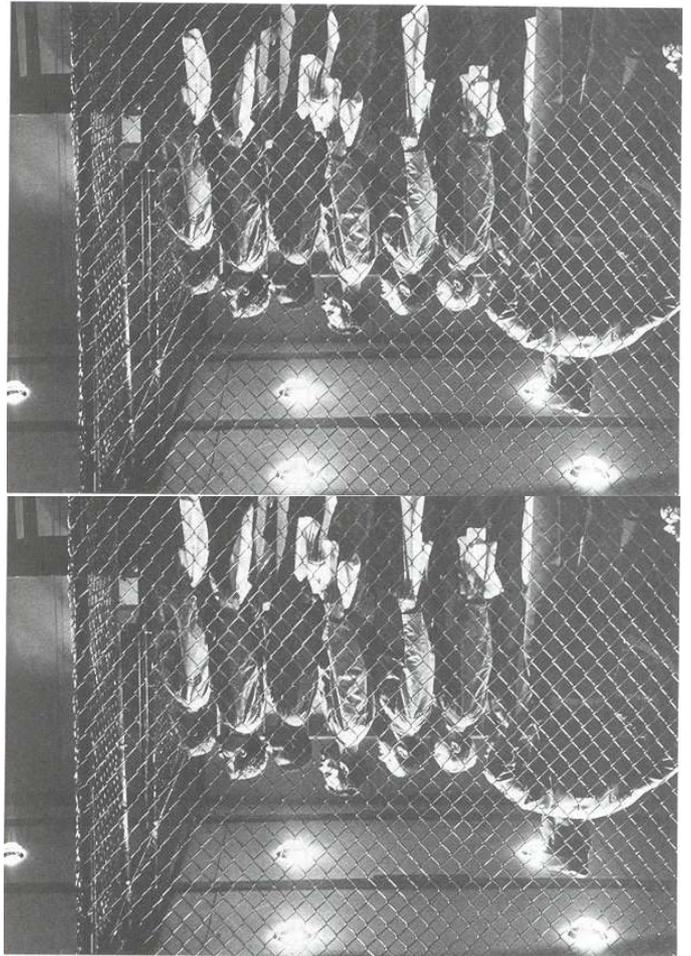
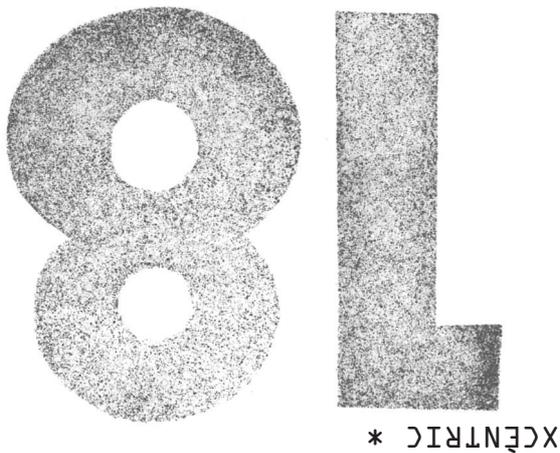


# The Living Theatre

CINEMA INVISIBLE



## The Living Theatre

La obra off-Broadway *The Brig* fue la última representada en *The Living Theatre*, en Nueva York, y fue filmada por Jonas Mekas. Todo su contenido y la interpretación se transmiten de una forma inquietante, atacando conscientemente el «cinéma vérité». La película ganó el Gran Premio del Festival de Documentales de Venecia (1964).

La sesión se complementa con la pieza de la poetisa Storm de Hirsch, un buen documento de lo que fue aquella filmación.

**Newsreel:** Jonas Mekas in *The Brig*, Storm de Hirsch. Estados Unidos, 1964. 5 min, 16 mm

**The Brig**, Jonas Mekas. Estados Unidos, 1964. 68 min, 35 mm

24 de junio de 1965

## Filmando *The Brig*

Como estamos en verano y no hay muchas otras cosas que hacer, les daré una reseña completa de *The Brig*. Pensé que esto debía ser hecho como suplemento al libro publicado recientemente sobre *The Brig* y *The Living Theatre*.

Fui a ver *The Brig*, la obra de teatro, la noche en que cerró. Los Becks fueron informados de que debían cerrar y marcharse. La interpretación, para ese entonces, estaba realizada con tanta precisión que se movía con la inevitabilidad de la vida misma. Mientras la observaba pensé: «Imagínate que esto fuera un verdadero bergantín; imagínate

que fueras un reportero que hubiera obtenido el permiso de la Marina americana para entrar en uno de sus bergantines y filmar lo que en él ocurre. ¡Qué documento para los ojos de la humanidad!» Por la manera en que *The Brig* estaba siendo interpretada en ese momento era, a mi parecer, un verdadero bergantín.

Esta idea se apoderó de mí y de mis sentidos de una forma tan completa que me tuve que ir de la sala. No quería saber nada de lo que ocurría a continuación en la obra de teatro; quería verlo a través de mi cámara. Tenía que filmarlo.

Mientras estaba sentado fuera, esperando que terminara la representación, les comuniqué mis pensamientos a Judith y Julian Beck. La idea les entusiasmó tanto como a mí. Decidimos hacerlo inmediatamente. Ellos tenían que abandonar el teatro al día siguiente. David y Barbara Stone, que vinieron a ver la obra conmigo, se dieron cuenta de que tampoco ellos tenían otra elección: se encontraron con otra producción entre las manos. «Ya lo sospechaba antes de venir», dijo Barbara. «Nunca más te llevaremos a otra obra de teatro», dijo David.

Al día siguiente conseguí el filme y el equipo. El teatro ya había sido cerrado por su propietario. Introdujimos a los actores y al equipo en el teatro por la carbonera, muy entrada la noche. (Abandonamos el lugar, de la misma manera, a las tres o las cuatro de la madrugada.) Nos encontramos con que parte de los escenarios habían sido levantados ya. Los actores volvieron a colocarlos en su lugar. No había tiempo para probar el equipo ni la iluminación. La iluminación utilizada fue la misma que

para la representación de teatro. Coloqué dos potentes focos en las butacas de la primera fila, de manera que pudiera moverme a su alrededor sin que salieran en la película. Tenía tres cámaras Auricon de 16 milímetros (de sistema único, con el sonido incorporado) cargadas con 10 minutos cada una. Cambiaba de cámara a medida que íbamos filmando. La interpretación se detenía cada 10 minutos para cambiar de cámaras, con unos segundos de acción yuxtapuesta entre una y otra toma. Filmé la representación en 12 tomas de 10 minutos cada una.

Yo me quedé dentro del bergantín, entre los actores, poniéndome en su camino, interrumpiendo sus movimientos y mise en scènes. Mi intención no era filmar la obra completa, sino tanta acción como pudiera captar mi ojo de «reportero». Esta clase de filmación requería una exhaustiva concentración física y mental. Tenía que manejar la cámara, tenía que mantenerme fuera del camino de los actores, tenía que observar lo que ocurría y escuchar lo que se decía, tenía que tomar decisiones instantáneas sobre mis movimientos y los movimientos de la cámara, sabiendo que no había tiempo para pensar o reflexionar, no había tiempo para segundas tomas, no había tiempo para errores: era un equilibrista sobre la cuerda floja. Todos mis sentidos estaban tensos hasta parecer romperse. (Tenía conmigo la cámara, el micrófono y las baterías; un equipo que pesaría alrededor de 36 kg; las dimensiones del escenario no permitían más que a los actores y a mí; envidié a Maysles y a Leacock sus livianos equipos.) Me posesioné tanto de lo que estaba haciendo que literalmente me llevó varias semanas hacer que mi cuerpo y mis sentidos volvieran a su estado normal.

Una de las ideas que estaba tratando de llevar a cabo —o de eliminar de mi sistema— era la aplicación del llamado «cinéma vérité» (cine directo) y de sus técnicas a un tema escenificado. Quería atacar a algunos de los mitos y mistificaciones del «cinéma vérité»: ¿cuál es la verdad en cine? En cierta forma, *The Brig* se convirtió en un ensayo sobre la crítica de cine. *The Brig*, la obra de teatro, era el material perfecto para un experimento de esta clase; la interpretación estaba tan automatizada, la actuación era tan perfecta, que se movía como un ballet de horror. Me apoderé de ella y la utilicé como material de base, como si se tratara de un acontecimiento real, lo que era en realidad. Mi enfoque no ayudó demasiado a la obra de

película donde el diálogo era importante utilizamos el sistema de sonido de «protección», cortándolo en pequeños trozos y «grabándolo doblado»; en otras superpusimos las dos bandas sonoras al mismo tiempo. (Durante la filmación se grabaron dos bandas sonoras: una directamente sobre el filme magnético y la otra, por separado, con una estropeada máquina Wolensak.)

Y allí estaba yo, esa mañana, tirado en el suelo, agotado, esperando a que Pierre volviera con el camión para llevarse el equipo. Todos se habían ido. El teatro estaba ahora vacío y muerto. Esa era la última vez que los Becks daban una representación en Nueva York. De pronto, todo era tan triste. Pensé que estaba completamente solo. Pero entonces abrí los ojos y vi a una muchacha de 16 o 17 años —o podría haber tenido 14, o 20; estaba demasiado cansado para darme cuenta— y empezó a caminar por el teatro vacío. Le pregunté qué estaba haciendo y dijo: «Yo vivo aquí; soy una actriz, ésta es mi casa». Pero el teatro está cerrado, dije yo. Yo sé cómo entrar, dijo ella. Y me mostró sus cosas, en un oscuro rincón del sótano: una maleta, una manta y algunos libros. Luego me quedé dormido y cuando volví a abrir los ojos la vi allí, sentada en la penumbra del teatro vacío, leyendo una obra de teatro. Parecía un gato perdido, pequeña, sola y triste. Luego llegó el camión y nos fuimos, y volvieron las ratas y todo se acabó. Salí a la calle —habíamos decidido tomar un café— y la acera estaba llena de agua que se metió por sus livianas zapatillas deportivas, empapándole los pies, pero ella no dijo nada; era parte y sangre del *Living Theatre*, y fue la última en abandonarlo. Al verla allí aquella noche, comprendí de pronto por qué el *Living Theatre* ha sobrevivido todos estos años y por qué volverá a sobrevivir: estaban tan locos como yo; su devoción por su trabajo y por su arte era fanática y estaba más allá de la razón; esa muchacha me enseñó todo esto y, que yo sepa, puede que siga viviendo allí, bajo tierra, o en las cloacas; quizá ni siquiera sea real, quizá haya sido el ángel del *underground*.

Al día siguiente, los agentes literarios se pusieron muy nerviosos: «¿Por qué no nos pidieron permiso?», dijeron, «no pueden hacer cosas como ésta». Los sindicatos cinematográficos me saltaron a la cara: «¿Cómo se atreve a hacer una película sin los sindicatos?». Al diablo con todos, dije yo. Si alguien quiere hacer una «verdadera» película de la pieza de Brown, «adaptarla» al cine, bien puede hacerlo. Brown me dijo una vez que tenía

Kenneth Brown: yo era un parásito chupándole la sangre.

El montaje siguió el mismo principio. Ahora he visto la obra, me dije; ahora tengo ideas sobre ella; ahora no puedo montar este material sin dejarme influenciar por mis pensamientos y mis consideraciones posteriores. Pero había pasajes demasiado largos, lo sabía, en cuanto a la obra y el trabajo de la cámara. Entonces le dije a Adolfas, mi hermano: «No has visto la obra, no has visto la filmación (él estaba en Chicago en ese momento, montando *Goldstein*); así que ahora ven a hacer el montaje, como si fueras un completo extraño, sin ninguna piedad.» (Mi hermano es un sádico, un hombre muy cruel y sin corazón.) Encaré la pieza de Brown como material de base, sin intentar introducirme en sus «verdaderos» significados. Judith Malina casi lloró cuando vio que había dejado pasar algunos de sus bellos y sutiles detalles - ocurrían a la izquierda del escenario, mientras yo estaba a la derecha -, y algunas de las líneas se habían perdido; pero yo dije: «No te preocupes, Judith, no te preocupes; piensa solamente en cuánto nos perdemos de la vida misma. Captaré lo que capte.» (En realidad, debería decirles aquí que una semana más tarde, después de la filmación, persuadido por Malina y Brown de que un gran número de líneas «clave» se habían perdido, nos dimos al trabajo de volver al teatro. Construimos el set una vez más y filmamos lo que faltaba. Pero cuando vi la proyección de esa segunda parte me di cuenta de que no tenía la espontaneidad de la filmación de la primera noche. Ya conocía la acción, conocía los movimientos y, a menudo, aun en contra de mi voluntad, me anticipaba a la acción. El resultado fue una interpretación sin vida, por lo que tuve que tirar todo el rollo.) «Ahora - dije a mi hermano - llévate esta película y trátala cruelmente y sin ningún respeto; corta todo lo que no valga la pena ver; olvídate de que alguna vez hubo una obra de teatro - los dos detestamos el teatro, de todas maneras -, hazme a mí lo que yo les he hecho a Brown y a los Beck.»

Y eso es lo que hizo. Proyectamos la película y mi hermano tomó notas y cortó fragmentos del filme. En realidad, fue más complicado que eso. Durante la filmación, dos de las tres cámaras se estropearon. A veces el filme pasaba a 30 fotogramas por segundo, a veces a 20. El sonido era demasiado rápido o demasiado lento. Durante el montaje, a menudo nos dábamos cuenta de que el sonido distorsionado era más efectivo que el «real», por lo que muchas veces lo dejamos así; en partes de la

una idea para una producción de un millón de dólares de *The Brig*, con miles de prisioneros. Debería hacerse. La crueldad ejercida por un hombre sobre otro nunca puede ser demasiado puesta en evidencia. En cuanto a lo que a mí respecta, no estoy interesado en adaptar obras de teatro; siempre lo he dicho y vuelvo a repetirlo aquí. La película *The Brig* no es una adaptación de la obra de teatro: es una obra de cine, es lo que mi ojo ha registrado, lo que ha captado mi temperamento perdido dentro de la obra. Y, si acaso, en primer o último lugar, la película *The Brig* es mi regalo a los Becks, esos dos bellos seres humanos. Mi contribución a todo esto, en realidad, es el dolor de espalda que siento todo realizador de «cinéma vérité» la mayor parte del tiempo, y puedo decirles que el dolor de espalda es a veces tan malo como el dolor de corazón.

Dicho sea de paso, el filme me costó 1.200 dólares.

Extraído de: Jonas Mekas (1975). *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano*. Madrid: Fundamentos, pp. 250-256.

Programador: Antoni Pinet

Jonas Mekas (AFA, 1991)

