupción de forma directa.

En efecto, en 1998 Bolivia sufrió un terremoto muy fuerte en la región de Cochabamba, que afectó principalmente las ciudades de Aquile, Totorá y Mizque. La comunidad internacional se movilizó inmediatamente para socorrer al país con grandes donaciones de dinero, ropa, alimento y material de construcción. Lamentablemente, ninguna de esas ayudas llegaron a sus destinatarios sino que dieron lugar a una segunda tragedia: la de la desviación de bienes, corrupción y extorsión. Un abuso de poder desmedido y ejercido particularmente sobre la población indígena. El TA, impactado por los acontecimientos, desarrolló una investigación de terreno, trabajo que tuvo como resultado final *En un sol amarillo*, obra en la cual dan voz a los testimonios recogidos y denuncian con nombre y apellido a los responsables de tal situación, entre los cuales se encontraban buena parte de los altos mandos gubernamentales de la época. Respecto de esta obra Brie dice:

Hace treinta años, cuando daba mis primeros pasos en el mundo del teatro, comencé por dedicarme a lo que hoy sería denominado “teatro político, de agitación, de testimonio”. Me alejé de esas formas cuando me di cuenta que la dimensión política en el teatro es algo mucho más complejo, fatigoso y duro que subir sobre un palco para declamar un texto de denuncia. Y sin embargo, emprendí este trabajo con la misma indignación y la misma rabia que animaban mis denuncias de entonces (Brie 2005: 15).

Que la política está presente en la obra de Brie es una constatación del orden de la evidencia: cuando una persona se ve obligada dos veces en la vida a abandonar el país donde vive porque el teatro que hace le conlleva amenazas, es evidente que cuestiona fuertemente la realidad que la rodea, que forma parte de ella, que la afecta de una forma u otra. Y sin embargo, Brie no se reconoce en el término “teatro político” al mismo tiempo que expresa su interés profundo por las cuestiones políticas. No se reconoce por tanto en una estética política, es decir, una estética que se olvida a sí misma para dar lugar a la lucha social. Así lo presenta Erwin Piscator, “creador” del término y del género, en su libro *El teatro Político* (Piscator 1929): la calidad de la expresión artística es secundaria en relación a la urgencia de la lucha política, el objetivo de la cual es

despertar la consciencia del espectador para que pase a la acción, siendo el arte en este contexto un instrumento para cumplir este objetivo. Brie no se identificaría con esta definición canónica del teatro político: en su teatro la dimensión política no alcanza su sentido absoluto si no es gracias a un diálogo íntimo con la poesía y la belleza. Como hemos podido ver, en el caso de Brie esta dimensión política responde a un contexto y se expresa de diferentes formas y a través de las diferentes esferas de la creación.

Después de todo, América Latina no es una región terriblemente necesitada, pero es un lugar donde no estar atento a la cuestión social significa ser cómplice de algo. Nosotros estamos más atentos a la cuestión social porque ésta irrumpe en nuestra casa. No se la puede ignorar. No hay ningún argumento social que justifique tu trabajo, sino sería demasiado fácil. Muy a menudo uno encuentra personas muy sensibles políticamente pero que no tienen la capacidad artística porque tienen demasiada piedad y muy poca crueldad. La piedad es útil en la ética pero en la estética es más útil la crueldad. Eso es muy importante (César Brie citado en Justino Dos Santos 2011: 104).

Es decir, hay países –épocas, contextos– donde ser o no ser “político” no es una elección del teatro: es una realidad que invade todas las actividades sociales y no una realidad-otra que el teatro tiene el deber de ir a buscar y sobre la cual la población tiene que ser consciente.

Dentro de un sol amarillo junto con *Otra vez Marcelo*, sobre la vida del intelectual y político activista boliviano, son quizás las obras más documentales y políticas del TA, por las cuáles Brie comenzó a recibir amenazas, que se multiplicarían con la producción de sus dos primeros documentales. En ellas se observa no solo un trabajo de documentación admirable sino también una invitación a la crítica histórica y al compromiso ciudadano, que encontrará un eco fuerte en los documentales de los cuales hablaremos a continuación. Por otro lado, el teatro de Brie conserva frente a la producción audiovisual la particularidad de un trabajo estético-poético que celebra la diversidad cultural, como señalamos más arriba, y que trabaja sobre la dramaturgia y la inteligencia de la transmisión. Más adelante analizaremos estas diferencias.

DOCUMENTAR Y DENUNCIAR A TRAVÉS DE LA CÁMARA

Brie exploró el género documental desde las diferentes formas que le son dadas en el teatro, pero también en su forma filmica, que nos sirve de instrumento de comparación dentro de la obra del autor. *Humillados y ofendidos* (2008) y *Tahuamanu-Morir en Pando* (2010) son los dos documentales que creó y que fueron el fruto de una investigación periodística llevada a cabo sobre dos eventos trágicos de la Bolivia contemporánea, dos enfrentamientos con los campesinos. En Bolivia los campesinos son, como la palabra lo indica, los ciudadanos que viven en el interior y que cultivan las tierras, pero son también por regla general parte de las comunidades indígenas originarias de Bolivia que pueden ser muy diversas pero que son agrupadas vulgarmente bajo ese

nombre. Como lo indica este nombre genérico, la riqueza cultural que caracteriza el país no es apreciada como tal: los campesinos sufren frecuentemente de la discriminación ejercida por los ciudadanos “urbanos”, que los consideran como bárbaros, incivilizados. Paradójicamente esta represión se volvió aún más violenta desde la elección de Evo Morales como presidente de Bolivia, el primer presidente “campesino” del país y, por tanto, el primero en reivindicar el derecho de los campesinos a poseer la tierra que cultivan así como a vivir según los principios de sus propias culturas. En los dos documentales de Brie se puede ver cómo la oposición política de Evo Morales —que es muy diversa y se concentra no necesariamente en un partido sino en varias personalidades— se enfrenta al poder presidencial a través del pueblo:

Un gobierno debería ser aquel que impide que los bandos contrarios se enfrenten, en este caso el gobierno está de un lado y el gobierno local del otro, entonces se está confrontando en realidad a través de la gente, se están enfrentando a través de la gente el poder local y el poder estatal.²

En *Humillados y ofendidos*, Brie presenta de forma detallada los eventos del 24 de mayo de 2008, cuando un grupo de campesinos se movilizó para llegar hasta la capital de la región, Sucre, a fin de asistir a un *meeting* político del partido de Evo Morales, durante el cual recibirían ambulancias para las comunidades del interior, desprovistas de tales vehículos. El evento acabó en tragedia: los opositores de Evo Morales junto con otros ciudadanos acabaron por golpear, humillar y poner de rodillas a los campesinos. César Bries estaba presente ese día durante los acontecimientos y filmó los ataques, de los cuales la prensa habló de forma limitada y tergiversada. Indignado por el espectáculo al que tuvo que asistir comenzó a buscar otros videos, algunos filmados por los agresores mismos, entrevistó a las víctimas así como a otras personas implicadas para después comparar toda la documentación disponible para entender mejor cómo se desarrollaron los acontecimientos y cuáles eran los políticos implicados. De este trabajo de investigación realizado esencialmente a partir de material fílmico, nace un documental que pone en evidencia el racismo profundo de la sociedad boliviana así como la corrupción de los partidos locales y estatales. Esta denuncia pública a través del medio audiovisual trajo como resultado ataques vándalos y amenazas a Cesar Brie:

Yo no me puse el problema de donde me paraba políticamente. Yo estoy del lado de los campesinos pero estoy del lado de la verdad. Si hay algo incómodo lo lamento, pero yo no puedo mentir porque mintiendo me volvería un cómplice.³

Un evento similar al de Sucre es el que Brie describe en el segundo documental, *Tabuamanu-Morir en Pando*: un grupo de campesinos de la región de Pando querían

² César Brie, Javier Horacio Álvarez y Manu Estrada sobre documental *Tabuamanu* (Bolivia 2010: 2'56"). En: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eb1nHa1Flm4>> (15.12.2014).

³ César Brie, Javier Horacio Álvarez y Manu Estrada sobre documental *Tabuamanu* (Bolivia 2010: 6'13"). En: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eb1nHa1Flm4>> (15.12.2014).

organizar una marcha hacia la capital para reclamar al poder central la propiedad de la tierra que había sido prometida. Lo que debía ser una manifestación pacifista en la capital se transformó en un conflicto armado en Pando mismo, la región de donde venían. Durante el enfrentamiento los campesinos fueron masacrados por las fuerzas políticas locales, que ponían trabas a la redistribución de las tierras en la zona, así como por los ciudadanos mismos y por francotiradores profesionales. Aún hoy en día no se conoce el número exacto de muertos. La región de Pando era una de las primeras destinadas a reasignar las tierras a los campesinos que las trabajan desde siempre y expropiarlas de las manos de los latifundistas, lo cual conllevó naturalmente una fuerte oposición de estos últimos. Se trata, una vez más, de un conflicto entre dos fuerzas políticas opuestas a través del pueblo que fue tratado por los medios y por el poder de forma muy superficial: las autopsias fueron falsificadas, no hubo indemnizaciones para las víctimas ni una investigación sobre lo acontecido. Ese fue el rol de Brie que, una vez más, buscó grabaciones, hizo entrevistas y trabajó con expertos (un médico forense, entre otros) sobre los documentos que pudo encontrar. Llegó así a describir en detalle lo acontecido y a denunciar la responsabilidad de los implicados con nombres y apellidos. Las amenazas aumentaron tras la realización de este segundo documental, lo cual conllevó el exilio de Brie, tal y como aconteciera unos años atrás en Argentina.

EL GÉNERO DOCUMENTAL: UNA CONCLUSIÓN

En la obra de Brie encontramos, por tanto, dos expresiones diferentes de un mismo género, el documental, a través de dos medios: el teatral y el audiovisual. Sin embargo, para Brie se trata de dos objetos completamente diferentes, no solo por su formato sino también por el proceso de creación que cada uno implica, la finalidad así como los resultados y las consecuencias. Podríamos afirmar incluso que sus documentales audiovisuales no son expresiones artísticas sino documentos, pruebas de acusación. Aquí se plantea la cuestión de la posibilidad del documental audiovisual de detentar el estatuto de documento en sí, en oposición al teatro, que carece de esta posibilidad. A propósito de *Humillados y ofendidos* Brie decía:

Hubo gente que me amenazó de hacerme juicio, nadie hizo nada porque en ese documental no hay una palabra que yo haya editado mal, no hay nada que yo haya falsificado, es así, ocurrió así, es más, ocurrió mucho peor de lo que yo filmé, yo filmé poco. Esa fue la verdad.⁴

Esto no quiere decir que las obras de teatro documental sean menos “verdaderas” que los documentales audiovisuales sino que buscan otro tipo de verdad. Cuando Brie dice que todo lo que filmó es *verdad*, quiere decir que se trata de documentos, capa-

⁴ César Brie en *El ojo del alma* (Bolivia 2010, Parte II: 2’37”). En: <https://www.youtube.com/watch?v=X_ug3lqVW9c> (15.12.2014).

ces de inculpar a los responsables que aparecen en las imágenes. Es por este motivo que el autor recibió amenazas mucho más fuertes que las que recibió por las obras de teatro más abiertamente políticas y documentales como *En un sol amarillo* y *Otra vez Marcelo*. Y es que la posibilidad de detentar el estatuto de documento no existe en el teatro documental, que existe para denunciar, sí, pero sobre todo para sensibilizar, para reclamar un espíritu crítico y activo de la parte del espectador.

Así lo demuestra el contraste directo entre *Morir en Pando* y *Albero senza ombra* (*Árbol sin sombra*, 2010), obra de teatro que fue fruto de la misma investigación que el audiovisual *Morir en Pando*, cuyo texto aún no ha sido publicado. Se trata de una obra en solitario presentada en Italia, y que debía, por tanto, adaptarse a un público que desconocía la situación política y las características culturales de Bolivia. En la obra, al contrario que en la película, Brie recrea la vida, los sentimientos y la personalidad de los que han vivido y viven estas tragedias, sin jamás dejar de lado los hechos concretos pero exponiéndolos a través de la ficción: quiso humanizar de alguna forma la información abundante pero fría que había compilado. Él mismo compara el documental con la obra de teatro durante una entrevista con Fabbrica Europa, el festival donde presentó *Albero senza ombra* :

Creo que el medio audiovisual es mucho más efectivo que el teatro para crear contra-información, porque llega a todas partes. Aun cuando ya no estés la película todavía será proyectada, no perece, o perecerá de aquí a cincuenta años y entonces quedará como una cronología exacta de los hechos. El trabajo teatral perece conmigo, tiene una vida más breve así como una menor masa de personas que uno puede alcanzar. Lo hago para mí, para hacer poesía, para hacer una investigación sobre mi propio medio de expresión, el teatro: cómo contar lo invisible que se encuentra entre los pliegues de la historia.⁵

Se trata entonces de una cuestión de efectividad inmediata : difundir información es mucho más fácil hoy en día a través de videos u otros soportes transmisibles por internet, que a través de una obra de teatro, que es más una creación inmediata, de relación directa. Por la misma razón, se trata frecuentemente de una información que nos llega de forma superficial, la forma de la pantalla, mientras que, al contrario, nada nos compromete más que la palabra de un actor que nos es dirigida en vivo y nos implica directamente.

Estas son conclusiones maniqueas respecto a estos dos medios de expresión que son el teatro y el cine pero se aplican perfectamente a la obra de César Brie y al contexto particular en el que se desarrolló: para el autor argentino, se trata de dos géneros que trabajan con dos verdades diferentes, una más fáctica y la otra más sensible e universal, y que recrean la realidad de formas diferentes según el lenguaje de cada medio de expresión. Fue gracias a ambos que Brie consiguió retratar y celebrar la diversidad cultural boliviana así como denunciar las tensiones políticas y el racismo que se esconden detrás de tal realidad.

⁵ *Fabbrica Europa-Intervista a César Brie* (Italia 2010: 2',03"). En: <<https://www.youtube.com/watch?v=0T03ZNmbfzE>> (15.12.2014).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aimaretti, María Gabriela (2014): "Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: El Grupo Teatro de Los Andes y César Brie". En: *Telón de Fondo*, 19, pp. 40-80.
- Brie, César (1995): "Por un teatro necesario". En: *El tonto del pueblo. Revista de Artes Escénicas*, 0, pp. 65-72.
- (2005): *Dentro un sole giallo*. Pisa: Titivillus.
- (2009): *Odisea*. Sucre: Teatro de los Andes.
- (2010): *L'Iliade del Teatro de Los Andes*. Pisa: Titivillus
- (2013a): *La Iliada. Las abarcas del tiempo. En un sol amarillo. Otra vez Marcelo*. Buenos Aires: Atuel.
- (2013b): *La Odisea. ¿Te duele? Solo los giles mueren de amor. El mar en el bolsillo. El grito de Alcorta*. Buenos Aires: Atuel.
- Justino Dos Santos, Andrea Paulina (2011): *Um estudo sobre a influência de Eugenio Barba e o Terceiro Teatro na América Latina: Limite, alteridade, invenção. Yuyachkani, Teatro de los Andes e LUME*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Marchiori, Fernando (2010): "Iliade andata e ritorno". En: Brie, César: *L'Iliade del Teatro de Los Andes*. Pisa: Titivillus, pp. 7-14.
- Piscator, Erwin (1929): *Das Politische Theater*. Berlin: A. Schultz.
- Torre Ávila, Leonardo de la (2006): *No llores, prenda, pronto volveré: migración, movilidad social, herida familiar y desarrollo*. La Paz: Fundación PIEB.

FILMOGRAFÍA

- Humillados y ofendidos*. Bolivia: 2008. 46 minutos. Dirección: César Brie y Javier Horacio Álvarez.
- Tabuamanu-Morir en Pando*. Bolivia: 2010. 90 minutos. Dirección: César Brie y Javier Horacio Álvarez.
- L'Iliade del Teatro de Los Andes*. Italia: 2010. 90 minutos. Dirección: Reinhard Menz.

Fecha de recepción: 22.12.2016

Fecha de aceptación: 29.12.2017

l Magdalena Bournot es doctoranda y profesora de Artes Escénicas en la Université Paris Nanterre y dirige, en paralelo, la Compañía d'Amaü. Tras realizar sus estudios en Letras y Filosofía en la Universidad Pompeu Fabra, trabaja dos años en la editorial berlinesa de arte contemporáneo Motto para después cursar su maestría en la École Normale Supérieure de Lyon en Artes Escénicas y Cine. Actualmente trabaja sobre la influencia de los mitos griegos en el teatro latinoamericano contemporáneo.