



*/CUADERNOS DE PICADERO*

Cuaderno N° 2 - Instituto Nacional del Teatro - Enero 2004

*El  
Cuerpo  
del  
intérprete*



# INDICE

**1**

*p/4*  
Cristina Moreira

**2**

*p/10*  
Guillermo Angelelli

**3**

*p/16*  
Susana Tambutti

**4**

*p/22*  
Inés Sanguinetti

**5**

*p/28*  
Alejandro Catalán

**6**

*p/34*  
Pablo Bontá

**7**

*p/40*  
Eduardo Pavlovsky

## **AUTORIDADES NACIONALES**

### **Presidente de la Nación**

Dr. Néstor C. Kirchner

### **Vicepresidente de la Nación**

Lic. Daniel Scioli

### **Secretario de Cultura**

Lic. Torcuato S. F. Di Tella

### **Subsecretario de Cultura**

Lic. Magdalena Faillace

### **Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro**

Sr. Raúl Brambilla

### **Consejo de Dirección**

Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini, Francisco Jorge Arán, Mario Rolla, Claudia Caraccia, Pablo Bontá, Jorge Pinus, Gladis Gómez, José Kairúz, Mónica Munafó, Carlos Massolo

### **AÑO 1 - Nº 3 / AGOSTO 2004 CUADERNOS DE PICADERO**

### **Editor Responsable**

Raúl Brambilla

### **Director Periodístico**

Carlos Pacheco

### **Diseño y Diagramación**

J. Barnes

### **Corrección**

Alejandra Rossi

### **Fotografías**

Magdalena Viggiani, Carlos López Mena,  
Complejo Teatral de Buenos Aires

### **Dibujos**

Oscar "Grillo" Ortiz

### **Colaboran en este Número**

Alberto Catena, Alejandro Cruz, Cecilia Hopkins,  
Juan Carlos Fontana, Cristina Moreira,  
Pablo Bontá y Federico Irazábal.

### **Redacción**

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7  
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
República Argentina  
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

### **Correo electrónico**

prensa@inteatro.gov.ar  
infoteatro@inteatro.gov.ar

### **Impresión**

Gráfica San Lorenzo S.A.  
Quilmes 282/4 - Tel. 4911-4303(1437)  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

## **NOTA DE PRESENTACIÓN**

A través de las distintas entrevistas y textos que publica Cuadernos de Picadero Nº 3 el lector podrá tomar contacto con diferentes opiniones acerca del cuerpo del actor y del bailarín. Cada creador convocado –Cristina Moreira, Guillermo Angelelli, Susana Tambutti, Inés Sanguinetti, Alejandro Catalán, Pablo Bontá y Eduardo Pavlovsky– propone, desde su propia experiencia creativa, descubrir en el cuerpo el germen que conduce a un acto único, ése que el público reconoce y hasta llega a conmovirlo.

# “¿Qué estás haciendo en París?”

Por Cristina Moreira

*A finales de la década del '80, Cristina Moreira regresó a Buenos Aires –después de una larga estadía en Francia– y movilizó la atención de numerosos jóvenes actores. Transmitió, y transmite, la técnica del clown con resultados tan intensos que de inmediato se transformó en la maestra por excelencia, en esa disciplina. En esta nota, Cristina Moreira habla de su experiencia y es una de las pocas veces que la docente deja su estudio y nos posibilita compartir –a través de la escritura– esa pequeña porción de su mundo artístico privado.*

Si hace veinte años me hubieran invitado a escribir acerca de ese modo peculiar de interpretar que tiene el clown, hubiese creído que era una broma. ¿Cómo transmitir en tinta lo que en aquel momento de mi vida era una revelación, sustentada en un hecho absolutamente intangible? Tenía que pasar el tiempo, y el tiempo pasó.

Tenía que encontrar esa revelación en cientos de jóvenes que se acercaron a estudiar el género con intereses diversos.

La palabra clown era un tanto exótica en los '80. Ni yo misma era consciente de la brecha que se iniciaba en la tradicional cantera académica. Fue todo por amor. Créanmelo. El amor que nos hace girar ciento ochenta grados en cualquier momento de la vida.

...Y vivían en París... ¡La libertad!... desenfadada, como una mueca de juventud... Todos querían y ejercitaban el derecho a ser libres, aunque cabe señalar que aquellos tiempos no eran factibles de doble nacionalidad. Muchos estaban en condición restringida de trabajo, con visa de estudiantes o contratos artísticos cerra-

dos. Sin embargo se permanecía. Deseosos de gozar del lema "liberté, égalité, fraternité".

Todos jóvenes que, habiendo dejado sus tierras por diversas causas, se agrupaban donde el talento llamaba a entrar en los galpones, escuelas, conservatorios de arte.

Los clowns explotaban en piruetas y juegos originales en la plaza del Pompidou, en las terrazas del café Les Deux Magots, o del Café de Flore. La competencia que se instalaba era severa, se trataba del oficio independiente de ejercitarse en el teatro callejero.

Debían capacitarse y producir, eran artistas y, un poco más adelante, aceptaron el nombre de comediantes con el deseo de alejarse de la seriedad sonora de la palabra actor.

Así, la tendencia circense y el mito del théâtre la rue se regalaba en las esquinas parisinas.

Un desafío a la pretensión, a los esquemas formales del teatro clásico o moderno, buscando una nueva máscara emparentada con las exigencias del teatro total, teatro del gesto, del silencio, de un teatro en fin, "qui bouge" (que se mueve).



Totó (clown argentino integrante del Cirque du Soleil)

El clown manifestaba ese teatro anhelado que va más allá de las fronteras. Su presencia era símbolo de un enorme grito de paz en medio del tumulto. Me refiero a aquellos artistas que, promediando sus veinticinco años, habían llegado a París con mucha preparación y transitaban desde los mejores escenarios europeos al despojamiento del teatro ofrecido en las esquinas de París.

Recuerdo que, más tarde, algunos de ellos se integraron a las producciones del Cirque Du Soleil, y hoy los podemos ver retratados en sus galerías de fotos. Otros, de regreso a sus países de origen, devinieron directores y creadores de grupos de teatro de impacto internacional, como por ejemplo el Théâtre de la Complicité.

Se podrían enumerar más ejemplos para comprender que en los '70 algo se gestó en las calles de París, y ese algo tenía escuela. Era el apogeo de la tendencia académica relacionada con el teatro del gesto, de máscaras, y de entrenamiento físico para el actor.

La escuela J.Lecoq agrupaba más de mil inscriptos por año y sus grandes maestros, Pagneau, Gaulier, Martin, Bilain, recibían a comunidades de artistas de todo el mundo y diversas culturas. Era el gesto que hablaba, era el teatro vital, eufórico, severo y celebrado.

Era el comediante que indagaba en filosofías para crear, en busca de estilos propios, en busca de nuevas dramaturgias y estéticas para expresarse nuevamente.

## JUEGO DE TENSIONES

La sociedad siempre simpatizó con los comediantes y los aplaudió con cariño, como si el legendario tema de ser medio bobo o tonto indujera a la sonrisa y la despreocupación. El comediante no se toma las cosas en serio aunque, seriamente, hace su trabajo.

Tomemos el ejemplo de D.Garrick el incomparable, también dramaturgo, empresario, que dedicó su vida al quehacer teatral. Él era capaz de conmovir hasta las lágrimas, tanto en el drama como en la comedia.

Cuentan que en el Londres de 1700 un hombre fue al médico en un estado absoluto de tristeza, decaimiento y depresión. Al oírlo, el doctor le dijo:

-No se preocupe más, tengo la solución que le hará efecto inmediatamente. Usted tiene que ir al teatro a

verlo al gran Garrick y su visión del mundo cambiará por completo.

El paciente le contestó:

-Eso no va a dar resultado, señor doctor.

El doctor, muy sorprendido, le dijo:

-¿Cómo puede asegurarlo?

Y el paciente le contestó:

-Porque yo soy Garrick.

Esta anécdota nos traslada al mundo interior del comediante, mostrándonos el revés de la trama. Se transita la comedia una vez superado el drama. Pero el drama existe en lo profundo, anida en el hombre. Y es precisamente esta tensión la que sostiene vivo el gesto cómico. También debe hacerle frente a las dificultades de la vida misma, de la vida en el orden social.

Cuentan que una vez, ya indignado Garrick de los abusos de los empresarios teatrales, abandonó el escenario en el tercer acto.

Esta fuerza irreverente del creador que quiere cambiar las cosas que están mal, es nudo de tensión principal en el espíritu del clown. Frente a la imposibilidad de modificar las estructuras aparece el hombre anárquico, se subleva y rompe el orden establecido.

## DE DÓNDE VIENEN

El bobo del medioevo acostumbró al público a estar de su lado para escuchar las verdades más ocultas de la política del reino, desempeñando un rol crítico y sarcástico. El juego del bufón adquiere el cetro de la risa y el derecho a decirlo todo, haciéndose pasar por imbécil.

Esta popularidad del cómico se transforma en el Renacimiento, desplegando su función en el arte de la comedia.

Ya apartándose de la mordaz crítica política adquiere popularidad al retratar el mundo de criados y zannis en la Comedia dell'Arte. Ella es rica en payasadas articuladas al servicio de un argumento sentimental, expresiones graciosas, acrobáticas, coloridas, en las cuales los personajes abundaban en ingenio.

A comienzos del siglo XIX, la presencia de las payasadas estaba declinando en la escena teatral. Sus intérpretes vuelven a encontrarse fuera del mundo del teatro y se inspiran en el ámbito circular de la pista de circo.



Jacques Lecoq



## NACE UNA ESTRELLA

Aunque podemos considerar como precursor a las arlequinadas de José Grimaldi, los primeros trabajos profesionales fueron los del circo inglés de Philippe Astley (1768), quien los denomina clowns.

Eran personajes emparentados con su antecesor Pierrot, el eterno enamorado de la luna, incomprendido zanni, solitario y taciturno, de la *Commedia dell'Arte*.

La vestimenta del Pierrot sufrió transformaciones desde sus orígenes hasta la creación de Baptiste, a quien recordamos por su excelente coordinación de movimientos, su plasticidad y su palabra. Personaje que más tarde inmortalizó Jean Louis Barrault en el film de Marfèl Carne "Les Enfants du Paradis".

Esta máscara profunda cuya poética seduce tanto a los colores de Watteau como a la música de Schoenberg, que fuera objeto de estudio para Sarah Bernhardt y también para Meyerhold, es, a mi modo de ver, el pariente cercano de mayor influencia en el payaso de cara blanca de finales del siglo XIX.

Aquel clown llevaba una indumentaria luminosa, confeccionada con finas telas de raso blanco, el pantalón cortado en rombo, las zapatillas de raso con pompones, el bonete, la gola con lentejuelas, los guantes blancos y la inconfundible cara enharinada con las cejas pintadas en la frente.

Desempeñaba el rol de maestro de ceremonias hablando con voz potente. El público acudía al circo por otras atracciones. Los gimnastas, prestidigitadores, alambristas, domadores de fieras... La sociedad estaba muy lejos de identificarse con la cara enharinada del clown.

El gran José Grimaldi marcó estilo dentro del género del clown de pista y, poco a poco, sus continuadores fueron desplegando más destrezas, modificaron sus vestuarios, y su expresión configuró un personaje gritón que intercambiaba diálogos, y hasta a veces golpes, con la audiencia.

Este cómico autoritario y exaltado encontró rápidamente un compañero inseparable llamado Augusto. Era Tom Belling (1869), el creador del tonto "dunne august" en el *Zirkus Renz* de Berlín. El dúo clown-augusto entretenía exitosamente en las pistas internacionales. Famosa era la pareja de Fottit y Chocolat en la carpa de los hermanos Franconi (1877).

La atracción de estos números fue cada vez mayor, pero ya no estaría circunscripta al dúo sino al despliegue artístico y acrobático de personalidades como Grock, Fratellini, Charli River, Coluche, convirtiéndose para esta ocasión en el número de mayor atracción del circo.

De aquel payaso de cara blanca, que entre los números importantes debía darle de comer a los caballos y luego barrer la pista, había nacido una estrella.

Estos artistas inspiraron personajes en las obras de Brecht y nutrieron los juegos escénicos de Dario Fo. Fueron distinguidos en su arte. Wedeking, Handke, Peter Weiss, Muller, Maykovsky Beckett, Ionesco, Commelynck, y Meyerhold los volvieron a pensar en sus dramaturgias.

En los '70, M.J. Lecoq decía que los jóvenes de todas partes, cansados de la obligación de ser como los demás, de formalismos y valores perimidos, encontraron en el clown una esperanza, la de ser fieles a sí mismos.

Muchos de ellos se reunieron en grupos de teatro itinerante y en circos, declarando, por ejemplo, desde la parte trasera de su carromato: "Ya sabemos que no podemos cambiar el mundo pero, por lo menos, que el mundo no nos cambie a nosotros".

La búsqueda del propio clown es intransferible; se trata de un ejercicio de vida y no sólo de rutinas.

El artista que se acerca al mundo del clown, y se modifica en él, deseará permanecer, como el mítico deseo de la Fuente de Juventía.

## TÉCNICA DE ORIGEN

A principios del siglo XX Jacques Copeaux, dramaturgo y metteur en scene, se instala en los alrededores de París donde funda L'École du Vieux Colombier. Entrenaban el cuerpo, el uso de máscaras y el lenguaje. Realizaban verdaderos manifiestos, discursos de gran elocuencia, parodias con máscaras de personajes públicos, poniendo el acento en el arte del gesto y el silencio.

Fueron los primeros en recurrir al grammelot transmitiendo una idea sin articular el idioma; esto les permitía decir y hacer comentarios de fuerte contenido político.

El sentido crítico de sus representaciones callejeras y rurales dio lugar al encuentro de jóvenes teatristas a



partir de 1916 y, con posterioridad a la segunda guerra, se encontraban reunidas personalidades como Étienne Decroux, muchas veces llamado el padre de la mímica, Meyerhod, Artaud, Dullin, Barrault.

El teatro después de la segunda guerra ha sido prolífero en metodologías académicas, fundamentos teóricos y prácticos que nutrieron a los grandes realizadores e intérpretes contemporáneos. Pero el arte del gesto, según el maestro E. Decroux, es sin duda el primer paso hacia la comunicación y el centro mismo de la búsqueda interior, "Un cuerpo desnudo, una escena desnuda, en el silencio".

Un cuerpo preparado artísticamente capacita al intérprete para un espectáculo brillante. El clown realiza un trabajo muy intenso con su cuerpo y encuentra en la mímica la capacitación más adecuada.

### EL DISFRAZ

El vestuario del clown ayuda a descubrirse. Más se oculta en la máscara, más se da a conocer, tal como en las representaciones teatrales de los mitos. Cuando el mago de la tribu ejercía poder en su comunidad lo hacía con grandes gestos y movimien-

tos articulados que invocaban fervorosamente a un dios. Este ritual imponía la pintura en el rostro, la cabellera, los instrumentos de juego. El ritual del disfraz o caracterización hace del clown un personaje que encierra un misterio y posee un conocimiento. Él sabe como hacer reír. A ningún clown se le ocurriría salir a escena sin su máscara, sin su atuendo. ¡Su público no lo reconocería!

Este personaje de aspecto extravagante y singular, es como si fuera un brujo que convoca a la alegría.

Su cuerpo, valorizado con su vestimenta, destaca su condición de ser mágico.

Su apariencia varía tanto como las personas, los hay de talle largo, o casi enanos, gordos o flacos, no importa el sexo ni la edad.

De su aspecto destacamos los zapatones. Mucho quieren caminar o mucho han caminado para llegar hasta ahí. Son desproporcionados con relación a su estatura, lo que también le da el aspecto de niño que juega a ser adulto.

Sus trajes serán grandes, como si pertenecieran a otra persona, o por el contrario pequeños, lo que es una manera de decir 'soy otro'.

Las manos con guantes indican el cuidado y pulcritud con que se distingue un caballero, un toque de pretendida elegancia, una manera de llamar la atención sobre los gestos de sus manos, grandísimas manoplas que definen el gesto en una grotesca actitud de asir o rechazar, de golpear o de saludar y protestar.

Completando su indumentaria lleva un sombrero, bombín, bonete o gorro.

La búsqueda del detalle en toda su presencia indica el esmerado proceso de elaboración de su personaje.

### LA NARIZ

La nariz roja es la máscara más pequeña del mundo. Como símbolo es pasión, es una señal de luz en el instinto, en la intuición. Sobre ella se asombran grandes los ojos abiertos y por debajo el rictus de la risa en una boca enorme. Ella es señal de alerta para otro ante un yo encendido. Es estallido de sangre en el rostro enharinado. Es, por lo tanto, índice de dolor, deseo, ebriedad. Es algo que no se puede ocultar. Como la nariz de Cyrano, la de Pinocho, la de un clown es una deformación tan irritante como atractiva.



Sarah Bernhardt en "Pierrot"

Con la nariz de clown se produce una suerte de conjuro, con ella se convoca a la búsqueda de algo más verdadero. El intérprete, en el proceso de aprendizaje, la debe utilizar como un verdadero talismán para que su unidad cuerpo y mente se expresen espontáneamente, permitiendo el nacimiento del personaje.

En el proceso de aprendizaje hasta convertirse en adulto, un niño fue quedando oculto en el interior de la psicología del hombre; es quien se asoma en los ejercicios creativos del juego.

El arte del clown intentaría hermanar al adulto en la línea del tiempo. Los hombres del mil trescientos y los de hoy, realizamos el mismo ocultamiento de nuestro ser pequeño. Pero también hermana a sus contemporáneos.

Sabemos que satisfacer las necesidades primarias produce placer y ellas están ligadas al amor y al cuidado, pertenecen a un núcleo afectivo en el que se proyectan esperanzas, ideales, ambiciones, deseos. Están relacionadas con la salud y lo orgánico, con el cuerpo individuo y el cuerpo social. Es este terreno el que le da sentido a la búsqueda. El personaje lleva al comediante a realizar una lectura nueva de su vida y de la de los demás.

El clown vive oculto en un cuerpo adecuado y se develará cuando el comediante explore en su interior, cuando se cuestione. Asumirá sus desproporciones y podrá reírse de sí mismo y de sus errores, aceptando la imagen de su espejo interior.

### ACTITUD DEL CUERPO

Todos los clowns quieren subir a escena y ser aplaudidos. Si se comprende que el cuerpo del clown es un cuerpo de deseo, un cuerpo de tránsito para el diálogo, entonces toda manifestación resultará preciosa.

Cada mueca en el rostro y en todo su cuerpo es un grito enérgico singular. Al hacerlo de determinada manera hace reír a carcajadas.

La torpeza adquiere en su cuerpo un ingenio especial y recursos tiene sobrados, pero el arte no está en las rutinas -o sea, en el objeto de la actuación- sino en la vida misma del intérprete. Una vida apasionada que encontró una verdad. Su cuerpo investigó sus crisis y sus tensiones. Entonces ese Yo-clown se autodefine y se afirma en cada ejercicio frente al otro.

El cuerpo es su eje dramático, por lo tanto, el comediante indaga en la profunda consecuencia de una actitud fuera de tiempo o de un gesto involuntario.

Es un cuerpo inteligente que registra opiniones del público y las responde. Es un cuerpo que conduce el concepto de lo que expresa.

Por ejemplo, frente a la vidriera de una pastelería, el clown expresa con su cuerpo entero "Tengo hambre". Sin decirlo con palabras, expresa su necesidad.

La maravillosa correspondencia del cuerpo y la intención, la incontrolable evidencia de sonrojarse o la teatralidad de un desmayo, hacen del personaje un atento observador de la psicología humana.

### LA VOZ DEL CLOWN

La voz es parte del cuerpo o, mejor dicho, es el sonido que emite el cuerpo para articular su lenguaje. En el clown este instrumento es trabajado como el de un muñeco, es decir, con efecto. Serán sonidos articulados en onomatopeyas o en algunas palabritas sueltas, como si fuera un niño que está comenzando a hablar en el idioma de su familia. Ejercita la función de sus cuerdas vocales.

Cuanto más primario sea el lenguaje oral del clown más destacado será su juego corporal. Hay quienes con un silbato entre sus dientes o imitando sonidos logran codificar un lenguaje.

La voz también se disfraza con voces nasales, ceceantes, tartamudeos, y encuentran síntesis exclamatorias como el "Che!" de José Marrone, o el "patapufete!" de Pepe Biondi, el "Ea ea pe pe" de Carlos Balá, el "Uy uy uy uy uy!!" del gran Dimitri, el trinar de pájaros de Eddy.

### LA SEXUALIDAD EN EL CLOWN

¿Cuál sería la identidad sexual del clown?

Es un misterio y una gratificación propia de quien experimenta la transformación al vestirse de clown. Ya no importa a que género pertenece el intérprete. Al clown no le interesa definirse por masculino o femenino. Se trata de crear un personaje semejante a un individuo, un yo intenso que comprende su instinto de formas creativas. El personaje irá encontrando su definición sexual a través de exposiciones artísticas. Quiero decir que no juega el disfraz como ocultando su identi-

dad sexual, tratando de parecer lo que sabemos que no es, sino que simplemente interpreta el payaso de su mundo interior, abandonando por completo los códigos sociales.

La sexualidad abierta, despojada, sin la necesidad espectacular de seducir, lo faculta para actuar y crear poniendo en juego otras energías.

Muchas veces alumnas, actrices, madres de tres o más hijos, encuentran en el seminario de clown la libertad expresiva que les permite realizar un excelente trabajo artístico, y han elegido la indumentaria varonil para la búsqueda de su propio clown. Se han despojado de su condición femenina para encontrar la libertad y el juego cómico.

Lo mismo sucede con los varones, para quienes el travestirse es ejercicio carnavalesco por excelencia. Los predispone al juego y a la diversión de manera directa.

El arte escénico requiere de un magnetismo sensual y de un delicioso juego de energías puestas al servicio de la creatividad y la comunicación.

Debe el clown aproximarse con cierto pudor al contacto físico, sea cual fuere, y transmitir la extraordinaria incógnita de la vida como un deseo y una fortuna.

El semejante, el amigo o amiga, el otro cuerpo ajeno al mío, el de enfrente, al que miro, al que imito, el que me mira y me aplaude. Es otro, es objeto de deseo y destinatario de mi demostración.

El personaje se pone de pie en el centro, en la luz, frente a los espectadores, al servicio de un interminable saludo de amistad.

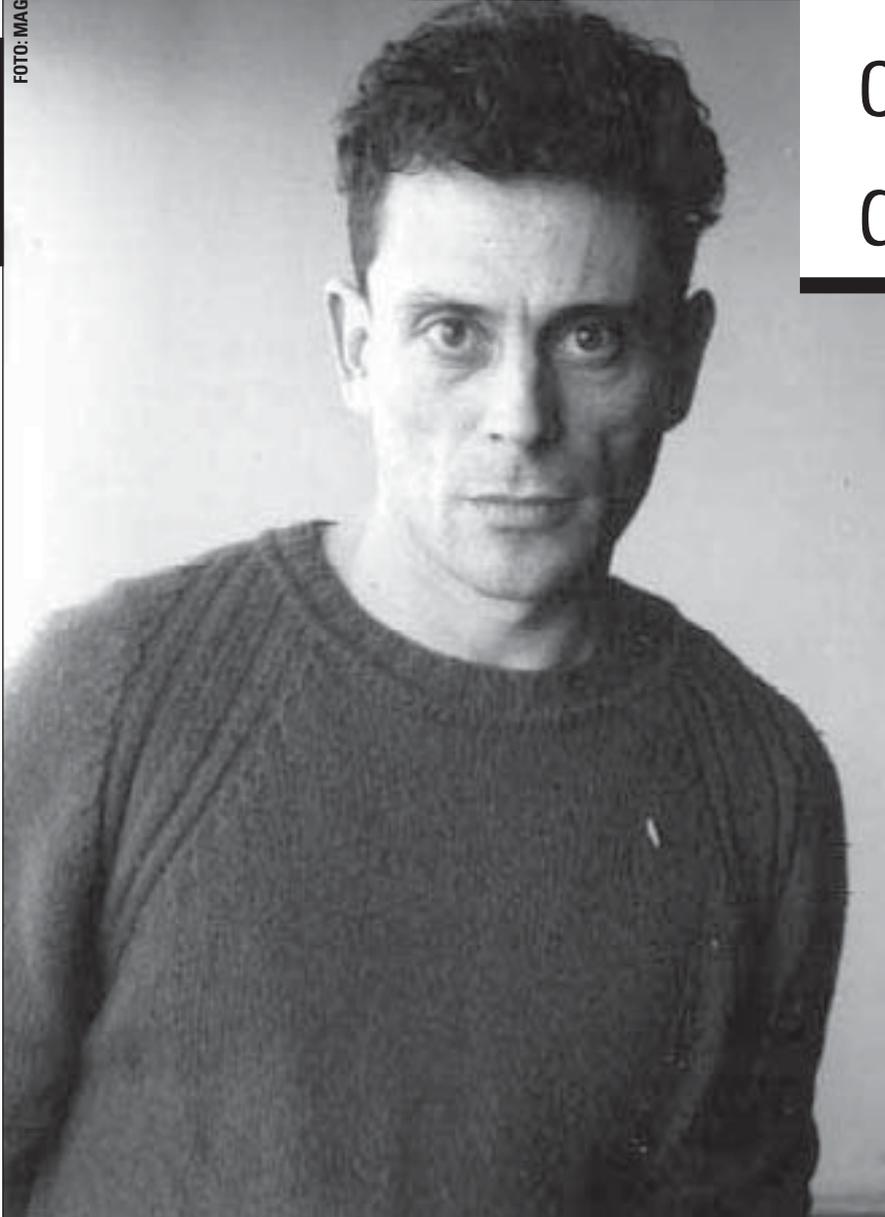


*Jean-Louis Barrault en "Los niños del paraíso"*

# GUILLELMO ANGELELLI

## “El entrenamiento es como una columna vertebral que te organiza”

Por Cecilia Hopkins



Hay quienes lo conocen como el protagonista de **Moebius**, aquella película de 1996 donde se lo veía recorriendo las vías del subte a la búsqueda de un convoy fantasma que había desaparecido en una realidad paralela, por obra de una ecuación matemática. El espectador de teatro, en cambio, reconoce a Guillermo Angelelli como el intérprete de Asterión, un espectáculo unipersonal (inspirado en el cuento de Borges, **La casa de Asterión**) que le valió, en 1993, el premio ACE al Mejor Actor Off. En aquel montaje, el actor-minotauro invitaba al espectador a recorrer con él el laberinto mitológico, transmutándose en inquietantes personajes-símbolo salidos de otros textos. Adentrarse en el misterio es, al decir del propio actor, uno de los tópicos principales en la lista de sus obsesiones: también es ése el tema medular de **Xibalbá**, la obra de su autoría y dirección que interpretó junto a Patricia Schaikis, donde el mundo subterráneo en la tradición maya-quiché de Guatemala se ve transformado en un cabaret situado en las islas del Tigre. Allí, un mago y su ayudante invitaban al visitante a realizar un viaje iniciático en busca de su más secreta identidad.

Esta propensión de Angelelli hacia los personajes que deben vérselas con los aspectos desconocidos de sí mismos encontró justo cauce, una vez más, cuando le tocó interpretar al protagonista en la versión de Luis Cano de **Hamlet**, de William Shakespeare. Ya en el rol del director, y sin participar en el terreno de la actuación, estrenó entre otros trabajos, **Estigia, Nada y Ave, La funerala y El desconcierto**.

Sin lugar a dudas, Angelelli es el representante más visible de una camada de actores que elige

crear sus materiales de escena a partir del desarrollo de un entrenamiento físico con intenciones dramáticas. El objetivo de esa tarea consiste en la creación de partituras gestuales formalizadas con el detalle necesario como para hacer posible su repetición. Esta partitura física encuentra su complemento en la partitura vocal, que se obtiene trabajando el texto seleccionado desde sus particularidades sonoras.

Guillermo Angelelli egresó del Conservatorio Nacional de Teatro poco después de reiniciado el período democrático en el país. Estudió luego con Carlos Gandolfo al tiempo que tomaba clases de danza. Pero con relación a la percepción de sí mismo durante su aprendizaje, Angelelli afirma que se sentía un actor en la clase de danza y un bailarín en la clase de teatro. Finalmente, en la práctica del clown, disciplina que aprendió junto a Cristina Moreira, encontró una de las vertientes de su particular estilo de actuación: todo aquel que recuerde el primer under de los '80 traerá a la memoria su desempeño como integrante del Clú del Claun (junto a Batato Barea, Hernán Gené, Gabriel Chamé, Daniel Miranda y Cristina Martí), grupo imprescindible en la movida renovadora del teatro de aquella época. La otra marca que individualiza el trabajo de Angelelli puede rastrearse a partir de su contacto con las técnicas de entrenamiento de los actores del Odín Teatret, grupo dirigido por el italiano Eugenio Barba en Dinamarca.

De 1986 data su primer contacto con la actriz Iben Nagel Rasmussen y el comienzo de un período de intercambio expresivo que aún continúa. Por eso es que, cuando Angelelli se refiere al entrenamiento

físico y vocal, y describe sus ejercicios, siempre lo hace utilizando el pronombre nosotros: se refiere al Vindenes Bro (Puentes del Viento), grupo de investigación actoral que desde hace años dirige Iben, que se reúne periódicamente en diferentes países.

### EL ENTRENAMIENTO SEGÚN EL ODÍN TEATRET

A los efectos de comprender mejor la raíz del trabajo de Guillermo Angelelli, conviene realizar un paréntesis explicativo acerca de la tarea de Eugenio Barba y sus actores. El training del Odín Teatret está destinado a preparar el cuerpo con el fin de ponerlo en condiciones para que cobre una nueva vida en escena. Sus ejercicios trabajan sobre las bases biológicas del actor (el peso, la respiración, los centros de gravedad) es decir, sobre todo aquello que conforma su físico. En el entrenamiento, el actor trata de acceder a una cultura física diferente de la que utiliza diariamente, para lo cual busca romper con sus conductas automáticas. De este modo, la transformación del cuerpo y la mente cotidianos en un cuerpo y una mente escénicos, constituye para Barba un primer nivel de dramaticidad. En este primer estadio el actor estudia las diversas posibilidades de estar presente en escena de un modo total, modulando su propia energía, a la búsqueda de acciones y reacciones vivas y precisas. Luego de dominar estos procedimientos técnicos de base, recién entonces, el actor puede comenzar el trabajo expresivo.

### LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL

La confrontación del trabajo de actores-bailarines, de diferentes tradiciones escénicas, desde un punto



Escena de «Hamlet»

FOTO: GENTILEZA COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

de vista fisiológico es la base de la antropología teatral, campo de estudio impulsado por Barba y sus colaboradores Franco Rufini, Nicola Savarese, Marco De Marinis y Ferdinando Taviani, entre otros. Por sus objetivos específicos la antropología teatral no debe ser confundida con el teatro antropológico, que encuentra su material de trabajo en rituales y otras manifestaciones parateatrales pero pertenecientes a una misma cultura. La serie de principios enunciados por la antropología teatral guía en la actualidad el trabajo de actores interesados en un teatro de raíz física. En versión resumida, los principios que enuncia son los siguientes:

→ **Alteración del equilibrio:** toda posición inestable se obtiene al desplazar el eje y el centro de gravedad del cuerpo, produciéndose, en diferentes partes del cuerpo, una serie de tensiones destinadas a sostenerlo. La alteración del equilibrio puede cumplirse en situación estática o dinámica, para lo cual el actor debe modular permanentemente el cambio tónico y energético.

→ **Oposición:** las oposiciones se generan naturalmente en diferentes partes del cuerpo cuando el actor trabaja introduciendo en su conducta escénica condiciones de desequilibrio. Pero además, cuando el actor puede repetir una secuencia precisa de acciones, está en condiciones de enriquecerla poniendo en juego otras relaciones de oposición. Así podrá alterar voluntariamente movimientos bruscos y suaves, rápidos y lentos, amplios o restringidos.

→ **Omisión:** Obedeciendo a una necesidad de síntesis, el actor o el director pueden proceder a:  
- "eliminar" una parte del cuerpo durante la ejecución de una secuencia, ocultándola o dejándola inmóvil todo el tiempo que se juzgue necesario.

- eliminar una sección completa de la partitura.  
- eliminar un objeto o accesorio. Así, aún después de que el actor deja de manipularlo, queda grabada su huella en el movimiento de las manos y los brazos.

→ **Reducción o absorción:** este cuarto principio se cumple:

- cuando el cuerpo se inmoviliza en el máximo de la tensión de un movimiento,  
- cuando una acción de una secuencia se miniaturiza, es decir, se reduce a un tamaño menor a como fue creada, manteniéndose la misma calidad tónica y energética empeñada en la acción original.

## LA ENTREVISTA

### - ¿Cómo fueron tus años en el Conservatorio Nacional de Teatro?

- Cuando cursaba el último año encontré una forma de trabajo que me ayudó a entender lo que buscaba porque, salvo cuando tenía clases de gimnasia rítmica, yo estaba muy aburrido. Y conflictuado, además, por ese modo de entender la verdad escénica que dominaba las clases, toda esa cosa stanislavskiana, según supe después, mal entendida, porque el Método de las acciones físicas era, en verdad, otra cosa. Íbamos a una improvisación con una cantidad de datos intelectuales que, más que facilitar, me bloqueaban la actuación. Pero en el último año tuve clases de técnica corporal con Maggie Chambaud. Y ella nos dio un material muy simple para trabajar. Con mucho criterio dividió el cuerpo en tres circuitos: miembros inferiores (pies, piernas, cadera), miembros superiores (brazos, hombros, manos) y cabeza y columna, para que buscáramos diferentes formas de movilidad. De allí surgió un entrenamiento muy sencillo pero que a mí me resultó muy rico, porque

tuve la posibilidad de crear algo mío: a ese entrenamiento le sumé un elemento, luego música y texto y, de ese modo, quedé armada una escena que tenía algo corporal muy fuerte. Me di cuenta que lo que quería era desarrollar un lenguaje propio que me permitiera la comunicación, más que tratar de cumplir con lo que se suponía que está bien hecho. Soy muy poco intelectual. Y hacia el final del Conservatorio entendí que el camino de mi aprendizaje lo haría a través del cuerpo y de la acción. Es el impulso de la experiencia lo que me hace llegar a un concepto y no al revés.

### - ¿Qué pasó cuando terminaste el Conservatorio?

- Mientras trataba de conseguir los primeros trabajos como actor, estudié teatro con Carlos Gandolfo, Técnica Graham con Fredy Romero, y Barra a terre, con Lilita Cepeda. Era muy raro, pero veía que en las clases de danza justificaba cada movimiento, y tenía un grado de formalización corporal que los actores no tenían. Era un actor entre bailarines y un bailarín entre actores. Las clases de teatro, por otro lado, llegaron a angustiarme porque a mí me parecía que existía un prejuicio muy grande sobre las emociones. Todas las emociones siempre tenían que ver con el sufrimiento, y yo sentía que si no lloraba no iba a ser nunca un buen actor. Poco después, paralelamente, empecé a estudiar clown con Cristina Moreira y fue muy difícil tomarme en serio la solemnidad de esas clases. Cuando formamos el Clú del Claun empezamos a llevar a las plazas los números que armábamos para el taller de Cristina. Estuvimos juntos 7 años: terminamos en 1989 con una gira a Canarias y España.

### - ¿Cuáles son los elementos que el clown le aporta a un actor?

- El clown es muy rico aun para el actor que no va a desarrollarse en ese género. Porque se trabaja con

la vulnerabilidad, con la necesidad de establecer una comunicación con el espectador, porque se tiene conciencia de que el público es la razón por la cual se está en el escenario. Por eso es necesario instalarse en una voluntad determinada de conexión con el público. Se trabaja con la disponibilidad, con el hecho de tener el sí antes que otra cosa, lo cual significa hacer un trabajo de adaptación. Y también con la repetición, ya que es ahí donde el actor encuentra los primeros impulsos, aquello que es realmente esencial y adonde tiene que hacer foco. Además, el clown debe saber proyectar, mostrar cada una de las acciones que realiza, y así logra encontrar el modo de formalizarlas.

**- ¿En qué se diferencia el entrenamiento de clown y el que comenzaste a practicar con Iben?**

- La diferencia del entrenamiento de clown con este otro, al que llamo entrenamiento físico y vocal, es la misma que existe entre dos recetas diferentes con los mismos ingredientes: es una cuestión de dosis de cada cosa. Porque los dos tienen una cantidad de principios simples y claros referidos al trabajo con las direcciones en el espacio, sobre diferentes tiempos, peso, intensidad, calidades de energía. Pero, a simple vista, parecen entrenamientos muy diferentes: para el clown lo más importante es el público, ese momento de exposición en el que no es tan importante cuán hábil uno es sino poner en juego la capacidad de error y la aceptación de esos errores, lo que te permite el hecho de poder mostrarlos. En cambio, el Odín consiguió su entrenamiento aislándose en un pequeño pueblo de Dinamarca, haciendo espectáculos para unos pocos espectadores. Pero después me di cuenta de que son los opuestos de una misma cosa.

**- ¿Cuál sería el fin último del entrenamiento?**

- Lograr una presencia total, lograr destreza en el manejo de la energía, un aspecto primordial en cualquier arte escénico. El entrenamiento es como una columna vertebral que te organiza, es lo que te permite conocer con profundidad tus limitaciones y tus recursos. El cuerpo se puede focalizar como si fuera un árbol donde se distinguen los nudos que no permiten que pase la energía, dónde hay una rama que está comenzando a secarse, qué partes sanas hay que desarrollar. Todo el entrenamiento está puesto al servicio del momento de estar en escena. Lo que no es



*Escena de «Asterión»*

muy interesante es salir a escena con la idea de mostrar el entrenamiento, lo que uno ha aprendido.

**- ¿Qué ejercicios sumaste luego de tu viaje a India?**

- Del trabajo que hice con Sanjuita Panigrahi (bailarina hindú de danza Odissi, ya fallecida, que trabajó con Barba en varias sesiones de la ISTA, International School of Theatre Anthropology) tomé una serie de ejercicios básicos de calentamiento que con mis alumnos llamamos Ta-ka-tu-ne, (se trata de los números 1-2-3-4). Son ejercicios de estiramiento, de disociación, que trabajan sobre el



Escena de «Xibalbá»

centro y dan fuerza a las piernas. Con estos ejercicios se comienza el entrenamiento y casi se han convertido en un ritual. Después trabajamos las calidades de energía, un entrenamiento que tomé de Iben. De ese modo se puede llegar a la ausencia de movimiento manteniendo una acción interna o un nivel de presencia ligado a la calidad de energía particular que se está trabajando.

#### - **¿Cuáles son esas diferentes calidades de energía?**

- El samurai, es una de ellas: tiene una posición básica con piernas separadas, rodillas en flexión, con el peso y el centro del cuerpo absolutamente a tierra y la columna en oposición, muy erguida. Sus formas de desplazamiento son tres, uno frontal y dos laterales. El samurai da un tipo de presencia que tiene que ver con un personaje muy fuerte, que nunca pasaría desapercibido. Desde allí se buscan diferentes formas de ir al piso o saltar, de romper con la simetría. Con el samurai, con la figura del guerrero, se mueve un imaginario que es completamente diferente del de la danza del viento, que

consiste en un paso ternario, el primero, con un acento a tierra y los demás, aéreos. Se trabaja mucho la amortiguación: por eso la columna trabaja la flexión y la extensión, como si estuviese respirando. El fuera de eje, es otra de las calidades: se trata de buscar una caída, anteponiendo un stop antes de proyectar la energía a otro punto del espacio. Otra de las calidades tiene que ver con el paso básico del kabuki y lo llamamos la faja (porque se utiliza una banda de tela puesta a la altura de la cadera de un actor, sostenida por otro, a efectos de crearle una resistencia en su desplazamiento). Hay otra calidad de energía que llamamos la pantera, que se trabaja con la imagen de ese animal, también teniendo en cuenta la amortiguación y un peso que está entre lo terrestre y lo aéreo. Pero como no cuentan los pasos ni tiempos que pautan el samurai o la danza del viento, el actor siente la necesidad de poner en juego toda la fuerza de su imaginario para no perderse en el trabajo. En La geisha también se trabaja en función de una imagen que, para mí, es como un cubo de acero cubierto de algodón, porque se trata de una mujer muy suave interiormente, que da la ilusión de redondez y gentileza pero que por dentro tiene tanta fortaleza como el samurai. Porque su columna también es igual de firme. El fantasma, en cambio, es una calidad de energía bastante más abstracta que las demás, que tiene que ver con la mirada focalizada desde el tercer ojo, al modo de la danza Butoh, y una velocidad muy lenta. Se puede entrenar pensando en qué clase de fantasma se está trabajando (el de un niño, el de una mujer o de un viejo, por ejemplo) y cómo se realizan sus acciones en cada caso, porque un fantasma sólo puede accionar a partir de la memoria. Muchas veces lo trabajo

con aquello que "queda" del movimiento: cuando uno pone mucha energía en un brazo, por ejemplo, al soltar de golpe hay una proyección de la energía que continúa en el músculo y que no es voluntaria. Esta forma de trabajo impide que la voluntad se interponga tanto al realizar la acción.

#### - **¿No existe el peligro de que el actor quiera componer un personaje basándose en la imagen que propone cada una de las calidades de energía?**

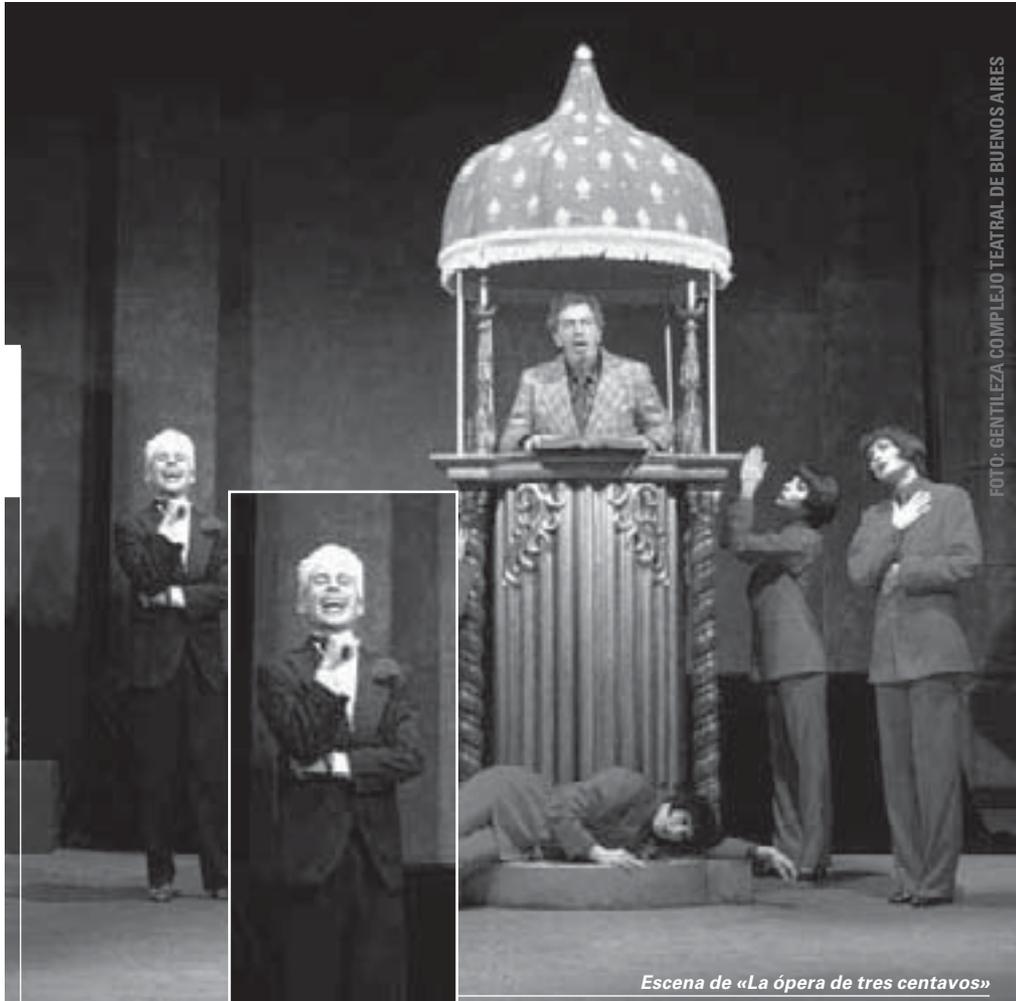
- En ninguno de los casos se trata de expresar o ilustrar la imagen, sino de tomarla como un punto de partida o fuente de inspiración para encontrar una calidad de energía determinada. Se busca un modo de estar que no tenga que ver con lo cotidiano. Una vez que la energía circula, se trata de correr límites, de ir ampliando el registro de posibilidades y lograr nuevas habilidades. En la unión de los ejercicios, en la fluidez de la energía, ahí comienza el entrenamiento más rico para el actor porque involucra su imaginación.

#### - **¿En qué consiste el entrenamiento vocal?**

- La base del entrenamiento vocal es lo que el Odín rescata y continúa desarrollando del trabajo que hacía Grotowski en la época en que Barba lo conoció. Consiste en el trabajo con 5 resonadores: la voz normal, la voz de pecho, de abdomen, arriba de la cabeza y en la nuca. Si bien hay cuestiones técnicas con relación a cada uno de los resonadores, es bueno recurrir a imágenes determinadas para cada una. Reconozco un parentesco importante entre este trabajo y el de las calidades de energías: los principios sobre los que trabaja la voz son los mismos que para la acción corporal, porque nosotros tomamos a la voz como acción. Cuando vi al Odín, aun cuando no entendía el idioma en que hablaban los actores, sentía que esas voces me

afectaban físicamente. Era la vibración sonora la que me conmovía profundamente. El centro desde donde se realiza la acción corporal es el mismo centro desde el que se realiza la acción vocal. Trabajamos con acciones concretas pensando en situaciones que tengan que ver con la posibilidad de liberar la voz.. La voz de arriba de la cabeza tiene que ver con los llamados a la distancia, con la voz surcando el espacio; la de pecho, puede conseguirse cantando como dentro de un abrazo, como si se cantara una nana; la voz de la nuca es alta, es la voz de las bagualas, una de las más difíciles y se logra con mucho apoyo de diafragma, porque es muy alta. Para la voz baja, de abdomen, se necesita una mayor relajación, una mayor dilatación o amplitud de ese tubo que es el cuerpo. Después trabajamos sobre el ritmo de las acciones vocales para descubrir intensidades y modulaciones: cómo es esa voz golpeando, acariciando, cuando reta o cuenta un cuento. Acá entran también las imitaciones del sonido de animales o la musicalidad de diferentes lenguas. El trabajo del grammelot, la lengua inventada sobre otras que existen, también es trabajada desde el clown. Así como hace una composición a través de acciones corporales, como una danza que alterna ritmos e intensidades, esto mismo se puede trabajar desde la acción vocal, armando partituras, diciendo un texto como si se cantara. Para llegar a esto utilizamos canciones de coloraturas e idiomas diferentes, aunque estén mal pronunciados. Porque inspiran un imaginario distinto.

Si bien el trabajo de Guillermo Angelelli se ubica dentro de las coordenadas de la antropología teatral, su discurso -tanto verbal como escénico- da cuenta de un recorrido personal que le ha facilitado la apropiación de una metodología específica. Así, mediante



*Escena de «La ópera de tres centavos»*

FOTO: GENTILEZZA COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

el cruce entre la técnica del clown y el entrenamiento propio del campo de investigación iniciado por Eugenio Barba, este actor y director ha creado su propio sello. De este modo, queda a salvo del peligro de cristalizar su trabajo en función de copiar los resultados obtenidos por otros artistas. Un logro que no muchos grupos e intérpretes adscriptos a esta tendencia han sabido conseguir.

# "El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo"

Por Alberto Catena

**- En un artículo reciente usted decía que la antinomia tradicional de la danza, en el siglo XX, había sido narración versus abstracción, y que esto tendía a superarse. ¿Por qué?**

- Porque en la danza de los últimos años -no en todas sus expresiones- puede apreciarse el intento de centrar la narración en el cuerpo como tema. Frente a aquellas composiciones coreográficas que ponían el cuerpo al servicio de la narración o de la construcción de un personaje, o como soporte de una imagen fuera de sí mismo, hay otras que privilegian la introspección dentro de la materialidad del cuerpo. La narración se revierte sobre el propio cuerpo.

**- ¿En esta nueva función, el cuerpo dejaría de ser instrumento o siempre lo sería de algún modo?**

- Creo que sigue siendo un instrumento, pero de una manera distinta. En la danza hay modos muy elocuentes de referirse al cuerpo, por ejemplo, cuando decimos que el cuerpo es nuestro instrumento. En realidad, el término instrumento tiene una genealogía, un origen que se gestó en otra época dentro de otro curso cultural. La representación del cuerpo y su relación con los valores temporales y espaciales son producto de determinados valores de origen, ubicables en el siglo XVII, que construirán una tradición cuyo punto de partida -en la danza- es el ballet académico. La danza academicista no toma en cuenta éste o aquel cuerpo, crea un prototipo de cuerpo bello, universal, colocando la belleza corporal en un plano trascendente. Durante el período del clasicismo romántico la concepción corporal establecía que la belleza de los cuerpos era directamente proporcional a su desmaterialización, (a mayor liviandad mayor belleza), a su condición etérea,

*Bailarina, coreógrafa y docente, Susana Tambutti descubre en esta entrevista el valor del cuerpo del bailarín en distintos momentos históricos. Hoy -afirma- "los límites entre las distintas artes escénicas son tan complejos que ya no tienen sentido las discusiones sobre cómo llamamos a ese espectáculo si danza, teatro o instalación. Debemos aprender a movernos dentro de aquello que, a lo mejor, no se puede nombrar, o sea, a movernos en el abismo".*



Grupo Krapp- Escena de «Mediolaza»

característica que los hacía similares sustancialmente a lo etéreo de las almas. Así, la idealización de la naturaleza se completó con otra proposición según la cual la belleza de la forma debía manifestar la belleza del alma. El cuerpo, por otra parte, pasó a estar enfrente nuestro, en un espejo, como lo está en las clases: el cuerpo es algo que corregimos, observamos, estableciendo una disociación.

**- En las modernas concepciones el cuerpo no estaría separado del mundo, sino en el mundo. ¿Desde cuando se empieza a ver esto?**

- En la danza, recién a partir de la segunda mitad del siglo XX comienza a emerger una nueva conciencia y se empieza a romper esa división de cuerpo para la danza y cuerpo para la vida cotidiana. El predominio de un cuerpo hiper-entrenado, de un cuerpo transformado en objeto y sometido al poder que se ejerce sobre él transformándolo en un cuerpo manipulable, -al que se le da forma educándolo para que obedezca y así multiplique tanto su habilidad como sus fuerzas, controlado en un espejo que responde a una visión idealista-, se pone en crisis cuando aparecen técnicas y propuestas que se alejan del objetivo final virtuosista, y concreciones artísticas que no están centradas en la separación arte-vida. En la danza hay un antes y un después de los años setenta, pero esto no pasa solamente en la danza sino con el arte general.

**- ¿Qué influye en esto?**

- Después de la última exposición del expresionismo abstracto, la cultura pop, Andy Warhol y otros, se produce un cambio en la manera de producción y de recepción de las obras de arte. En los happenings o las performances la idea del cuerpo cambia desde una ilusión modélica a un cuerpo, digamos, "real". Hasta ese momento, en la danza, aun en las expresiones que

incorporan técnicas llamadas modernas, no hay un cambio en la situación de un cuerpo pensado como objeto que hay que disciplinar de acuerdo con un modelo que no es de este mundo. Los modelos matemáticos aplicados al cuerpo no son de este mundo. Es como si el pensamiento de creadores o intérpretes estuviera alucinado por una idea del más allá, de un mundo que, por su perfección e inmovilidad, no pertenece a este mundo. Para decirlo sintéticamente: en la lucha contra la gravedad, la posibilidad de sublimar el cuerpo, desmaterializándolo, expurgarlo de todo peso para que parezca liviano y luego apresarlo dentro de una red de relaciones geométricas, se está hablando de un tras-mundo: por un lado, el cuerpo huye de la tierra; por el otro lado, se quiere plasmar en él un círculo perfecto construido por sus brazos, una diagonal perfecta, hacer visibles una serie de relaciones geométricas ideales, donde no hay punto de llegada. Así el bailarín que hoy hace ocho piruetas, al día siguiente querrá hacer nueve. Siempre el límite está en el tras-mundo, en una perfección que nunca llega.

### UNA MIRADA RETROSPECTIVA

**- O sea que desde el clasicismo en adelante, y a través de las distintas escuelas -romanticismo, expresionismo y ciertas formas de danza**

**moderna- ¿se sigue imponiendo esa idea racionalista de establecer la perfección de un orden?**

- Hasta la década del setenta, aunque con matices. El romanticismo toma la alucinación del más allá de otra manera. El romanticismo tiene como idea básica la ascensión, la idea que el artista asciende a través de su obra al Todo; el mandato es recuperar la unidad primigenia. El cuerpo, dentro de la estética romántica, es un cuerpo sublimado. El cuerpo del personaje de la Sílfiges, protagonista del ballet romántico "La Sylphide", es un cuerpo que no es de este mundo. Es un cuerpo sublimado. Sublimar quiere decir transformar un material o un metal en otra cosa. En este caso, algo material en sustancia espiritual.

**- ¿La idea del cisne define lo mismo?**

- En el caso de la danza es el símbolo de la blancura, de lo etéreo, de lo puro. También danza trasmundana, en la que el cuerpo lucha contra la fuerza de gravedad a pesar de tener más en común con la tierra que con el aire.

**- Y en el expresionismo, ¿qué es el cuerpo?**

- Hacia fines del siglo XIX, la nueva representación ya intentaba poner el cuerpo al servicio de la "expresión", a la vez que desplegó un interés por la introspección. Hay una diferencia entre "expresión" y



*Grupo El Descueve - Escena de «El patito feo»*

"expresionismo" aunque a veces se confundan en la danza. El cuerpo, en la danza de expresión (no necesariamente expresionista), seguía siendo un instrumento, un medio; esta vez, el medio que permitía conocer la vida interior del artista.

**- ¿Isadora Duncan a fines del siglo XIX, donde estaría ubicada?**

- Creo que es un personaje postromántico. A fines del siglo XIX, las distintas escuelas europeas trataron de revitalizar una danza que había caído en el tecnicismo y que, recién a partir de Isadora Duncan, comenzó a manifestar abiertamente los primeros síntomas de malestar y rebelión contra los códigos académicos, y a unirse al resto de las artes con propuestas dirigidas a incomodar a una sociedad burguesa resistente a las aventuras del arte. En realidad, para poder saltar esa brecha que existe entre aquellas formas de la tradición clásico-racionalista, en cualquiera de sus formas, y llegar a la actualidad, hay que meterse un poco en las estéticas que se dan a partir de las vanguardias históricas, a ese impulso de unir el arte con la vida. Porque mientras la danza fue considerada como separada del mundo, a través de idealizaciones de distinto signo, tanto el cuerpo como los movimientos cotidianos, están sujetos a esa visión. El corte se produce después de la década del '60, en que cuerpo y movimiento empiezan a ser vistos, casi diría por primera vez. De

pronto, un bailarín entra a un escenario y camina como una persona normal. Y tanto en Estados Unidos como en Alemania se trabajó sobre ese punto. Por eso, para la danza, el ingreso del movimiento cotidiano como parte de un espectáculo de danza tiene el mismo significado que el gesto de Andy Warhol cuando expone la caja de Brillo Box.

## **EL LENGUAJE DEL CUERPO**

**- ¿Y qué pasa con el movimiento?**

- Durante las décadas del setenta o del ochenta, la preocupación no es tanto por el cuerpo sino por el lenguaje del cuerpo. En realidad el movimiento cotidiano entra y, detrás de él, entra el cuerpo cotidiano. Pero el centro en esta nueva concepción no es el cuerpo sino el movimiento, la incorporación de movimientos. Entonces, en vez de pensar un movimiento o una secuencia que lleve la rúbrica del coreógrafo, la investigación pasó por cómo generar movimientos no previsible, que sean diferentes. Para esto, como sucedió en el siglo XVI, la danza popular fue de gran ayuda, junto con el cambio de concepto respecto de los movimientos cotidianos y su posibilidad poética. Este giro lingüístico pone en el centro el problema del lenguaje, alejándose de la danza contenidista anterior. Las preguntas serían... si la danza es un lenguaje ¿qué tipo de lenguaje es?, porque evidentemente no es análogo a la palabra.

**- ¿Y cómo se concibe allí el cuerpo?**

- En los años setenta la preocupación no es: tengo un cuerpo o soy un cuerpo, sino ¿puedo generar movimientos desde otras pautas que no sean las habituales para poder separarme de una concepción corporal que no tiene mucho que ver con la vida?. De allí que irrumpa nuevamente la revisión de la relación entre la danza y el teatro, la curiosidad por esta forma que son los happenings y performances, etc. Es la ruptura de los géneros como espacios estancos, cerrados. Es importante la inclusión del contacto como nuevo elemento, que ya no se propone la captura del movimiento ni el prolijo aislamiento de los cuerpos.

**- De todos modos, el cuerpo es siempre un elemento de trabajo inicial, ¿para usarlo como instrumento o para explorarlo?**

- El cuerpo es en esta nueva etapa un elemento explorado de manera diferente. En este contexto, el cuerpo no es visto como una naturaleza dada, libremente determinada, divorciada de sus condiciones históricas donde la inscripción en el proceso de socialización, la memoria del cuerpo, están subvaluadas. Hans-Thies Lehmann expone sus reflexiones sobre un teatro post-dramático, en el que el cuerpo decididamente se coloca fuera de un personaje. La disolución de los límites entre texto y cuerpo, entre puestas escénicas dramáticas y presencia corporal, destruye el horizonte histórico de la danza y demanda nuevas formas de representación. Es como si el conflicto no estuviera planteado ya en los términos tradicionales, antagónicos, fueran kinéticos o narrativos. La vanguardia japonesa, más que ninguna otra, se ubica dentro de este desarrollo en su intento por encontrar el "punto cero" del cuerpo y a la vez, despiadada y brutalmente, el reflejo escénico de las condiciones de la vida urbana.



El cuerpo está perdiendo su identidad cerrada. Ha sido perforada la idea del sujeto cartesiano y aquella que sostenía que uno nace con un cuerpo y ese cuerpo es su destino. El cuerpo es como un depósito de materiales. En ese sentido sigue siendo un instrumento, pero en este caso es como si el instrumento se pudiera ver a sí mismo, es como si el cuerpo narrara su propio dolor.

**- ¿La continuidad de la imagen no está garantizada?**

- La imagen del cuerpo ha sufrido profundos cambios; tomemos como ejemplo al artista audiovisual australiano Sterlac, que extiende su cuerpo mediante prótesis mecánicas. En sus puestas, el cuerpo entra en una relación simbiótica con las tecnologías más modernas; una relación que aspira a declarar obsoleto el antagonismo del siglo XIX entre el hombre y la máquina. El cuerpo, en la danza, elude la legibilidad habitual. En la danza se trabajó siempre con la idea del cuerpo como presencia. Narrativa y abstracción, volviendo al tema del principio, se han manejado como términos polares. Y no lo son. Porque la abstracción es abstracción de algo. Y hay una relación entre la abstracción y el mundo. En todo caso, ambas posiciones serían en la danza como maneras distintas de entender esta relación de arte y mundo. Puedo narrar dentro de una estética que tiende a la abstracción. Que sea o no sea narrativa mi danza no pone en juego la palabra abstracto. La palabra abstracto significa abstraer, ir a la esencia de algo. El tema, en todo caso, ocurre cuando el arte genera una especie de realidad paralela a la realidad del mundo, separada.

**- ¿Y en la danza cómo sería?**

- En la danza hay narraciones que son más literales y que pretenden hacer una mimesis más exacta,

y otros que tienden a la abstracción. Es como si dijera: abstraen del mundo de lo real determinada gestualidad que les sirve para su narración, trabajan sobre eso, hay un proceso de abstracción pero nunca se pierde el referente. Pero hay otros procesos en los que el referente no está. El artista lo que quiere es generar una realidad paralela.

**UNA SOCIEDAD DIFERENTE**

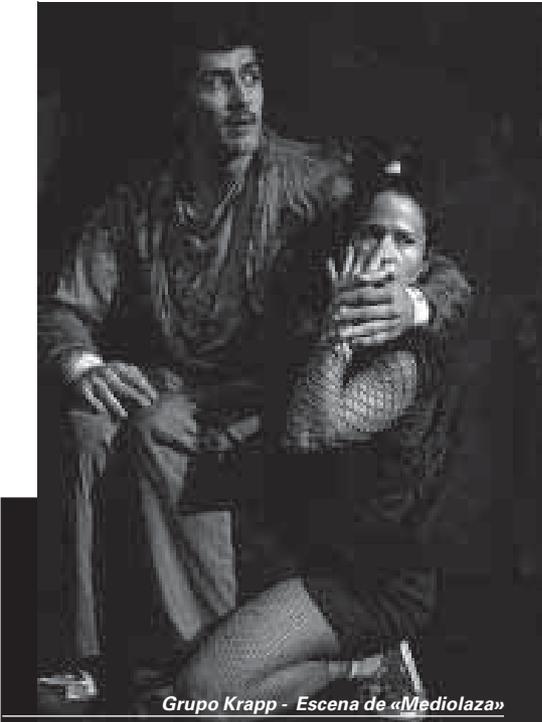
**- Estas tendencias, ¿no dan una idea de deshumanización o de degradación?**

- El tema no pasa por la deshumanización. En todo caso, estamos en una sociedad deshumanizada. La mirada que la danza puede generar sobre el cuerpo no es creada por la danza. En realidad, no hablé de degradación. La idea de degradación tiene más que ver con una visión cristiana. El cristianismo habla de un alma que se encarna en un cuerpo y que recupera su espiritualidad cuando se libera de él. Hay una idea de contaminación, de cuerpo pecador. Aquí no, la idea de depósito de materiales está despojada de toda religiosidad. Implica sí, una cierta idea de "desespiritualización" del cuerpo. Puedo entrar en el cuerpo y modificarlo, donar mis órganos como quien hace una escritura para ver quién hereda mis bienes. Entonces, el cuerpo entra como un objeto más del mundo.

*Grupo El Descueve - Escena de «El patito feo»*

**- ¿Cuál sería entonces hoy la pregunta por el cuerpo?**

- Para la danza por lo menos: qué función está cumpliendo el cuerpo dentro de este fenómeno de representación. Este no es un problema cerrado. Los coreógrafos pueden dar hoy una respuesta; dentro de diez años la problemática seguramente será diferente. En la danza actual ya hay maneras de componer coreografías a través de computadoras, con cuerpos diseñados como si fueran dibujos animados. Y un bailarín puede copiar sistemas de movimientos creados por computadora. Durante el siglo XX, nuestro conocimiento acerca del cuerpo humano ha alcanzado niveles inimaginables. Las posibilidades de manipulación del cuerpo, de transformarlo y expandirlo, han aumentado



Grupo Krapp - Escena de «Mediolaza»

con este conocimiento. La psicología y el psicoanálisis, las terapias físicas y las nuevas formas de movimiento, la industria farmacéutica y las prótesis, la microbiología y los medios electrónicos, han vuelto al cuerpo transparente. El hombre de vidrio, exhibido por primera vez en Dresden en 1930, es una suerte de metáfora del individuo moderno.

**- ¿Qué aporta el butoh en la nueva idea de corporalidad?**

- El butoh llega a Occidente en la década del ochenta, pero en realidad comienza luego de la Segunda Guerra Mundial. Una de las ideas más importantes que aporta es la apertura del cuerpo. La presentación extrema del cuerpo en el butoh está basada en una posición anti-moderna que significaba una superación del modernismo europeo, y lo acercaba a aquellas concepciones de las fiestas y danzas populares de la premodernidad. Sin embargo, el butoh también estaba inspirado en el surrealismo, en Dadá, todo dentro de una atmósfera de sociedad secreta. No deseaban hablar a través de sus cuerpos, pero sí les interesaba dejar que el cuerpo hablara por sí solo, para desencajar la verdad, para que se revelara a sí mismo en toda su autenticidad y profundidad, rechazando la superficialidad de la cotidianeidad. Por sobre todas las cosas, el butoh implicaba una total presencia. En función de captar esto, el bailarín debía desarrollar habilidad para templar los sentidos más internos de su cuerpo, debía ser sensible a las fluctuaciones de energía, debía explorar sus relaciones con el espacio que lo rodeaba y también con el mundo. Bailar significaba ser en el cosmos, como también contener el cosmos dentro de uno mismo. Más que aspirar a una estética ideal, el bailarín intentaba desnudar su alma, revelar la existencia humana en su banalidad, fealdad y grotesco.

Los ojos abiertos, la boca abierta, el protagonismo de los órganos sexuales. La idea del grotesco. La apertura habla de un microcosmos que se funde en el macrocosmos. La danza siempre ha trabajado con la idea del cuerpo rodeado por una línea, como si fuera un dibujo y dentro del dibujo está el cuerpo. El butoh propone otra cosa: es la comunicación a través de la piel abierta. El cuerpo no es una cosa que está dentro de una caja, sino que se funde en el espacio, está adentro y afuera al mismo tiempo.

**- Usted también expresó que las nuevas concepciones eliminan la idea del cuerpo como soporte de los vestuarios o significados, ¿eso significa eliminar los sentidos?**

- Eliminar el sentido es imposible, porque siempre se produce sentido. El tema sería no poner el cuerpo al servicio de un sentido ajeno, lo que podríamos llamar el drama corporal. El cuerpo estuvo al servicio de la técnica durante muchos años, y luego al servicio del relato subjetivista. Entre los primeros estaban los que con la técnica desafiaban la ley de gravedad e incluso la ley de la resistencia física. Es el cuerpo usado a la manera de Clark Kent. Por otra parte, los contenidistas, que querían decir algo, se volcaron completamente hacia la significación. Hoy existe una tercera posibilidad: el cuerpo quiere hablar de su propio drama. Y ¿cuál es su propio drama corporal? El que deviene desde la división mente-cuerpo cartesiana en adelante. La pregunta sería en todo caso ¿qué es un cuerpo? ¿Y qué significa un cuerpo en la sociedad de hoy? Significación que no debe pasar por alto el dato de que el siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo.

**- ¿Todas esas tendencias conviven?**

- Conviven. Ya no hay dogma ni manera de decir esto debe ser así. La crítica de arte está en crisis por el mismo motivo. No hay una sola preceptiva o

manera de cómo deben ser vistas las obras de arte. Desde el momento en que hay una performance donde se pone en cuestión algo así como... movimiento es movimiento y no movimiento..., las formas habituales de entender un espectáculo de danza se subvierten. O cuando, John Cage propone obras que son música y no música, sonido y silencio a la vez, cuestionando el mismo concepto de obra. Hay una serie de producciones a partir de la década del '60 que hicieron caer todos los paradigmas sobre los cuales críticos y espectadores se sentían seguros. Hoy conviven distintas estéticas, algunas con inclinaciones neoclásicas, como podría ser el caso del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, o grupos independientes como El Descueve, que resuelven por una combinación propia de las artes escénicas, o coreógrafos que optan por investigaciones que se acercan en algunas obras a un realismo, como podría ser el caso de Krapp. Junto con estas propuestas están los que incorporan técnicas provenientes de las performances, no estableciendo barreras entre géneros y formulando otras preguntas escénicas. Los cuerpos entrenados se mezclan con cuerpos no entrenados, o entrenados de diferente manera, a veces con entrenamientos que tienen más que ver con el deporte o con artes marciales. Se rompió la idea sistemática de que obras o entrenamientos deben ser de determinada manera. Cada artista es una caja de Pandora.

**- Esto plantea la fragmentación.**

- Grupos en donde los límites entre las distintas artes escénicas son tan complejos que ya no tienen sentido las discusiones sobre cómo llamamos a ese espectáculo, si danza, teatro o instalación. Por ejemplo, en diciembre se estrenará un espectáculo de Margarita Balí, con mucho uso de tecnología, en el

que también hay participación de bailarines. ¿Dónde se lo ubica? Es muy difícil establecer los límites. Debemos aprender a movernos dentro de aquello que, a lo mejor, no se puede nombrar, o sea, movernos en el abismo.

**- ¿Cómo sería eso?**

- Lo abismal tiene que ver con la falta de piso. Es estar parados sobre algo que no tiene una base, un fundamento. Nos movemos en un mundo con menos certezas. Zaratustra bailaba sobre el abismo.



*Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín - Escenas de «Sinfonía» y «Bésame»*

# Cuando el cuerpo es el mensaje

Por Juan Carlos Fontana

Para el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty la unidad de comunicación es el cuerpo humano, que despliega su relación con el entorno y se hace cuerpo social a través de los flujos bidireccionales de los sentidos. "El cuerpo activa la comunicación -dice-, interactúa, subjetiviza según el ambiente que le rodea, que es el mundo como realidad percibida, como realidad con la que se comunica y desarrolla el sentido de conciencia".

Dedicada al arte, la educación y la interrelación social a través de la organización no gubernamental Crear vale la pena, que fundó en 1993, Inés Sanguinetti y su equipo desarrollan un programa de inclusión social, mediante tres centros culturales que la coreógrafa dirige en la zona norte del conurbano bonaerense.

La bailarina comenzó a poner en práctica el concepto de Arte y Organización Social en 1992, cuando con su marido, el filósofo Juan Peña, se pusieron a trabajar con la gente del barrio La Cava, de San Isidro.

Con una vasta experiencia artística, Sanguinetti se formó en danza contemporánea (entre otras técnicas con la de Martha Graham, José Limón, Merce Cunningham, Alwyn Nikolais, contact improvisación, release, etcétera) y bailó en la Argentina y distintos países de Europa. Entre sus compañeros más destacados están Julio Bocca y Gustavo Lesgart -con el segundo montó Toro y Hondo-.

La coreógrafa que en estos momentos acompaña a la compañía de danza de Crear vale la pena por Alemania y Austria, dice que "en medio del dolor más profundo, el hombre es capaz de producir saltos fabulosos".

Para la entidad que dirige el arte es una necesidad tan vital como aprender, comer y trabajar, porque es una fuerza transformadora ligada a la construcción de identidad y sentido social, así como lo especifican en su página web: [www.crearvalelapena.org.ar](http://www.crearvalelapena.org.ar)

El pilar del trabajo de la artista y su equipo es la educación, el arte y la organización social. Postulados

que también integran el programa que puso en práctica el Centro Cultural de la Cooperación, de Corrientes al 1500, y del que Inés Sanguinetti es su directora.

Al comienzo de la charla, la bailarina le comenta al cronista que "María Fux, con la que estuve hablando antes de encontrarme con vos, hará un espectáculo nuevo que se va a llamar Cómo bailar a los ochenta, y eso es fabuloso, ¿por qué no? Bailar es algo que se hace toda la vida".

**- ¿Vos dejaste de bailar momentáneamente para dedicarte a proyectos sociales o vas a abandonar la danza?**

- A María le dije lo mismo que te digo a vos, yo sigo bailando. De otra manera. Si recorro una villa del conurbano bonaerense, llena de murales, y estoy dirigiendo ese proyecto, mi cuerpo también está involucrado en eso. Porque en lo que hago pongo el cuerpo. Tal vez en este preciso momento no esté arriba de un escenario. Sí lo hago en la calle, con la gente, en la vida, en los talleres de Crear vale la pena, en el área de Arte y Organización Social del Centro Cultural de la Cooperación. El arte, la necesidad de expresarse del hombre, no sólo tiene que ver con que me haya formado en un nivel más académico. Estoy feliz de ese aprendizaje, pero la necesidad de ser, a través de la energía, el movimiento, el baile, es natural en el hombre y así lo hacemos en la vida diaria, cada uno a su modo.

Básicamente soy una bailarina, esa es la verdad. Dirigir los proyectos artísticos y políticos de Crear vale la pena implica una manera de involucrar mi cuerpo en la creación artística.

Cuando María Fux me hablaba me dije "yo también quiero volver a esa otra manera de poner el cuerpo". Pero en este momento estoy fascinada con entender la obra artística desde un conglomerado de energías, en el tiempo y en el espacio, adentro y afuera del hábitat artístico. No es que dejé de trabajar en los escenarios. Pero hay algo que se dio, y me interesa mucho observar y trabajar ahora con la gente de la institución que dirijo, que tiene relación con una lógica de diálogo y combustión entre lo que sucede adentro y afuera del escenario. Cuando me refería a que existen maneras, quiero decir que ese cuerpo mío, que se encerraba

cinco o seis horas por día a buscar cómo moverse en un espacio vacío, en una sala de ensayo, es igual de válido al que pongo en práctica en este momento en Crear vale la pena.

**- ¿Qué ocurrió en tu cuerpo, en tu vida, para que se produzca esa ruptura, para atreverte a ese quiebre de artista de formación académica y ampliar tu horizonte hacia el trabajo en la periferia, con una realidad más cruda y precisamente más pura, en cuánto a que la gente no posee una técnica específica para expresarse pero sí muchísimos otros valores?**

- Siempre fui muy sensible al tema del arte como construcción de la identidad. Desde el inicio eso estuvo en mi cuerpo, mi subjetividad, mis deseos. Al principio, de algún modo, las propuestas de formación y de producción artística no le daban un espacio, hasta que yo misma decidí hacerlo. Por eso me identifico con los travestis, los homosexuales, las personas a las que se excluye socialmente. Con aquellos que tienen algo, un exceso de su ser, que no entra en un formato establecido. A la mayoría nos pasa esto. Claro que hay otras personas que están muy conformes con estar o pertenecer a un formato establecido, porque les pega justo de acuerdo con lo que quieren ser.

En la década del '90, en medio de esa fiesta primer mundista que vivíamos, mi marido Juan Peña, que es filósofo, y yo, veíamos claramente la debacle, el deterioro que se venía. Lo que él hizo fue empezar a meterse en los barrios más carenciados para ver qué ocurría, cuáles eran las necesidades y qué se podía hacer, de qué manera se podía colaborar para revertir ese proceso que ahora estamos sufriendo los argentinos. Juan me decía, convencido, que en esos barrios llamados carenciados debían esconderse enormes potencialidades. Porque en medio del sufrimiento, del dolor más profundo, la mayoría de las veces se lograron grandes cambios. Ese fuego de la cultura debía estar vivo en medio de situaciones de enormes crisis y riesgos. Así empezamos a trabajar en 1992, en el barrio La Cava.

**- ¿Cuál era tu actividad en ese lugar?**

- Al principio acompañaba a mi marido. Él se reunía con un grupo que funcionaba como si fuera de autoayu-





da. Se juntaban a dialogar recostados en una pared, charlaban de lo que sucedía en el barrio. El que no tenía un tío o familiar preso, le habían torturado a un hermano o era drogadicto. Un día, en medio de las charlas, me dijeron: "nos interesaría que vos hagas una obra con nosotros, que represente lo que hacemos y somos". En un momento en que estaba de moda la danza no narrativa, eso fue un desafío increíble. Rápidamente hice un recorrido mental por todo lo que había aprendido. Recordé a Ana Itelman, con la que me había formado, y así nació Extraños en casa, una obra de danza teatro hecha con veinte jóvenes del lugar, una creación colectiva que preparamos en dos meses.

**- Una persona que trabaja en una fábrica, la mayoría de las veces en condiciones insalubres; un desocupado, el que vive en un barrio carenciado, son cuerpos que tienen memoria, huellas en la piel, en muchos casos sufridas**

**por el maltrato, la falta de cuidado, la humillación. ¿Cómo se trabaja con estas personas?**

- Hay tantos cuerpos como danzas. El problema de la danza contemporánea es que produce desde un solo cuerpo y ese ideal es apolíneo. Por más que ahora se empleen técnicas como el flying low, el contact o el release, siempre es David cayendo y golpeándose contra el piso, ahora quizás más relajado. Eso siempre me preocupó, me perturbó. Mi sensación continua ha sido que a esas obras les faltaba algo, porque no estaban los cuerpos que tenían que estar. Vos vas al teatro o al cine y están el viejo, el joven, uno alto, otro delgado. Cualquiera no puede hacer tal o cual personaje. Eso llevado a la danza encierra una enorme diferencia. Si tomás a Merce Cunningham, los hombres y las mujeres parecen ser lo mismo. Todo tiende a una atmósfera en la que ni siquiera se recorta la figura humana. Es el caso de Alwyn Nikolais, directamente tapa la figura humana. Los movimientos de danza más teatrales - Pina Bausch o Sacha Waltz- son diferentes, aunque con el que me siento más identificada es con Alain Platel, porque ahí sí aparece la diversidad.

Por eso lo que busqué en Los Nadies -que con el grupo Crear vale la pena llevamos a Alemania- es que en el escenario hubiera personas de distintas conformaciones físicas, psíquicas, profesionales. Cuerpos entrenados mezclados con cuerpos no entrenados. Traté de que cada uno de esos cuerpos fueran sumando algo indispensable a la obra. Elegí gente formada académicamente en nuevas técnicas espontáneas como



Escenas de «Interior americano»



el hip hop o el breakdance, y otros que nunca bailaron. El ochenta o noventa por ciento del elenco era de los barrios de La Cava y el bajo Boulogne. Había otros de Capital Federal, de clase media, actores y personas de otro contexto socioeconómico.

Los Nadies representó a la institución en la primera gira internacional que hicimos y e hizo funciones en Hamburgo. Fue un trabajo de creación colectiva del que participaron varios coreógrafos. Su inspiración surgió de distintas obras que otras personas hicieron para la institución. Tomamos fragmentos de esas obras porque nuestra intención con este trabajo fue contarles a los europeos, a través del espectáculo, quiénes éramos y qué pensábamos, sin tener que dar una conferencia.

La pieza es un circuito, una espiral o un remolino de integración viva. Cuando nos invitaron, decidí quebrar ese clisé de los latinoamericanos pobres que van a un festival europeo para que nos conozcan y digan qué creativos que son.

La pregunta que surgió fue cómo hacer para que los europeos se expusieran y estuvieran involucrados igual que nosotros dentro de las preguntas que la obra plantea. Ideamos un juego con el público, previo al comienzo de la pieza.

Cuando los espectadores ingresaban a la sala, el acceso a la platea estaba inhabilitado. Tenían que entrar al escenario que estaba vacío y sólo tenía un tapete negro, donde estaba dibujado el mapa de la República Argentina. La gente caminaba por ese territorio y se escuchaba una voz en español o en alemán que les

decía "Bienvenidos al juego de la vida, espere las instrucciones, recorra el escenario y pise el mapa". Mientras eso sucedía, los bailarines-actores le repartían al público unos papeles que decían "usted ha sido elegido rico y es bello, eficaz..." o "usted ha sido elegido pobre y es fanático, feo...". Cada espectador recibía ese papel aleatoriamente. Cuando comenzaba el juego, otro actor dividía el mapa con una cinta roja, de esas que se ponen cuando hay un incendio, y le pedía al público que se ubicara en un lado los ricos y en el otro los pobres. Luego se trabajaban diferentes consignas y organizábamos una especie de enfrentamiento social o piquete como parte del juego.

En cada país o ciudad que actuamos, previo a la función, convocamos a gente que tenía que hacer un proceso rápido de improvisaciones y ensayos, durante tres días, y se incorporaban al espectáculo como artistas invitados. En el caso de Alemania fue interesante, porque mediante consignas se les preguntaba si alguna vez habían sido discriminados, qué significaba en ese país la discriminación, cuáles eran sus miedos respecto de ser excluidos. Esta obra también la presentamos en el Centro de la Cooperación como parte de la actividad del Área de Arte y Organización Social.

## OTROS CUERPOS / OTROS RITMOS

Ahora presentarán Interior americano en teatros y centros culturales de Alemania y Austria -del 17 de septiembre al 24 de octubre-, invitados por la Kinder Kultur Karawane (caravana de cultura de los jóvenes),

de la que también participan grupos de África y Asia. En este caso la coreografía es de Andrea Servera y Manuel Attwell.

"Interior americano también es una creación colectiva con dirección de ellos -cuenta Inés Sanguinetti- y coreografías de Servera y Attwell, Diego Sandoval, Laura Zapata, Benny Moya, Brian Moya, Ignacio González, Alejandra Coria, Gabriel Spinoso, y Estefanía Godoy. En este caso, fíjate cómo son las mutaciones. Porque Andrea trabajó, y lo sigue haciendo, en Crear vale la pena, pero ahora también está dictando talleres de danza en la cárcel de mujeres de Ezeiza. Ella ha puesto su imaginación al servicio del campo artístico y político, mediante un proyecto propio".

### - ¿Cuáles son las características de esta producción?

- La escenografía de Interior americano remite al living de una argentina, a un puesto abandonado en un cruce de la ruta 66, o a un patio mexicano. Es una obra esencialmente pop en la que conviven ritmos diversos, desde los musicales del '50, al hip hop o breakdance. Llama la atención que en este trabajo los ritmos se adaptan mucho a esos cuerpos de los bailarines-actores. Pero además, esos cuerpos parecieran tener cualidades innatas para recibir muy profundamente esos ritmos.

### - ¿Cómo trabajaron con esos chicos que venían de una situación de emergencia, para que pudieran encontrar un marco de vitalidad, de desarrollo estético?



*Escenas de «Interior americano»*

- En Crear vale la pena tenemos talleres de hip hop, de danzas árabes, contemporánea, expresión corporal. Si vos te acercás a los barrios, vas a ver que no hay recursos pero hay cuerpos. Y los cuerpos se mueven y buscan expresarse aún en condiciones críticas. En Kosovo los cuerpos se mueven, no están estáticos. Conozco una mujer que dirige un emprendimiento en Colombia con los desplazados de la tierra y hacen músicas y bailes increíbles, porque el protagonista es el cuerpo, su expresión, y eso no muere. En condiciones de extrema necesidad, esos cuerpos no están dormidos, vibran de una manera muy especial.

Si vas a un festival de música, de rock, está lleno de personas que viven en barrios, villas. No son todos de clase alta y media. En esos cuerpos vas a encontrar más vitalidad que en una clase de danza o de teatro. El problema es que los lenguajes escénicos no han sabido tomar esto. No se trata de ver de qué manera yo y el equipo, desde la institución, hicimos el esfuerzo heroico para revitalizar esos cuerpos que nada podían. No, lo que hemos hecho es brindarles posibilidades a los cuerpos que ya podían, y son enormemente potentes, para que pudieran desarrollarse. La danza contemporánea recuperará su campo de riesgo cuando se decida a tomar elementos de los malabares, la acrobacia, el circo, el teatro comunitario, los skaters, el hip hop, el rock. Recién ahí recuperará su vitalidad y su capacidad de producir nuevos lenguajes.

## TESTIMONIOS

*Críticas de la obra Die Niemands (Los Nadies) por parte de un grupo del MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados) de La Matanza.*

"En principio, hasta la participación del público ficticio, me pareció que no había una idea clara, pero luego de las discusiones ficcionadas por los compañeros, en el ordenamiento, empecé a ver la vida de muchos jóvenes del barrio. El pavor que provocó el extranjero, crítico de la obra. Aparentemente temieron que la violencia en el escenario se trasladara al público".

*Jorge*

"La obra fue, para mí, una experiencia maravillosa y fue una demostración de que no sólo pueden actuar los que saben y pueden, sino también los que quieren. Sentirme parte, y además verme reflejada en esa obra tan audaz y provocadora, fue un regalo de la vida. Ver en la obra lo difícil que es nuestra vida cotidiana, pero que igual existen momentos en que podemos querer más y tomar fuerza para luchar por sueños y transformar la vida".

*Vilma*

"La experiencia con la obra fue muy movilizadora por lo diferente, ya desde la entrada tan poco convencional. Eso de separarnos entre ricos y pobres, decirnos lo que pensamos, fue raro pero original, y ya te predisponía para lo que venía. El nivel de violencia reflejada en el principio fue muy fuerte, casi asustaba. Toda la parte musical, buenísima, creaba los climas perfectos para cada momento. Maravillosa la parte de plástica (expresión corporal) y baile, espectacular. Muy buena la participación del público, porque a pesar de saber de qué se trataba, me sorprendió e impactó. Los aportes que me gustaron o impactaron más fueron, por ejemplo, cuando hay un muchacho tirado sobre la Argentina y un chico trata de levantarlo (muy bueno). Otro, la relación de una pareja. La pelea de los perros (cómo se va generando la pelea). Pero, para mí, lo más fuerte fue la parte del muñeco (siempre lo vi como un bebé). Me hizo pensar muchísimo en lo que uno hace con los chicos. En resumen, me pareció buenísima la obra y agradezco la posibilidad de disfrutar de ello".

*Graciela*



*Escenas de «Interior americano»*

"Yo creo que lo que hizo maravillosa la obra fue el haber podido convertir o expresar la violencia a través del arte. Me parece que la obra es descubridora y contextualizada. Y que puede ser disfrutada por todas las edades. Desde los niños, que quedan fascinados por la música y el movimiento, pasando por la identificación de los jóvenes, que pueden reconocerse en muchas escenas como espejo de su vida cotidiana. Y finalmente, para los adultos, que en el peor de los casos no saldrán del espectáculo sin por lo menos plantearse una pregunta. La interacción entre el público y el elenco permite que se pase la experiencia artística por el cuerpo, y quizás este recurso es el que impide una mirada indiferente".

*Soledad*

"La obra me pareció una verdadera exposición de nuestra vida cotidiana, convertida en una de las expresiones más fabulosas con la que contamos las clases para dejar de ser sometidos y denunciar, a través de la puesta en escena, la euforia y violencia que nos genera el pensarnos sometidos. Esta experiencia en el teatro me hizo pensar en la necesidad de exponer y descargar toda esa violencia acumulada para transformarla en arte, y ya dejar de negarla, porque es parte de nuestra identidad, de nuestra clase. A partir de esta obra, maravillosa, es que empiezo a replantearme cómo dramatizar la violencia de nuestros pibes del jardín, y esto me parece el punto de partida para la transformación de la vida. Quiero agradecerles estas herramientas que utilizaremos para el cambio social que se está gestando en nuestras organizaciones. Creo que casi todas las escenas que me conmueven, pero especialmente la del bebé, es la que me pone absolutamente la piel de gallina, y hace que nazca en mí una fortísima sed de lucha".

*Silvia*

**Alejandro Catalán**

## Discursos que producen ficción sin representación

*Hoja de ruta: Alejandro Catalán nació en la ciudad de Buenos Aires, en 1971. Es actor, director y docente. Como intérprete trabajó, entre otros montajes, en El pecado que no se puede nombrar, aquel maravilloso espectáculo que dirigió Ricardo Bartis, uno de sus maestros. Junto a Luis Machín y con la dirección de Omar Fantini le pone el cuerpo a Cercano Oriente (llamado también La caja), que sigue teniendo un particular recorrido por la escena porteña. Tanto con El pecado... como con este último espectáculo participó de los festivales internacionales de Aviñón, Quebec, Berlín, Bruselas, Cádiz y Montreal, entre otros. Como profesor comenzó a ejercer en el Sportivo Teatro, el bunker de Bartis ubicado en pleno Palermo Viejo, y desde hace tiempo cumplió el sueño del taller propio. Como director su primer y único trabajo, al cierre de esta publicación, es Foz, elogiado montaje que cuenta con la actuación de Ricardo Félix, Adrián Fondari y Esteban Sánchez Lamothe. La obra se presentó en la ciudad santafesina de Rafaela, en el marco de la edición 2004 de la Fiesta Nacional del Teatro, donde obtuvo una excelente repercusión.*



Por Alejandro Cruz

Pero hay algo más en Alejandro Catalán: es un entusiasta del teatro, una persona con un refinado sentido crítico sobre una actividad que decididamente lo apasiona. Por eso no llama la atención que, ante la primera pregunta, se remita al libro **Sacate la careta** (Editorial Norma), de Alberto Ure. No es llamativo porque Ure es otro apasionado del teatro, un tipo con un discurso reflexivo asombroso.

Pero volvamos a Catalán y su primer respuesta cuando se le pregunta qué cosas observa cuando se sienta a ver teatro. "Leyendo el libro de Ure -comienza diciendo- aparece una manera de ver teatro con la que me siento identificado. Es decir, en principio me parece que no todos ven, que no todos tienen una relación perceptiva con el teatro. En ese sentido, es interesante cómo Ure pareciera identificar algunas posibilidades respecto de ese tema. Hay cosas que uno ve y escucha, y son las cosas que pareciera que esa obra quiere hacer con el ojo y con el oído del espectador. Ante eso, lo que él hace es ponerse a pensar, desde el impacto perceptivo, a qué se debe eso. Adhiero a las consideraciones de Ure al entender que el pensamiento sobre el teatro surge primero de una evaluación del manejo perceptivo de esa obra en cuestión. Ure, cuando algo no le cierra, ve cosas en la actividad escénica de las que la actividad misma pareciera no ser consciente. Es decir, una relación perceptiva insatisfactoria es un problema de composición escénica. Hay veces que ni siquiera tiene que ver con un problema de composición sino que está más ligado a otros discursos que entran en juego en el momento de producir, y que se imponen como dinámica del medio. Por ejemplo, habla de los motivos por los que Rodolfo Bebán actúa de la manera que lo hace. Él dice que Bebán actúa en la obra su lugar en el medio y no el comportamiento de su personaje. Y eso, desde la dirección, parece no ser objetado o visto".



**- Seguramente eso también debe producirse por la reafirmación de un tipo de espectador que sí o sí quiere encontrarse con el Bebán que ya conoce y por el cual pagó la entrada.**

- Es que prevalece la relación mediática.

**- ¿Pasa eso con los actores de la escena alternativa que, supuestamente, están corridos de esa presión mediática?**

- Me parece que sí. En estos momentos la inscripción mediática no responde sólo al teatro comercial, es como la dinámica del medio en general. Por otra parte, la diferenciación entre lo comercial y lo alternativo (además de que lo alternativo no está definido como conjunto) no es útil para pensar un montón de cuestiones que hacen a las condiciones de creación contemporánea.

**- ¿Pero por qué pensás que el caso Bebán se traslada a los actores que no pertenecen a la escena comercial?**

- Es que prevalece la dimensión de la eficacia. Con esto quiero decir que estamos hablando de un medio escénico desestructurado, a diferencia de lo que ocurría en los ochenta, cuando había un under y un circuito oficial. En esos momentos, pertenecer a uno de esos circuitos implicaba la conciencia de cierto territorio práctico que tenía implicancias artísticas. Eso hacía que, en el mejor de los casos, la preocupación se pusiera en el lenguaje. En la medida en que se fueron disolviendo los lugares algunos creen que comenzaron a aparecer las micropoéticas, las múltiples alternativas de lenguaje pensadas de manera congruente a la subjetividad; como si hubiera tantos lenguajes como sujetos. Creo que eso es equivocado; lo que hay en estos momentos no son múltiples singularidades sino que lo que prevalece es la desorientación.

Por otra parte, no se piensa en término de lenguaje sino que se piensa en términos de impacto. En esa lógica todos juegan a su manera: tanto el director como los actores. Como no hay problemáticas alrededor de



Escena de «Foz»

las cuales organizar el trabajo, los intérpretes no se sienten dirigidos, aunque haya un director. Entonces los actores, de la misma manera que los directores, buscan impactar. En ese sentido sucede, por lo menos en el caso de los intérpretes, que tienden a estereotiparse en una frecuencia que les garantice alguna cualidad que les dé reconocimiento y resultado. Por eso, en estos momentos, la actuación, como todos los roles, está condicionada por el medio. En ese orden, creo que **Foz** pudo zafar de eso, claro que hasta donde me fue posible identificar la filtración de esta "demanda" del discurso que organiza la subjetividad del medio. De hecho, en lo que estoy trabajando ahora intento deshacerme de algunas cuestiones que en **Foz** aparecen como deudas.

**- ¿Por ejemplo?**

- En principio, un dispositivo escénico impactante. Quisiera poder prescindir de algo que garantice un impacto de partida. En los últimos años, el espacio intenta estimular la configuración perceptiva del espectador. A veces hay mayor realidad en los espacios que en todo el resto de la actividad escénica.

**- En Foz ese dispositivo impactante es la camioneta usada como espacio escénico. ¿Cómo "matás" a la camioneta para que no se "coma" el trabajo actoral?**

- Con la obra intentamos generar una dinámica expresiva que tenga una textura y una afirmación ficcional que integre a la camioneta como mundo y no como efecto. Es decir, si bien la camioneta puede ser una buena idea, había que hacer prevalecer la problemática subjetiva que atravesará ese espacio. Había que lograr que esa camioneta esté integrada, fagocitada por la ficción de los cuerpos. Debo confesar que a veces sale

y que otras no. Cuando la cosa está en baja, prevalece el dispositivo. Pero eso pasa con todas las obras.

**- ¿Al sacar el efecto espacial, estás apuntando al trabajo actoral?**

- Claro. En la medida en que decrezca la importancia espacial va a tener más preponderancia el trabajo actoral. Sin duda.

**- Parece ser que en estos últimos años hay una serie de obras que son "escritas" en el cuerpo del actor.**

- ¿Por ejemplo?

**- Cercano Oriente, Des in dente, Cachetazo de campo... Son obras como intransferibles. Alguna vez Federico León contaba que le habían pedido del interior los derechos para montar Cachetazo..., y él se negó porque le parecía imposible que esa obra pudiera ser montada por otro elenco.**

- En estos últimos años se dieron esas obras pero no es lo que prevalece. Con el nivel de producción que hay en Buenos Aires uno se puede encontrar con esos montajes mucho más que en otra parte del mundo. Sobre todo porque la condición imaginaria de un actor en esta ciudad es única. Pero no son tantas. Diría que lo que predomina son obras en las que el cuerpo tiene un valor funcional o que está utilizado como efecto. La crisis de la representación es una tendencia también muy fuerte en Europa, que dio paso a la des-actuación, al cercenamiento del histrionismo y al encierro del cuerpo en sus posibilidades objetivas. Eso produce una nueva tendencia general que es el cuerpo como efecto. Pero en Buenos Aires hay muchas cosas que son posibles porque irrumpió un discurso escénico que no existía hasta

el momento. Es un discurso que puede no representar y que puede también no producir una pura secuencia de ideas. Puede producir ficción sin representación, eso es algo tan importante como la aparición del director a principios del siglo XX. Y es algo que acá está muy poco pensado pero que, de alguna manera, es lo que hace a la percepción del teatro argentino en el exterior.

**- ¿Cómo una señal de singularidad?**

- Totalmente. Incluso en obras que no afirman eso como capacidad productora.

**- ¿Por ejemplo?**

- En todas las obras que se producen usando a los actores para que improvisen y produzcan un texto dramático, o las obras en las que la actuación se usa para que aporte ideas escénicas. En ambos casos, son obras que cuentan con actores capaces de ser convocados a trabajar en obras que no existen. Es que acá el imaginario actoral es tan potente... Por eso un actor puede ser llamado para producir como autor o como director, porque su imaginario de actuación comprende esas



Escena de «Foz»

opciones, y más. Ahora bien, el problema es ver cómo hacer para que el actor pueda crear como actor.

**- ¿Es que cada vez se le pide más cosas?**

- Es que cada vez se le pide menos cosas y la potencia de actuación queda muy reducida.

**- ¿No tendrá que ver con problemas de producción?**

- Me parece que cada uno hace lo que puede. No hay especulación entendida como: "se podría hacer esto tan potente, pero hago esto en beneficio de tal cosa". No, cada uno hace lo que puede. Pero con esta postura no busco consenso, es la que se va armando por la forma en que voy pensando mi trabajo y por cómo el trabajo del otro me sirve para pensar el mío. Entonces, para mí el imaginario actoral es una posibilidad exclusiva y excluyente de nuestra contemporaneidad escénica en esta ciudad. Me siento muy afortunado de pensarlo así y que no se entienda esto como un argumento de "venta" de nada. Si no que, a partir de esa afirmación, se compone cierto cuadro de situación que teje determinado tramado lógico.

**DE LOS MELLI AL NEONATURALISMO.**

Tres décadas atrás Alejandro Catalán fue espectador de aquello que se dio en llamar "la movida de los ochenta". Hasta, quizás por una cuestión generacional (tiene 32 años), copó la parte final de aquel revuelo que de algún modo comandó el Parakultural. "Cada vez me doy cuenta lo definitivo que fue haber visto lo que vi entonces. Lo más importante que me pasó fue haber visto a Los Melli, el dúo de Carlos Belloso y Damián Dreizik. Es más, no sé si están pensando el grado de singularidad que tenía eso, la potencia escénica que emanaban, la sensación ex-

pansiva con la que te dejaba (algo aplicable a muchas de las cosas que se ofrecían en ese tiempo). El grupo Los Melli me configuró la posibilidad de pensar la actuación por fuera de la aspiración televisiva como cosa del éxito actoral. Veía eso y quería eso para mí", dice y se nota que se entusiasma.

**- ¿Alguna vez tuviste la posibilidad de decírselos?**

- No, nunca.

**- Si tomamos como punto de partida a Los Melli y a toda la movida under de los ochenta, ¿en qué fue cambiando el cuerpo del actor?**

- Hubo varios vuelcos... En los ochenta, el surgimiento del imaginario de actuación implicó el primer contacto con actores que no hacían personajes, que no respondían a lugares ideológicos, que no estaban organizados por una estructuración trascendente. Eran actores que se manifestaban con sus poéticas. Cuerpos que ponían en funcionamiento su naturaleza dinámica. Entonces uno veía lo singular en algo que adquiriría el formato de un sketch (algo bastante despreciado como formato porque se lo "leía" desde otros valores culturales). Esos cuerpos tenían como condición de funcionamiento algo que podríamos llamar componente paródico, con lo cual no estoy diciendo que era un dispositivo paródico. Con esto quiero decir que hubo ciertas referencias sociales, ciertos códigos internos al teatro que funcionaban como excusa para la demostración del despliegue físico. La relación perceptiva que esos cuerpos planteaban era de complicidad. Esta complicidad no era paródica, porque estaba inscrita en una dinámica de contacto con la mirada. Lo que había que poner en juego ahí eran los ojos y los oídos que hacían trabajar a esos cuerpos, no cómo esos cuerpos producían referencias o saberes con los que



Escena de «Cercano Oriente»

buscaban conectarse con los espectadores (eso sería la parodia). Uno podría decir que esos cuerpos afirmaban el contacto directo, la no intermediación, la convocatoria a la percepción. Eso era absolutamente revolucionario.

**- Y político, teniendo en cuenta que veníamos de una dictadura que había castigado el contacto directo.**

- Digamos que era una época en la que todo se inscribía en ese concepto. Pero una de las mayores capacidades del gesto under es que no utilizaba referencias políticas. Hubo muchos países que retornaron a la democracia pero sólo en una ciudad se produjo lo que ocurrió en Buenos Aires. Por eso hay que ver hasta qué punto conviene pensar al under desde la llegada de la democracia.

En los noventa, la dirección y la dramaturgia (dos discursos previos al imaginario actoral) se apropiaron de las posibilidades que abre la actuación y se reactualizaron. La nueva dramaturgia consistía en escribir teniendo en cuenta, como condición imaginaria, a nuevos actores. La nueva dirección y la nueva dramaturgia de los noventa fueron un efecto de la capacidad actoral de los intérpretes de los ochenta. Pero lo que esos discursos produjeron fue una apropiación de la actuación reduciendo su imaginario, usándola por su capacidad de sostenerse en la nada. Entonces, que una dramaturgia pueda librarse de la ideología se hizo posible porque la actuación lo había mostrado posible. Ya en ese momento se contaba con actores que no necesitaban organizaciones trascendentes para hacer posible la actuación. De todos modos, la línea que me interesa más de los noventa es la de la dirección que, a la vez,

funcionó como potenciadora y como reductora. Porque lo que retoma el director de los noventa es, nuevamente, la relación de contenido y forma. Lo que hace es expulsar el componente paródico introduciendo forma o contenido. Se retoma la importancia del texto y de los temas, pero no de la misma manera que había aplicado el dispositivo de representación. Ahora el actor se incorporará al dispositivo de trabajo que tiene el director del siglo XX, que es la ruptura.

Cuando aparece el actor de los ochenta no sólo elude la representación sino que elude la ruptura, elude la relación con el objeto. Produce sentido por fuera. El director de los noventa ahora tiene el arma actoral para producir ruptura. Pero es importante rescatar que se vio una "temperatura" actoral que estaba ausente en los ochenta. El imaginario actoral fue reducido porque el imaginario que predominó fue el de la dirección que, al igual que el del autor, fue enriquecido por el actor. Entonces el intérprete fue usado para hacer cosas que no estaban contenidas a priori en el objeto a tratar. Por eso los actores actuaban los textos de manera que parecían no posibles para esos textos; por eso se tocaban temas que parecían no ser la forma esperable para esos temas y el imaginario actoral se convirtió en opinión. Entonces el cuerpo cambia de nuevo. Es un cuerpo que empieza a estar al servicio de un lenguaje que hace posible poner en escena determinada forma o contenido. Así, la manifestación de las singularidades físicas queda muy atemperada. Se empieza a percibir una "forma noventista", que se llamó teatro de estado.

Y lo que empieza a aparecer a fines de los noventa, lo que se termina llamando neorealismo, trata de no

hacer lo que hace el teatro de estado sin afirmar lenguaje. O sea, podar los vicios formales. Por eso queda tan sospechosamente generalizada esa manera de actuar, como si los actores fueran fichas intercambiables, por eso se actúa "natural". Hay un temor de caer en la representación y, la imposibilidad de afirmar ficción desde los cuerpos, hace que se encuentre a esa alternativa como la más apropiada.

**- Un tono no solamente local sino que lo vimos en el último Festival Internacional de Buenos Aires con House, del norteamericano Richard Maxwell.**

- Claro, es eso. House (para mayor información sobre la obra consultar Picadero N° 6) podría ser una obra hecha acá. Es una tendencia muy generalizada.

**- En tu caso, ¿el dirigir se transformó en una traba para el Catalán-actor?**

- Sí, seguro.

**- Tampoco debe ser fácil para un director cualquiera llamar a alguien que tiene un discurso tan armado.**

- Claro, no le podría reprochar a nadie que no me llame. Lo entiendo perfectamente.

**- ¿Por eso despuntás el vicio actoral con las funciones de La caja?**

- Sí. Pero cuando termine con La caja me voy a tener que ver de frente con la incertidumbre respecto de mi trabajo como actor.

**- ¿Extrañas la actuación como mecanismo de reflexión?**

- Cuando dejo de actuar y vuelvo a hacerlo me doy cuenta hasta qué punto hay cierto andarivel de la percepción que se me seca. Creo que vivimos una época en la que hay que pensar mucho porque nada está organizado.



Escena de «El pecado que no se puede nombrar»



Buster Keaton y Samuel Beckett

# Intérprete y Acción

*El mimo, actor y director Pablo Bontá, cuyo trabajo está ligado a la Compañía Buster Keaton, de Buenos Aires, –"La liturgia de las horas", "Imaginario", "Laboratorio de colores", "De nuevo en casa", "Entrambos" y "La pérdida de los nombres"– expone en esta nota aspectos de su trabajo creativo ligado directamente con la técnica corporal. Su mirada no solo se relaciona con la tarea del intérprete sino que, además, repasa algunos de los textos más emblemáticos de la llamada dramaturgia en acción, producida por autores como Samuel Beckett, Peter Handke y Fernando Arrabal.*

Por Pablo Bontá

### ¿UNA OBRA ESCRITA EN ACCIONES?

Sabemos que el texto comunica más allá de cómo sea dicho. En un diálogo teatral entre dos personajes, por más que no tengamos en cuenta el subtexto y el modo de decir de los intérpretes, la palabra dice, expresa un mensaje al espectador. En el lenguaje de la acción las cosas son un tanto distintas. Un poco porque el espectador tiene que descifrar un código al cual no está teatralmente acostumbrado, aunque la acción sea parte de su vida cotidiana, y otro porque aún no se han desarrollado métodos y esquemas de creación tan refinados como en el teatro de texto. Como ejemplo podemos sugerir leer cualquier escena de una obra teatral con diálogos y otra muda, como **Acto sin palabras I** de Samuel Beckett o **El pupilo quiere ser tutor** de Peter Handke. ¡Cuánto más difícil es imaginar en escena éstas últimas! ¡Cuántas veces hay que releer una línea para entender exactamente la acción propuesta! Obviamente que una obra dialogada, con la intención de ser puesta en escena, se debe leer y releer infinidad de veces para intentar descubrir sus sentidos. No me refiero a eso. Me refiero a la diferencia de comprensión inmediata de dos textos, uno dialogado y el otro no, que son leídos por primera vez por un lector que no necesariamente piense en dirigirlos o actuarlos. Podemos tomar como muestra un párrafo de la obra anteriormente citada de P. Handke:

*El pupilo ha puesto la mano izquierda en la corva de la pierna derecha; la pierna derecha está, al contrario de la izquierda, un poco encogida.*

*Vemos que el pupilo apoya su espalda en el telón de la pared de la casa.*

*En la mano derecha tiene una manzana amarilla bastante grande que, poco después de haber subido el telón, lleva a su boca.*

*El pupilo muerde la manzana, como si nadie estuviese mirando.*

¿Cómo no accionar mientras se lee que el personaje «coloca la mano izquierda, y etc...» ¿Cómo no pasar la frase inmediatamente leída al cuerpo para entender cabalmente el recorrido de la acción y la posición del personaje?

Otro ejemplo, esta vez de Fernando Arrabal y su obra muda **Los cuatro cubos**:

*Entra el Actor A por la izquierda.*

*Lleva al hombro, con mucha dificultad, el cubo 4.*

*Lo coloca en el suelo.*

*Contempla el cubo 3, luego el cubo 2.*

*Toca el cubo 2.*

*Toca el cubo 3.*

*Mira a la derecha.*

*Se dirige a la derecha del escenario.*

*Inspecciona con la mirada los bastidores.*

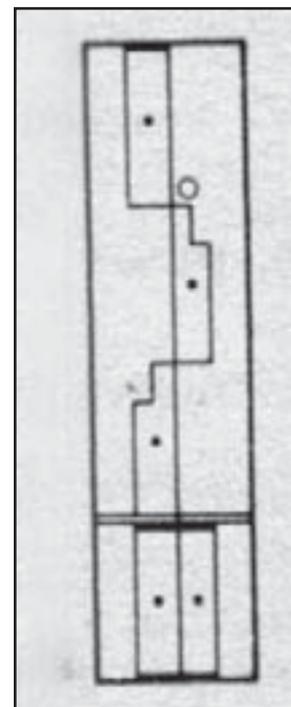
*Vuelve al centro del escenario.*

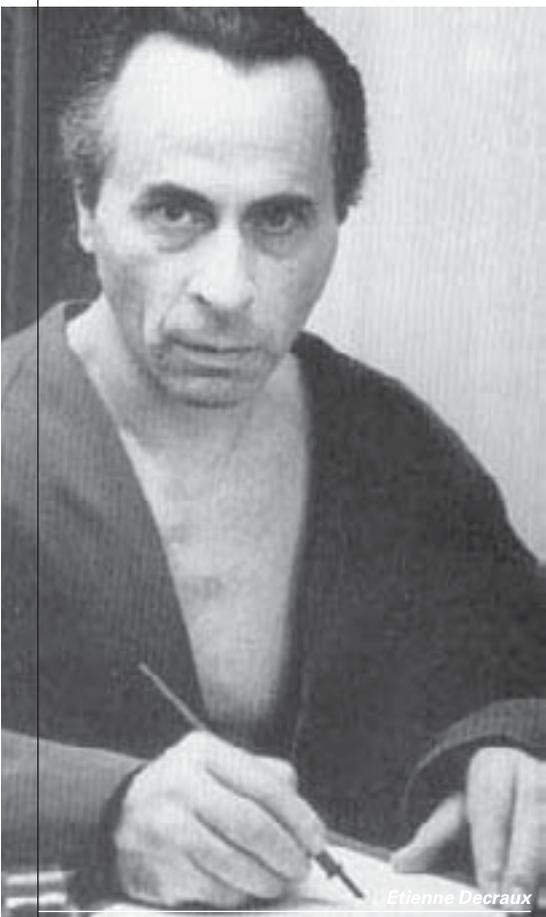
*Toma impulso y salta al cubo 4.*

*Lo observa detalladamente.*

*Se aleja para examinar los cuatro cubos.*

No hay modo de escapar a la acción de los personajes, a las referencias espaciales; en de-





Etienne Decroux

finitiva, al teatro. En un momento la acción se complica de tal manera que no es posible seguir el hilo sin poner el cuerpo en simultáneo con la lectura:

*El Actor A coloca los cubos uno al lado de otro, de modo que el cubo 1 parezca como pegado al 2, el 2 al 3, el 3 al 4, alineados sobre su derecha.*

*El Actor A se sienta en el cubo 4.*

*Después se sienta, sucesivamente, en el 3, en el 2, en el 1.*

*(Larga pausa)*

*El Actor A se sube en el cubo 4. Se queda de pie.*

*Luego salta al 3, al 2, al 1.*

*Después salta al 2, al 3, al 4. Se cuela en el interior del 4 (la tapa cede)*

*Coloca bien la tapa del 4.*

*Vuelve al 1.*

*Salta al 2, luego al 3. (Pausa)*

*Toma sus precauciones.*

*Salta despacio al 4; se cuela en su interior.*

*Coloca bien la tapa del 4.*

Para un ejemplo más extremo sobre la dificultad de una primera lectura de textos sin alocuciones no tenemos más que recurrir a **Quad**, pieza para 4 actores, luz y percusión escrita por Samuel Beckett en 1981, que consiste en una descripción geométrica detallada de los recorridos que pueden establecer 4 actores en un área cuadrada de 6 pasos de lado. Y más aún: como no podía ser de otra manera, Beckett sube la apuesta y escribe una obra que consta sólo de una serie de indicaciones lumínicas y escenográficas con acotaciones exactas de duración en el tiempo. En este caso también hay acción pero sin actores. (**Aliento**, 1969). En esta obra es más fácil imaginar lo que pasa en escena en una primera lectura del breve texto, dado que no hay descripción de acciones hechas por personajes, de lo que podemos inferir que lo más difícil de llevar al papel es la acción física con todas sus variables de comunicación: intensidad, velocidad, dinámica, tono muscular, puntuaciones, etc.

La necesidad de contar en acciones y de elaborar métodos técnicos que pudieran captar la esencia del movimiento y de la acción, vienen de lejos. Ya Rudolf Laban en su libro **El dominio del movimiento** se propone una muy complicada, pero a la vez muy interesante escritura del movimiento. En dibujos geométricos que se componen de rectángulos, triángulos, puntos, rectas; en escalas de grises, se pretende dar cuenta de todas las posibilidades de un movimiento: parte del cuerpo que se mueve, dirección en que lo hace, velocidad, grado de energía que se emplea, utilización del peso, acentos, pausas, niveles, extensiones, etc. De más está decir que el intento de kinetografía de Laban no tuvo demasiados seguidores debido a su complejidad. Como muestra basta un botón:

El dibujo de esta misma página es uno de los más simples y su traducción es la siguiente:

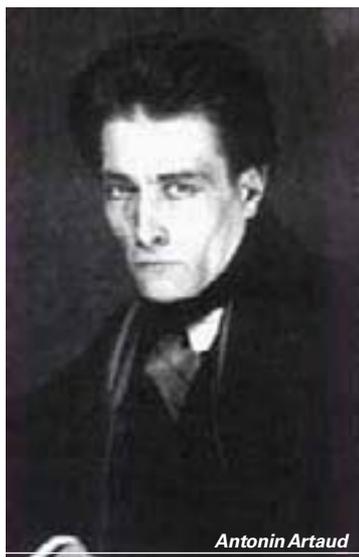
*Comenzando con el peso en ambas piernas, realice los siguientes pasos:*

*Hacia adelante con el pie izquierdo.*

*Hacia adelante con el pie derecho  
ahora mantenga el peso sobre el derecho (es decir, la acción del movimiento de la pierna derecha es pausada), y dé el paso hacia donde está ese pie, con el izquierdo, de forma que el peso descansa finalmente sobre las dos piernas.*

Releyendo a Laban me viene de inmediato a la mente un intento más autóctono y humorístico: **Instrucciones para subir una escalera** de Julio Cortázar.

Más avanzado el siglo XX, Etienne Decroux, influido por la Escuela de Jacques Copeau, comienza a elaborar un método de análisis extremadamente meticuloso de la acción corporal del cual queda un registro de espectáculos y conferencias, conservado y difundido más que nada por sus discípulos directos, y una suerte de declaración de principios que es su libro **Palabras sobre el Mimo** (1963).



Antonin Artaud



Peter Handke



Samuel Beckett

Cabe destacar que los fundamentos y el desarrollo analítico de la acción corporal que llevó a cabo Decroux fueron apoyados en su momento, y después estudiados y revalorizados, por personalidades decisivas del teatro occidental a lo largo del siglo XX, desde Gordon Craig a Eugenio Barba. Es interesante agregar también, que Etienne Decroux no llevaba un registro escrito de sus espectáculos sino que confiaba básicamente en su buena memoria y en la de sus intérpretes, recurriendo sólo en caso de extrema necesidad al registro fílmico.

También Antonin Artaud, aunque no desarrollara ningún sistema concreto referido a la acción corporal en el teatro, expresó su cuestionamiento al teatro de texto tan de moda en su tiempo, planteando un regreso al rito, al cuerpo del actor, a la acción. «¿Cómo es posible que el teatro, al menos como lo conocemos en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras?», decía en **El teatro y su doble** (1938). Sus textos teóricos fueron referencia obligada de todos los grandes directores y movimientos teatrales nacidos en el siglo XX que propusieron y proponen una teatralidad física, originada en las posibilidades expresivas del actor.

De todo lo anterior, podríamos suponer que el dramaturgo más certero en el lenguaje de la acción debiera ser el actor, ya que escribe con el cuerpo. Paradójicamente, a mi juicio, las mejores obras sin

alocuciones pertenecen a grandes escritores, a la vez dramaturgos, como los ya mencionados Handke, Arrabal y en especial Beckett que logra textos en acción completamente claros, despojados y ascéticos, demostrando un conocimiento absoluto del lenguaje de la acción y de sus posibilidades expresivas. En su única incursión específicamente cinematográfica, Samuel Beckett escribe y filma el guión mudo **Film** protagonizado por Buster Keaton quien, en uno de sus últimos trabajos, despliega todo su talento y experiencia en la actuación sin palabras.

### ¿CÓMO SE ENFRENTA UN INTÉRPRETE A UN GUIÓN DE ACCIONES?

Hace tiempo que se ha replanteado el concepto de actor entendido como aquél artista que «dice» en escena. A partir de la gran cantidad de nuevas técnicas alumbradas durante el siglo XX, entrecruzadas a fines del mismo siglo y cuya mixtura continúa en éste, podemos utilizar el concepto más totalizador de intérprete como aquél artista que no sólo dice un texto en los escenarios sino que posee y domina un sin número de herramientas escénicas de las que puede echar mano para abordar distintos géneros teatrales en donde pueden existir, por ejemplo, la preponderancia de un determinado lenguaje sobre el resto. Una propuesta basada en el movimiento o en la acción necesita un intérprete que posea el manejo de técnicas específicas. En el caso que nos ocupa: ¿Cómo aborda un intérprete





Antonin Artaud

una obra que no le propone una narración armada desde el texto dicho sino desde la acción corporal? ¿Con qué herramientas?

### **ARTICULACIÓN DE ACCIONES Y MOVIMIENTOS**

Así como un actor de texto memoriza sus parlamentos, el intérprete de una obra muda debe fijar su guión de acciones sin perder detalle. De la misma manera que un texto dicho, el guión de acciones se va ablandando durante los primeros ensayos, va ganando en juego, y luego, en una segunda etapa, se va volviendo más preciso para entrar en la etapa final que podríamos definir como la de los «pequeños hallazgos», aquellas sutilezas de la acción que encuentra cada intérprete y que están en un todo de acuerdo, en una misma sintonía o clave con lo que proponen el guión y la dirección.

El intérprete debe recrear el guión de acciones teniendo en cuenta principio y fin de cada acción, luego el agrupamiento de acciones en bloques y de estos bloques en escenas para así armar el ensamblado pieza por pieza de un tránsito emocional en acciones que ocupará su atención durante toda la obra.

En los espectáculos que dirijo, a manera de juego y como un repaso antes de la función, los intérpretes comienzan una pasada a la italiana en dónde cada acción va acompañada de la intención dicha, explicitada en palabras, eso que nunca «dirán» en escena pero que «hacen» función a función, lo que suscita un juego entretenido para los actores, un ayuda memoria para las intenciones, objetivos y actitudes de cada una de sus acciones.

En algunos momentos de un guión corporal es necesaria una articulación más fina. Si entendemos la acción como una secuencia de movimientos que tienen a un objetivo y necesitaríamos que estos movimientos tuvieran, por ejemplo, una determinada dinámica que pudiera ayudar, al director o al intérprete, a remarcar o contradecir un sentido de la acción, debemos entrar en el campo de la sutileza del movimiento. En este punto, el intérprete debe estar muy entrenado en el manejo de herramientas físicas más propias del movimiento tales como las dinámicas y su uso en alternancia, la puntuación y las detenciones.

### **PRECISIÓN Y PROYECCIÓN**

En estrecha relación con lo anterior está el tema de la precisión del intérprete. Si pudiéramos hacer una comparación con el teatro de texto podríamos emparentar la precisión y la proyección con la dicción y el volumen. Un actor al que no se le entiende o no se le escuche, no comunica más allá de todo el empeño que ponga en la tarea. De la misma manera, un intérprete que no tenga un esquema corporal trabajado, con proyección en el espacio, dominio de sus ejes y conocimiento profundo de sus posibilidades expresivas y limitaciones corporales, no podrá comunicar de manera coherente un discurso hecho de acciones.

Uno de los escollos más grandes a la hora de mantener un discurso claro en acciones es la aparición de lo que podríamos llamar movimientos parásitos o secundarios, de los cuales está lleno nuestro accionar cotidiano. Eliminar del cuerpo lo superfluo, lo que no aporta nada a la narración, es tarea tanto del intérprete como del director.

## ACTITUD

En el teatro físico o corporal se necesita un desarrollo a fondo de los que en un teatro tradicional llamaríamos el subtexto. Lo que el actor convencional trabaja cuando no le toca decir su parte. Sabemos que muchos se dedican tan solo a esperar su turno para decir pero también muchos otros, los buenos actores, saben que deben elaborar estrategias para actuar mientras no dicen. Llevando esa situación al límite, que es nuestro caso, no hay nada que «decir» sino todo por «hacer», nos encontramos con el ámbito dramático en el que hay que llenar cada acción de actitud. O sea, acciones respaldadas por objetivos y cargadas de sentido dramático. Trabajo arduo es conseguir, en el intérprete, que la actitud sea el origen, esté subyaciendo antes de comenzar a ejecutar la acción y que deje su resabio luego de concluida ésta.

## MANEJO DEL GESTO

Es muy común que un intérprete bien formado en todas las herramientas mencionadas más arriba, sin embargo, no esté acostumbrado a transitar una obra compuesta sólo de acciones y comience a gesticular, a remarcar los sentidos que ya contiene la acción con la cara y las manos. A diferencia de la acción, el gesto tiene un correlato directo con la palabra y debe ser trabajado por el intérprete de una manera muy sutil para que no entre en competencia con lo que se narra en acciones.

La mejor puesta de una obra sin alocuciones es la que logra hacer que el espectador no sienta la necesidad de la palabra, ingrese en el código propuesto

y pueda disfrutar de la obra sin notar la ausencia del discurso hablado.

## DIÁLOGO CORPORAL

El armado de las secuencias de acciones propias puede producir en el intérprete un cierto encapsamiento en su trabajo y poco registro del trabajo de los demás. Es tarea fundamental del director, en relación con el análisis del texto y de su comunicación eficaz a los intérpretes, que en casi todos los casos la acción de uno de los personajes sea reacción a una acción anterior de otro personaje. De esta manera se logra un trabajo adecuado de los climas que tenga la propuesta y el armado de secuencias superadoras, de acción-reacción, que entrelazan el trabajo individual de cada intérprete y establecen un diálogo corporal que resignifican y potencian la propuesta.



*Samuel Beckett*

El montaje de una obra escrita en acciones propone un mecanismo de relojería tanto para los intérpretes como para el director. Cualquier alteración, por pequeña que sea, del tono muscular, de la velocidad, de la energía, de la dinámica, puede alterar el sentido de lo que se comunica. Es muy común que un director de teatro de texto termine su trabajo el día del estreno. Tan común como ver directores o coreógrafos de espectáculos basados en lo físico ir a todas y cada una de las funciones, cuaderno en mano, para registrar los retrocesos o hallazgos que se producen en cada representación.

**Eduardo "Tato" Pavlovsky**

# El cuerpo como potencia

*Entrevistar a Eduardo "Tato" Pavlovsky suele ser una de esas experiencias difíciles de olvidar. Su inteligencia, su capacidad discursiva, su entrega ilimitada ante cada una de las preguntas o temas sugeridos, exceden las expectativas de cualquier periodista. Y más aún en este tiempo, cuando se encuentra preparando su próximo espectáculo, inspirado en la obra de Meyerhold. Allí le presta su cuerpo a este singular teatrista ruso.*

*En este diálogo con Cuadernos de Picadero, complejo de volcar a un papel, hubo diversos momentos en los que Pavlovsky se iba de la entrevista y daba paso al propio Meyerhold, quien venía precisamente a ejemplificar los usos del cuerpo en el teatro. Todo su living fue el espacio en el que se desarrolló esta charla, y por momentos estaremos en una cárcel o en un congreso de teatreros o nos sumergiremos en una carta en la que Meyerhold transmite todo su amor hacia su mujer, como así también su dolor, su humillación, su sufrimiento.*

*Por lo tanto, lectores que quizás alguna vez fueron espectadores de este autor y actor argentino, quedan convocados a utilizar toda su imaginación, única forma de comprender una inteligencia como esta, un talento que tiende a desbocarse, y que corre siempre hacia delante, deteniéndose en el punto justo donde se avizora la locura.*

Por Federico Irazábal

**- En la Ética del cuerpo planteás que hay un hilo evolutivo importante entre Potestad y La muerte de Marguerite Duras, consistente en el despojamiento teatral de todo otro signo que no sea la presencia, desnuda, del actor. ¿Cómo llegás a este pensamiento, teniendo en cuenta el devenir de tu historia teatral?**

- Me resulta muy interesante que me lo preguntes en término de experiencia, porque podríamos elaborar importantes teorías sobre el cuerpo como sujeto, como afección. Teorías de las cuales me gustaría alejarme hoy, y en función del perfil de tu pregunta, me interesaría remitirme no tan solo a mi origen como autor o actor, sino también a mis primeras clases. Porque diría que fue precisamente con Pedro Asquini con quien comencé a entender la importancia del cuerpo en el teatro. Hay un punto de concreción en **La muerte de Marguerite Duras**, donde homenajeo a Asquini contando una anécdota personal, vivida con él, y que es el momento donde se actúa como Marlon Brando. Y fue por ese motivo que lo llevé a Asquini a ver ese espectáculo antes de que falleciera, como forma de homenajearlo y mostrarle cómo él estaba presente todavía en mi teatro como maestro.

**- ¿En qué sentido Asquini es nodal para tu teatro?**

- Con Asquini comprendí la importancia del cuerpo en el teatro, del gesto como emisión de afectos, y no tirados en el aire sin saber el sentido. La importancia del cuerpo como expresión. Fue Asquini quien me mostró el valor de los distintos gestos a partir de la intensidad de cada emoción. Para cada emo-

ción hay un cuerpo, y el actor debe saber medir y poder dejarse atravesar por esa emoción canalizada a partir del cuerpo, y no únicamente desde su propia interioridad. De entrada la cara se modifica a través de esa intensidad. Y estas primeras enseñanzas, que fui recibiendo e incorporando gradualmente a mi teatro, me generaron serias dificultades para trabajar luego en el cine. Porque a partir de esas clases el cuerpo adquirió un protagonismo muy importante en el teatro, más allá del estado, el devenir, la subjetividad. Entonces, gracias a sus enseñanzas, entendí las posibilidades de marcar intensidades que en teatro suelen no marcarse. Y en realidad no hacer esto es negar un potencial del cuerpo, porque él tiene una fuerza como expresión. Mi idea sería que el teatro es la investigación de la expresividad y de los afectos del personaje, de un modo protagonista absoluto. Por supuesto que hay directores que a partir de una técnica concreta o a partir de un recurso de puesta pueden borrar la importancia del actor. Pero también es cierto que después de esas escuelas, y pese a ellas, el teatro sigue estando apoyado en la expresividad del actor. Uno podría decir que Bob Wilson puede llegar a borrar al actor, pero también es cierto que si yo, a esos mismos creadores que trabajan con él, les hago un monólogo, despojado de todo y con el único uso de la fuerza de mi cuerpo transmitiendo sentimientos universales, se quedarían en silencio, observando esos sentimientos: el amor, la pasión, el odio, la muerte, la angustia, la desesperación, el pavor, el abandono. Eso trasuntado en lo que es el cuerpo como expresividad.



Escena de «Rojos globos rojos»

- **¿Esto fue siempre así en tu teatro?**

- No. Esto era mucho menos importante en mis comienzos. En el llamado teatro de vanguardia o teatro total, como lo denominé en algún momento, como **La espera trágica**, este uso del cuerpo no era tan protagónico. Creo que esta concepción se vuelve importante en mí con una obra que hice dos veces y que no vio nadie: **El cuadro** de Eugenio Ionesco. Julio Tahier vino un día con una obra y me dijo que podríamos hacerla, porque era muy interesante. Es un loco burgués que le quiere comprar el cuadro a un pintor, pero al final el pintor le da la plata a él para que le tenga el cuadro. Un loco furioso. Pero no sabíamos como hacerla. Entonces decidí llevársela a Asquini, para que nos ayude a pensar cómo ponerla en escena. Él la leyó y dijo «¡Es circo. Es circo. Ese pintor es un loco. Lo querés besar. Lo querés matar. Es circo!» Y me hizo comenzar a caminar, y de pronto llegué a tener una potencia que jamás había sentido en el teatro. Y es más, diría que no hay nada mejor que haya hecho que **El cuadro**. Después también mi trabajo con Alberto Ure es importante con relación a esto, y muy puntualmente **Atendiendo al Sr. Sloane**, pero en una línea mucho más stanislavskiana. Si bien la línea estética fue muy diferente a la de **El cuadro**, el cuerpo seguía teniendo un protagonismo importante. A tal punto que una vez ensayada, y faltando quince días para el estreno, Ure nos dijo: «Miren muchachos, ya ensayamos la obra. Ahora vamos a entrenar el cuerpo». Y tuvimos quince días de entrenamiento, de ejercicios corporales.

- **¿Y cuál sería entonces, puntualmente, la diferencia entre un uso del cuerpo y otro?**

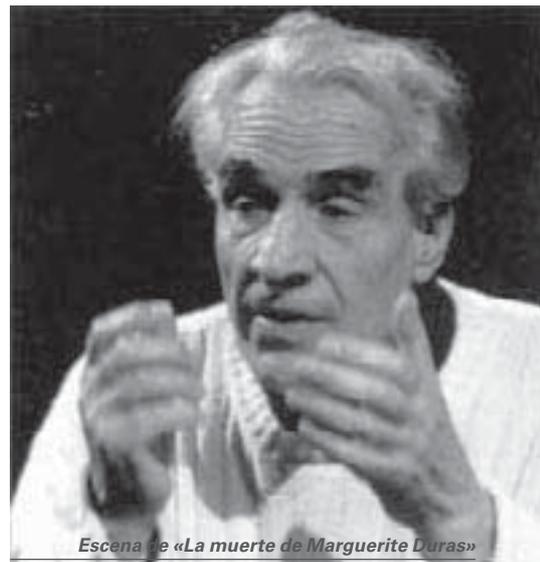
- Es difícil explicar esto, pero creo que en Ure el cuerpo era importante pero no en el sentido de expresión de la máxima intensidad como en Asquini. Era más bien el contenido de emociones que tenían que pasar por el cuerpo.

- **Y con relación a tu propia dramaturgia ¿cuál sería la experiencia originaria de todo esto?**

- Sin dudas **El señor Galíndez**. Galíndez con Jaime Kogan nos dio la terrible experiencia de tener que encontrar todos los movimientos apropiados para un torturador. Y era terriblemente dificultoso encontrar esa particularidad. Nosotros habíamos ensayado siempre así, como estoy ahora, con ropa de uso particular. Y un día Kogan me puso un traje y unos anteojos negros y me dijo «¡Caminá!». Y sentí que era otro cuerpo. Y ese descubrimiento marcó un cambio pleno, porque de ese cuerpo partía la letra, del peso y la densidad corporal. Después de esto vino **Cámara lenta**. Y ahí también había un uso del cuerpo muy fuerte porque se trataba de un boxeador con un cuerpo afectado por su oficio. Y era esa misma fricción neurológica, traducida al cuerpo, la que daba pie a la letra.

- **¿Entonces se podría pensar que primero está el cuerpo?**

- Me parece que sí. O al menos esa es la línea en la que trabajo. Cuando el actor comienza a trabajar algo debe, primero, instalarse corporalmente, y no tanto trabajar en la búsqueda de los estados o devenires o subjetividades. Te doy un ejemplo con lo que estoy haciendo ahora con Meyerhold. Como actor definiendo lo mismo que Meyerhold definiendo. Y hay una escena en la que él está en un congreso con otros creadores, algunos de los cuales han sido me-



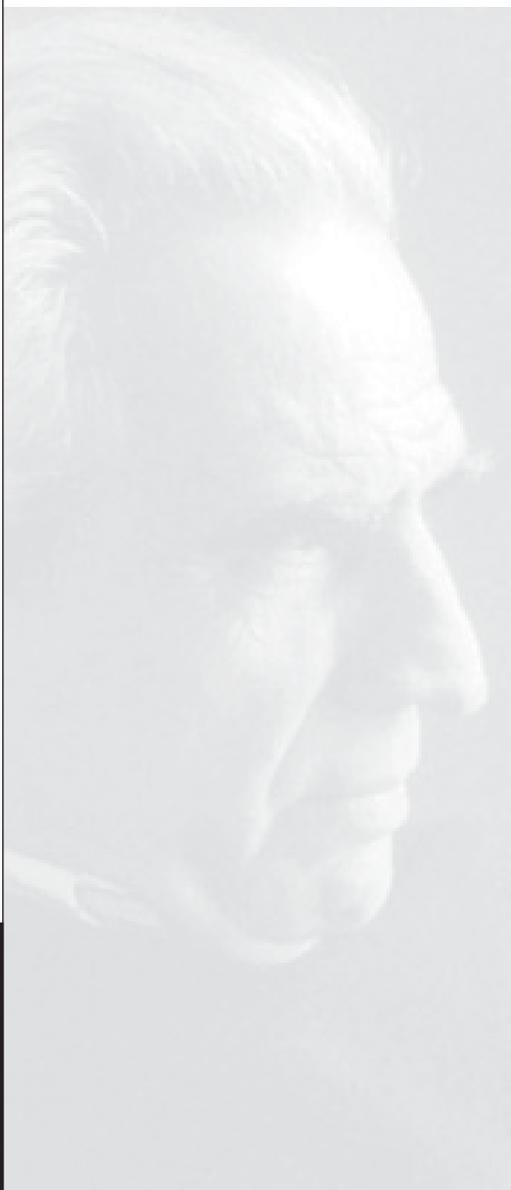
Escena de «La muerte de Marguerite Duras»



yerholdistas. Y esos mismos creadores lo niegan... no lo miran. Me dicen que soy un anticomunista porque improviso, porque no creo en el teatro de mesa, en el maquillaje, porque hago en cinco minutos una obra de cuatro horas. Dicen que soy anticomunista porque creo que es bueno quedarse en blanco y que el público es el que tiene la última palabra. Y por lo tanto imagino que él estaba indignado, y que esa indignación no es sólo intelectual, sino que debe ser traducida corporalmente. Y entonces hago toda una serie de movimientos que tienen que ver con esa indignación intelectual pero a través del cuerpo. Por supuesto que podría ser de otra forma, y entrar en un tono mucho más reflexivo y sereno. Pero para mí hay una pasión mucho más desbordada, mucho más llevada a un extremo... (y en este punto Pavlovsky hace una pausa, modifica su aspecto físico simplemente con una pose, con un gesto, hasta que de pronto comienza a hablar, entrecortado, titubeante, pero furioso. Luego, y casi sin pausa, repite los mismos parlamentos en un tono mucho más sereno, más calmado. Y después vuelve a decir esos parlamentos pero en un tono nuevamente distinto. Al terminar realiza una pausa más extensa y vuelve a sí). Te acabo de hacer la escena del congreso en tres tonos corporales distintos. El primero fue Meyerhold, el segundo en un registro stanislavskyano y el último más cercano a la línea de Strassberg. Entonces la manera mía de sacar los personajes es, en alguna medida, al revés de lo más tradicional. No busco el estado para tener un cuerpo. Busco un cuerpo con músculos y tensiones musculares y de ahí sale la voz. Son esas tensiones las que marcan el tono y la intensidad. Por supuesto

que se podría hacer de otra manera, pero yo lo siento así. Porque de esta forma no hay posibilidad de que mienta. Porque Meyerhold pide un cuerpo. Cuando él escribe desde la cárcel pide afecto, pero lo pide a partir de la caricia. Cuando le escribe a su mujer y le transmite que la extraña, le dice que extraña el no dormir con ella. Entonces esta imposibilidad de mentir para mí es importante porque además de improvisar veo el teatro como un cuerpo con entidad única. Y como actor me interesa trabajar con las cosas que hoy me afectan. Uno, con 70 años, ha pasado por distintos períodos donde el cuerpo se veía afectado por distintas cosas. A mí hubo cosas que me afectaron el cuerpo a los cincuenta y que ya no lo hacen hoy. Entonces hoy busco, con el teatro, trabajar solamente con las cosas que me siguen afectando, con las cosas que me ponen en movimiento, tanto para la psicología como para la creación. La frase que resumiría esto sería la de encontrar la potencia del cuerpo en cada edad. Pero el cuerpo como régimen de afectación, como fuerza, como pasión. Y eso es lo que no me permite mentir. Cada vez que subo a un escenario es porque estoy profundamente entusiasmado, apasionado, porque es mi cuerpo hoy el que habla. Para mí lo maravilloso y lo estrictamente teatral son dos cosas. Creo que la primera la ejemplifica muy bien el actor alemán que vino ya dos veces a la Argentina, Martín Wuttke. Lo veo a él y no me interesa entender una palabra de lo que dice. Lo veo y me quedo mirándolo. Porque es un actor desnudo frente al público. Y esa desnudez, esa soledad, ese abismo del actor en el escenario, es de un atractivo brutal. Es como dice Meyerhold: no se puede hacer ningún personaje triste con triste-





za. La tristeza paraliza. Por eso él se queja tanto de la aparición de la psicología en el teatro. Y la segunda cosa que me importa del teatro es la capacidad de producir unión. Fui hace unos días a Santa Fe a participar del Argentino de Teatro, un festival, y había ahí seiscientas personas viéndome hacer **La muerte de Marguerite Duras**. El teatro permite unir nuevas solidaridades y nuevas subjetividades. Ahí había cuerpos que no ganan un mango pero que sienten que están haciendo algo importante. Y el teatro solo necesita de esta unión de pasiones. No hace falta más. No hace falta dinero, no hace falta una sala, no hace falta más que un cuerpo capaz de vivir esas intensidades en conexión con otros cuerpos, de todas las edades, dispuestos a asistir unidos a esa experiencia.

#### **LA BIOMECÁNICA**

**- Ahora bien, ¿cuándo elegís un registro corporal, por ejemplo en el caso de Meyerhold, lo hacés a partir de algo intuitivo?**

- No, no es intuitivo. Obedece a lo que creo que está viviendo el personaje en función de las distintas instancias vitales por las que atraviesa. Porque no uso un único registro, atravieso distintos tonos e intensidades. Puedo pasar de la indignación más enorme, que se expresa a partir de movimientos grandes, importantes, a una escena donde el dolor deprime, encierra el cuerpo, lo acorrala. Pero creo que te puedo responder esto mucho mejor con Meyerhold. Hay una escena donde él está hablando con alguien que lo visita para conversar sobre el realismo socialista (al que él no considera ni realista ni

socialista) y su objetivo es mostrarle la imposibilidad de totalizar, por ejemplo, al ser comunista. Entonces le pregunta si sus sueños son todos comunistas. El otro personaje duda, tarda en hablar, hasta que confiesa sus sueños. Le dice que sueña con la locura, que tiene relaciones con su cuñada, que quiere matar a su padre, que sueña con la soledad, la desesperación... Y Meyerhold le dice «de ahí, de ahí parte mi teatro». Cuando él habla de la biomecánica, que es su herramienta teórica, tiene que ver con que el cuerpo del actor debería ser un cuerpo entrenado para cualquier tipo de emoción. Y esto se enfrenta a los actores rusos consagrados, que tenían su propio cuerpo con una voz. Creo que la biomecánica consiste en buscar cuáles son tus propios movimientos de tristeza, de agonía, de amor, de dependencia. Pero no por afuera, sino en vos.

**- Si bien señalabas al principio que te interesaba no hablar del cuerpo marcado o escrito, en el sentido foucaultiano del término, sígo encontrando al Pavlovsky de siempre, aunque con variaciones. Porque quizás en el inicio de tu carrera el cuerpo no haya tenido tanto valor desde su puesta en el escenario y en relación con el personaje, pero sí estuvo siempre muy presente en lo intelectual.**

- Es cierto y creo que se ha convertido en una suerte de estilo que la gente viene a buscar cuando asiste a alguno de mis espectáculos. Y si tuviese que definir ese estilo diría que consiste en un teatro que entiende el cuerpo como una polea de transmisión de los afectos fundamentales del hombre. Pero

también creo que el punto en el que estoy ahora es posible gracias a toda mi trayectoria. En mi profesión, el psicoanálisis, la gente suele decirme que nosotros podemos cuestionar el psicoanálisis porque primero nos lo tragamos todo. Y con el teatro quizás haya ocurrido algo similar. Fijate los nombres con los que he trabajado: Laura Yusem, Alberto Ure, Jaime Kogan, Oscar Ferrigno, Agustín Alezzo, Norman Briski, entre otros. Son como ejes por donde el cuerpo de uno ha pasado. Y mi cuerpo contiene todas esas experiencias. Pero lo que busco hoy es dónde está ubicado mi cuerpo, con todas esas experiencias. Y creo que en este lugar entra de manera muy importante mi trabajo con Daniel Veronese. Porque él supo entender, con **La muerte de Marguerite Duras**, por donde estaba pasando mi teatralidad. Es más, te confieso que hoy vivo un conflicto - que quizás no sea tal -, que es el temor de que todo esto que te estoy diciendo alguien me lo quiera ordenar. Y esto afloró muy fuertemente con **Imperceptibles**, para el ciclo **Yo manifiesto**. Ahí conversé mucho con Veronese, porque el personaje es un tipo que encuentra su pasión por los niños, y la explica. Y Dani (Veronese) quería hacerlo de un modo no físico, porque le parecía que era muy fuerte poner esa pasión en el cuerpo. Y lo intentamos. Pero no funcionó. Yo necesitaba que el cuerpo estuviera presente expresando esa pasión. Y finalmente decidí hacerlo pasar por mi lugar, aunque fuese un error. Aunque fuese fuerte, y aunque la gente no lo tolerase. A veces discuto con Martín Pavlovsky (director del espectáculo sobre Meyerhold), porque él me señala que hay escenas que están, desde su óptica,

muy marcadas. Y le contesto que no. Que el cuerpo es potencia, es afectación. Y prefiero equivocarme por potencia al máximo, antes que por hacer algo lavado. Esto se parece mucho al grito de «gol» de un hincha de fútbol. Jamás va a estar demasiado marcado, por más exagerado que sea como grito y como gesto. Nace de un lugar auténtico, verdadero, no representa su pasión. Es la pasión misma. Esto es llevar en alguna medida el pensamiento y el cuerpo a un cierto límite. En esto me identifico mucho con la mujer de Meyerhold cuando en una carta le dice, con relación a su teatro y a su persona, que ella está enamorada de él por su amor al caos, por su desesperación por la creación permanente, por la sensación de que la imaginación es una arma revolucionaria y por su creencia de que el teatro es subversivo.

### LA SINGULARIDAD DEL ACTOR

**- Este carácter subversivo del teatro es cercano a tu propia concepción, y pensaba hasta qué punto, en los últimos años, ese trabajar el teatro a partir del cuerpo no era en sí mismo un gesto revolucionario, ya que vivimos en una cultura que tiende a la negación del cuerpo, a la negación de la sexualidad. Y vos lo ponés ahí, desnudo, en el escenario, totalmente alejado de una concepción representativa del cuerpo.**

- Sí. Creo que lo que estoy haciendo tiene muy poco de representativo. Y esto se debe a que no quiero, y a eso también me refería con el temor de que alguien me ordene en todo esto, trabajar para representar las ideas de un director. No quiero ser la



vía de canalización de su propia subjetividad. A veces uno ve muy buen teatro y muy buenos actores, pero siente que ese trabajo podría ser realizado por cualquier otro actor, que ellos son intercambiables. Y hoy estoy buscando precisamente la singularidad del actor y de su cuerpo. Y es muy posible que haya ahí, como señalás, un gesto subversivo en mi teatro actual. Porque es cierto que el exceso de mostración del cuerpo en nuestra cultura es una forma de anularlo. Considero a lo sexual siempre como transgresor, y cuanto más es mostrada la sexualidad del cuerpo se la va normalizando, y se va perdiendo, al decir de Roland Barthes, la «rajadura erótica», donde uno lo que quiere es pasar al otro lado.

**- Contame cómo sería todo esto pensable desde el cine, ya que antes lo diferenciaste del teatro.**

- No podría decir jamás que el cine no sea potente, pero si hablo de mi trabajo creo haberme convertido tan solo en un buen actor, y creo que a través de un lento aprendizaje. Lo que entendí fue que había que condensar las intensidades en imagen. Y por eso me entusiasma mucho menos el cine. Por eso pue-

do dejar de hacer cine. Pero lo que no puedo dejar es el teatro. Porque para mí siempre significa dejar algo. Tengo que abandonar en parte mi profesión para hacer teatro, pero lo hago sin ningún problema. He dicho muchas veces que no a una película. Porque la libertad expresiva que encuentro en el teatro me resulta extraordinaria, y creo que es su singularidad. Vos podés tener un muy buen texto, una muy buena iluminación, vestuario y escenografía, pero con solo tener un actor potente enfrente te alcanza.

**- Se percibe que tu vínculo con el teatro es profundo y eminentemente pasional, y ello me recuerda mucho al trabajo de Pedro Asquini.**

- Sin dudas. Pero fijate los directores con los que he trabajado. Todos han sido apasionados hasta la locura. Oscar Ferrigno te hablaba de cómo el personaje amaba a la mina y terminabas llorando con él. Ni te cuento Alberto Ure, o Norman Briski. Por eso le debo tanto al director de teatro, y siempre digo que el teatro argentino tiene brillantes directores, hombres y mujeres verdaderamente profesionales y conocedores del oficio, que si algo saben, además de lo mucho que conocen y estudian, es transmitir pasión. Y sin pasión, creo, no hay teatro.

