

UNA CRIATURA FORJADA EN LA ACCION – Charla abierta con Guillermo Angelelli.

David Esteban Beratz. Ayudante Docente Interino de la Cátedra Expresión Corporal II.
Profesorado de Teatro. Facultad de Arte. UNICEN. Sede Tandil.

davidberatz@hotmail.com



La Facultad de Arte festejo sus 25 años desde la creación de la Escuela Superior de teatro. En el marco de estos festejos y junto al GITCE convocó a Guillermo Angelelli, actor y director teatral, para llevar a cabo un taller intensivo de entrenamiento actoral gratuito para alumnos y graduados. Además, brindó una charla abierta a la comunidad donde compartió su amplia trayectoria como actor independiente, su experiencia como docente, y algunos de los procesos creativos de los que fue partícipe.

- Surgió la posibilidad de poder comunicarnos con alguien que tiene mucha experiencia en el trabajo como actor independiente. Además tiene un desarrollo profesional tanto en lo artístico como en docencia muy interesante, y me parece sumamente capitalizable para todos nosotros, sobre todo teniendo en cuenta la

realidad del ámbito en el que nosotros nos manejamos los teatristas y que a veces nos parece un tanto hostil. Arrancaría preguntándote entonces cómo fueron tus comienzos como actor, y cómo empezó la historia del personaje Guillermo Angelelli¹ que ahora responde a estos talleres.

Es gracioso, primero y principal porque la otra vez... ¡la otra vez! Hace un par de años hablaba con un amigo músico y él me decía que seguía teniendo la sensación que era como un adolescente. La sensación interna de uno no es la misma que se ve desde afuera, la que cuenta un curriculum, etc. Uno lleva su vida a cuestas y no tiene la impresión ni del personaje, ni del señor, ni de estas cosas o que uno tenga tanta experiencia... a veces recapitulo y digo: - ¡Ah! pero hice algunas cosas... ¿no?. Hay algo de eso, sobre todo en relación al teatro: no creo en esta idea o esta imagen de los maestros que ya tienen la receta, que ya la saben. Siempre siento como que estoy empezando, viendo por dónde... Así que después de esto el que se quiere retirar puede hacerlo.... (Risas) Pero sí es una historia larga, digo es una historia larga por que había empezado muy chico haciendo teatro en la escuela, pero que no era esta cosa de de los actos patrios; sino que hacíamos funciones los sábados con un grupo. Después durante la escuela secundaria paré, me agarró un ataque de timidez adolescente. Luego, una vez ya terminado el colegio secundario, entré en el conservatorio, en la Escuela Nacional de Arte Dramático que hoy es el IUNA². Durante el tiempo del conservatorio, vale decir, corría el año 79, o sea, estábamos en los últimos coletazos de la dictadura. En el primer año hubo como bastante juego; ya en el segundo año se empezó a tornar racional, en la medida en que: más íbamos entrando específicamente en Stanislavski y más teníamos que memorizar circunstancias³, sobretodo. A la hora de estar en escena teníamos toda esa información en la cabeza y nada de vivencia, era nada más una

¹ Egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático en el año 1982, continuó su formación con maestros como Carlos Gandolfo y Cristina Moreira. A partir del año 1986 comienza a desarrollar un trabajo de entrenamiento e investigación junto a Iben N. Rassmussen (Odin Teatret), integrando a partir del año 1990 el grupo "Vindenés Bro" (El puente del viento) dirigido por esta última. Ejerce la docencia desde el año 1986, impartiendo seminarios de clown y de entrenamiento corporal y vocal para actores, bailarines y cantantes en la Ciudad de Buenos Aires, el interior del país y en diversas ciudades de Europa y América Latina.

cosa mental y que lógicamente en lugar de mover a la acción lo que hacía era bloquear, por lo menos en mi caso y en el caso de otros...

Por suerte había algunas materias que paleaban un poco ese malestar, con las que hice una primera aproximación a un lenguaje que me interesaba trabajar porque tenía mucho de corporal, más de físico y estaba bastante alejado de la cosa naturalista. Al terminar el conservatorio como dije: allí se trabajaba sobre el método de Stanislavski⁴, pero cada uno de los profesores tenía una idea distinta, una visión diferente del método, y al ir cambiando de profesor cada año, salí de ahí sin un método actoral claro. Por esto, entonces empecé a estudiar con Carlos Gandolfo⁵, porque era el que trabajaba sobre la técnica de Lee Strasberg⁶ que es de alguna manera una reformulación del trabajo de Stanislavski; ya no hablando del método de las acciones y la memoria emotiva pero sí de la memoria sensorial.

2 El IUNA fue creado por el Decreto Nacional del Poder Ejecutivo 1404- 3/12/96 y significó la concreción de un proyecto largamente demorado cuyo criterio fue el de transformar en universitaria la educación artística dependiente de la Nación radicada en la Ciudad de Buenos Aires. Esta transformación no fue sólo una cuestión formal, sino que buscó la jerarquización de la enseñanza artística reconociendo el arte como generador de conocimiento. Así, siete prestigiosos conservatorios, escuelas e instituciones terciarios y superiores de arte –el Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”, la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, el Instituto Nacional Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Arte Dramático “Antonio Cunill Cabanellas”, el Instituto Nacional Superior de Danzas y el Instituto Nacional Superior de Folklore – conformaron el capital con el que se creó el IUNA. A su vez, la incorporación de nuevos lenguajes artísticos, además de la formación específica de docentes y críticos especializados en las distintas disciplinas tornó imprescindible la creación y la puesta en funcionamiento de cuatro nuevas unidades dedicadas a la formación docente, a las artes multimediales, a las artes audiovisuales y a la crítica de arte.

3 Refiere a hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación.

4 *Constantin Stanislavsky*, actor y director ruso, fue el primero en articular de forma sistemática un método de actuación realista. Este movimiento teatral al igual que cualquier otro, surge como consecuencia o reacción a movimientos anteriores como es el caso de los estilos romántico, melodramático o el propio clásico que se identifican más con una actuación artificiosa sostenida por un estudiado uso de la voz y de la gestualidad.

5 Considerado el principal formador de actores argentinos de su generación (1931 – 2005) junto a *Agustín Alezo* y *Augusto Fernández*.

Por otro lado, además, tomaba clases de danza clásica con Liliana Cepeda⁷, y técnica Graham⁸ con Freddy Romero⁹. En ese momento empezó a pasarme esto de que disfrutaba mucho de la clase de danza pero había algo que no terminaba de estar ahí. En las clases de Gandolfo el primer año fue sobre todo de relajación, sentado en una silla, entonces yo relajaba un poco más estirando. Así fue como en las clases de Gandolfo era el bailarín y en las clases de danza era el actor.

Lo cierto es que en ese momento no existía un trabajo de entrenamiento para el actor desde la acción; hasta que en todo ese peregrinaje, en el 82', me invitan para hacer una obra, y ahí conocí a Walter Barea que después con el tiempo fue Batato Barea¹⁰. Él fue el que me contó, pasado un tiempo, que estaba tomando clases con Cristina Moreira, que era

6 *Método vivencial que busca siempre el trabajo y estudio del interior del individuo, sus emociones, bloqueos y conflictos, para traerlos al "aquí y ahora" y así conocernos mejor, conocer nuestras capacidades y carencias, y trabajar dichos procesos (emociones, bloqueos y conflictos) para que actúen a favor y no en contra de nosotros mismos.*

7 *Se formó en danza clásica en la Escuela Nacional de Danzas. Luego se perfeccionó con Héctor Zaraspe, Nenufar Fleitas, Wasil Tupin y Bruce Merryl (en Francia). En danza contemporánea se formó con Renate Schottelius, Mauricio Wainrot, Ana María Stekelman, Peter Goss (en Francia). Estudió Jazz con Noemí Coelho, repertorio clásico con Mirta Furioso, alineamiento y técnica con Philips Beamish y barre a terre con Nenufar Fleitas. Fue docente en diversas escuelas y estudios de danza. Como bailarina solista integró las compañías de Susana Zimmermann, ballet de Latinoamérica de Joaquín Pérez Fernández, Grupo Gen de Adriana Coll, Modern Jazz Ballet, su propia compañía Quasars y Nandayure, entre otras.*

8 *Uno de los principales métodos en la danza moderna. Esta técnica, que desarrolló la gran pionera de la danza moderna, **Martha Graham**, es la única técnica de danza moderna que tiene un lenguaje codificado para expresar todo el abanico de las emociones humanas.*

9 ***Freddy Romero** nació en Venezuela y llegó a México en los años cincuenta, formado en pleno Movimiento Mexicano de Danza Moderna y en Nueva York –en la escuela de Martha Graham y en la compañía de Alvin Ailey–. Después de trabajar varias décadas como bailarín profesional, se estableció en Buenos Aires como maestro de danza. Fue maestro de varias generaciones impartiendo además cursos en el Ballet del Teatro San Martín.*

10 ***Batato** es reconocido en Argentina como una figura muy importante del teatro y el movimiento underground de la década del 80, quien se autodefinía como "clown-travesti-literario". Sin embargo, es difícil suscribir la figura de Barea sólo a la de "artista teatral del underground", puesto que su trabajo atravesó continuamente las barreras de todos los ámbitos, y abarcó una amplia gama de espectáculos: unipersonales, grupales, trabajos como director o en dúo/trío/equipo.*

una actriz argentina que había viajado hacia años a Francia y trabajaba con el grupo de Acción Instrumental, y además había tomado clases del método de Jacques Lecoq¹¹. Walter me habló con mucho entusiasmo de estas clases de Clown. Fui a probar y nos encontramos con los que después formaríamos el grupo El Clú del Cloun¹². Así fue como estuvimos trabajando siete años y donde también pude reencontrarme con eso del niño que hizo teatro alguna vez.



El trabajo de clown era un trabajo directamente relacionado con el público. Uno tenía muy claro cuándo la cosa estaba funcionando y cuándo fracasaba. Momento a momento se podía ir teniendo este registro, cosa que era muy buena porque iba sabiendo cuál era el camino que seguía. Es decir, no era la profesora que señalaba “esto sí” o “esto

no”, era ese contacto directo con el público. “Si la cosa funciona, bueno, adelante por ahí”,

¹¹ Docente de reconocida trayectoria en el medio teatral, es quien inicio el movimiento de las nuevas generaciones de comediantes con formación académica a partir de las técnicas del clown, introduciendo la metodología de la escuela francesa de J. Lecoq. Comenzó su carrera artística como bailarina y actriz en Europa en 1977 y desde entonces, de manera ininterrumpida, se ha dedicado a la investigación, creación y docencia teatral; ha participado en talleres y congresos especializados con variadas ponencias y ha realizado sus aportes teóricos en las publicaciones pertenecientes a la colección de volúmenes de estudios teatrales del grupo GETEA: “La gracia del clown”, “La voz del clown”, “Cocktel de letras”, “El rol de la mujer en la comedia dell’arte”; y “¿Que estás haciendo en París?” de la colección Cuadernos de Picadero del INT. Es maestrando en Ciencias Sociales en Educación (FLACSO 2005-2007), profesora titular de las cátedras de clown y Técnicas de Circo, Directora de la especialización en Comedia del Arte, en los departamentos de Artes en Movimiento y Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional del Arte. El trabajo de Moreira sirvió de punta pie inicial a grupos como El clú del cloun, La banda de la risa, Lapista 4, Gambas al ajillo y tanto otros que en la pos-dictadura cubrieron de narices rojas los escenarios del off porteño.

¹² Compañía de clown teatral que hará descubrir y deleitar al público Iberoamericano planteando una innovación estética en el teatro argentino de los '80. El grupo realizó siete espectáculos y numerosas giras por Latino América y España con un relevante y masivo éxito. El grupo fue conformado por: Guillermo Angelelli, Walter Barea, Gabriel Chame Buendía, Hernan Gene, Cristina Marti, Daniel Miranda

si la cosa no funciona “ya busca otra cosa y no te quedes en ese lugar”. Este era un trabajo muy interesante para mí, como para ver en qué momento estaba uno y cuáles eran los recursos que tenía para generar esa relación o ese diálogo con el espectador.

Pero yo también quería un tipo de entrenamiento que me sirviera para expandir esos límites que tenía, hasta cuando llegamos a los ensayos del segundo espectáculo del Clú del Clown en la escuela de payasos que dirigió Hernán Gene¹³. Ahí hubo alguien que me dijo que venían unos daneses a Buenos Aires y que tenían un método de trabajo para el actor. Nunca había escuchado hablar de Eugenio Barba ni del Odin Teatret¹⁴. Aunque había estudiado en el conservatorio algo muy por arriba de Jerzy Grotowski¹⁵, y dije –bueno, voy a ver de qué se trata. Daban un seminario en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD). César Brie¹⁶ era quien en ese momento estaba trabajando con este grupo que se

¹³ Actor, director teatral y docente miembro fundador del grupo. En 1985 dirigió la obra "Arturo", que dio pie a una prolífica carrera. A partir de 1991 comienza a alejarse del teatro, exclusivamente del humor buscando nuevas formas de expresión, participando en diversas actividades junto al Odin Teatret, de Dinamarca. Vive en Madrid desde 1997. Actualmente es profesor de las asignaturas Teatro, Historia del Teatro Contemporáneo, y Dramaturgia en el Curso Anual de Técnicas Circenses de la Escuela de Circo Carampa, del que además es su Director Artístico. También dirige su propia escuela de teatro junto a Gabriel Chamé Buendía. Hasta la fecha ha montado cerca de 50 espectáculos de teatro y de circo, siendo sus montajes más destacados: "La vuelta al mundo en 80 días" (1990); "Sobre Horacios y Curiacios" (2004; Premio Max al mejor espectáculo); "Piedras en los bolsillos" (2009); "Los cazadores de The"

¹⁴ Odin Teatret es una agrupación teatral actualmente ubicada en Holstebro, Dinamarca, fundada por el director de teatro italiano Eugenio Barba en 1964. En un principio en Oslo, Noruega, en 1964 y trasladándose a Holstebro, Dinamarca, en 1966 convirtiéndose en Nordisk Teaterlaboratorium. En la actualidad sus miembros provienen de una decena de países de 3 continentes diferentes. Las actividades del Laboratorio incluyen: producciones del Odin presentadas tanto en su sede como en giras; 'trueques' con diferentes ambientes de Holstebro y otras ciudades; organización de encuentros de grupos de teatro; hospitalidad de grupos de teatro y danza; el Festival anual Odin Week; publicación de revistas y libros; producción de films y videos didácticos; investigación sobre antropología teatral durante las sesiones de la ISTA (International School of Theatre Anthropology); la Universidad del Teatro Eurasiano; producciones de espectáculos con el ensemble intercultural Theatrum Mundi; el CTLS, Centro de estudios del teatro laboratorio - en colaboración con de la Universidad de Aarhus - el cual organiza The Midsummer Dream School; la Festuge (Semana de fiesta) en Holstebro; el festival trienal Transit dedicado a mujeres que trabajan en teatro; OTA, los archivos vivientes de la memoria del Odin Teatret; WIN, práctica para navegantes interculturales; artistas en residencia; espectáculos para niños, muestras, conciertos, mesas redondas, iniciativas culturales y trabajos comunitarios en Holstebro y alrededores. Los 50 años del Odin Teatret como laboratorio han favorecido el crecimiento de un ambiente profesional y de estudio caracterizado por la actividad interdisciplinaria y por la colaboración internacional. Un campo de investigación es la ISTA (International School of Theatre Anthropology) la cual desde 1979 se ha transformado en una aldea teatral en donde actores y bailarines de culturas diferentes se encuentran con estudiosos para comparar e indagar los fundamentos técnicos de su presencia escénica. Otro campo de acción es el Theatrum Mundi Ensemble el cual desde 1981 presenta espectáculos con un núcleo de artistas provenientes de diferentes estilos y tradiciones.

llamaba Farfa, que dirigía **Iben Nagel Rasmussen**¹⁷, y estaba formado por ella y por otros actores del Odin.

Lo que me que me pasó ahí fue encontrarme con algo totalmente distinto a la cosa académica, a la que yo venía acostumbrado. Fue ante todo encontrarme con alguien que conocía un oficio y me pasaba métodos y secretos de éste. Encontrarme con alguien que conocía la cosa desde adentro. No era teórico, era una actriz que seguía trabajando como actriz, que trabajaba también como directora, que sabía claramente cuáles eran los problemas con los que podía encontrarse un actor. Para mí fue riquísimo eso, pese a que en un principio yo mal entendí lo que era el trabajo de entrenamiento porque venía de estudiar danza. Lo primero que trabajé con ella fue una calidad de energía (después le contaré un poco de que se trata esto de las calidades de energía) que se llamaba el Samurái, basada en la imagen de un guerrero japonés; había que buscar giros, por ejemplo, y mi búsqueda se orientaba a que sea más dancísticos que otra cosa, buscando de alguna manera el

¹⁵ Fundador del Laboratorio Teatral en Wroclav, en Polonia, un teatro experimental en el cual se centra toda la atención en el actor, por encima de otros elementos teatrales como el vestuario, la música, el maquillaje, que son eliminados de la puesta en escena. Para él, el teatro propiamente dicho no es un lugar al que se va para un entrenamiento en el arte dramático Según Grotowski, cuando el teatro era aún parte de la religión, liberaba la energía espiritual de la tribu incorporando el mito, para profanarlo y trascenderlo a continuación.

¹⁶ Actor, director, dramaturgo, y escritor; César Brie nació en Argentina en 1954. Estudió teatro en la Comuna Baires y meses después que ésta fuera reprimida por grupos paramilitares, se autoexilió en Italia y fundó en 1975 el Teatro Tupac Amaru. Hizo una importante carrera teatral en Europa, junto al Odin Theatre de Dinamarca.

¹⁷ Iben Nagel Rasmussen es actriz, directora, profesora y escritora. Nació en 1945 en Copenhague, Dinamarca. Ella fue la primera actriz en unirse a Odin Teatret después de su llegada a Holstebro en 1966. En 1983 fundó, en paralelo con su trabajo en el Odin Teatret, el grupo Farfa con actores de distintos países. Farfa creó un programa de entrenamiento personal y varias actuaciones. Desde 1989 ha llevado el puente de los Vientos (Vinden Bro), un proyecto anual recurrente con actores de América Latina y Europa que participan de la experiencia artística y crear presentaciones. Desde 1999 los Nuevos Vientos (Nye Vinde) un grupo de actores más jóvenes ha existido y está trabajando con los mismos criterios. En 1986 Iben Nagel Rasmussen recibió un premio como "Mejor Actriz" en BITEF en Belgrado, Yugoslavia, y en 1991 "Habets Pris" (el "Premio de la Esperanza") en Dinamarca. Sus experiencias profesionales se presentan en El Camino del Actor editado por Erik Exe Christoffersen y en el video documental El Cuerpo Transparente editado por Claudio Coloberti. Ha publicado dos libros: Brev til en veninde y Den Hest blinde, así como diversos artículos en revistas tales como Teatro e Storia y The Open Page (trad italiano Il cavallo cieco, Bulzoni 2006). Ella es la autora, directora y actriz del libro la actuación de Ester y es única actriz de la película vestida de blanco, dirigida por Torear Setal.

virtuosismo y la dificultad; pero que también quizás necesitaba desde mi juventud para poder lograr una concentración.

- ¿Para canalizar?

Si..., pienso más que para canalizar, para estar concentrado. Cuando algo demanda mucho de uno, entonces a uno no le queda otra que estar ahí. Después Iven, por los años '90 formó un grupo que se llama "El Puente de los vientos", y hasta ahora seguimos trabajando juntos. Ahora en diciembre me encuentro con el grupo, ya son veinte tantos años. Iven se preguntó cuáles serían las premisas para desarrollar en un trabajo de entrenamiento para el actor y pensó que lo más importante para ello estaba en la fluidez, concentrarse en el trabajo de la fluidez, de la energía en el cuerpo y la fluidez del cuerpo en el espacio.

Para esto buscaba diferentes ejercicios, diferentes maneras de cómo dejar salir al cuerpo del equilibrio: hacia adelante, hacia los lados, hacia atrás; y diferentes resoluciones también para cada uno de estos ejercicios. Posteriormente en el encadenado de estos ejercicios, surgía un trabajo de fluidez con esta calidad particular, que tenía que ver con ese fuera de equilibrio. Una vez que logró esto, se empezó a plantear la posibilidad de proponerle al actor un trabajo sobre diferentes calidades de energía. Hasta aquí era trabajar sobre un lenguaje particular que hablaba de ese modo: a través del "fuera de equilibrio". ¿Qué otras calidades le podía proponer a un actor para poder tener un repertorio al cual pudiera echar mano a la hora de componer un personaje o de enfrentarse con una situación determinada? Por supuesto lo más interesante era cuando se encontraba con un tipo de calidad que no tenía que ver con el cotidiano, donde ahí hay mucho para aprender. Desde allí empezó a trabajar con esta calidad que se llamaba el Samurái. Fue esa primera calidad de energía con la que me encontré. Luego ya con la conformación del grupo, lo que hizo fue proponer al entrenamiento personal que cada uno traía: el trabajo de direcciones en el espacio; oposiciones, trabajo de velocidad, ritmo. Todos estos, parámetros que regulan y rigen a la

acción. Otros de los ejercicios que se transformó en la base de nuestro entrenamiento es la “danza del viento”, que es un paso que había aprendido una actriz danesa en un grupo en Polonia, que es una energía opuesta a la del samurái: la danza es columna flexible, amortiguación, aire. Eso es más o menos todo sobre lo que estamos trabajando...

-¿Siguen trabajando sobre las calidades de energía cada vez que se encuentran?

Al principio el trabajo fue como muy dirigido al entrenamiento, durante muchos años y trabajando en grupo; pese a eso siempre terminábamos el trabajo de entrenamiento con algún pequeño montaje, con alguna cosa que le mostrábamos a la gente del Odín, si habíamos estado hospedados allí. Esta posibilidad de poder establecer una comunicación que iba mas allá de la cosa artística es para mi lo interesante: a lo largo del tiempo se fue haciendo más importante esta idea de Teatro no como un fin “*en sí*”, no como una cosa que terminaba con el final de la función, sino como generador de encuentro, como la posibilidad de lo que podía suceder después de eso. El teatro era nada más que una propuesta para habilitar un encuentro. Toda esta cosa del encuentro humano, del encuentro entre personas, donde el teatro es un mero medio para llegar a esto. Creo yo que es uno de los más grandes aprendizajes. Es entender que la calidad artística en realidad no tiene otra finalidad que eso: creo que cuanto más calidad tiene el arte más habilita a ese encuentro, y a ese entendimiento con el otro. Me resulta sospechoso cuando el arte es elitista y cerrado. Claro que tampoco hablo de facilitar el lenguaje como se entiende esta cosa de la populización. Es el poder de transmitirle al otro desde el lugar que sea más genuino de uno, con la menor cantidad de filtro.

- ¿Entonces el trabajo sobre las energías es también muy grotowskiano, para desandar caminos, no sólo es un desarrollo técnico, sino que también para el desarrollo humano, es un crecimiento personal?

De alguna manera considero que el trabajo artístico es eso. No creo que el arte tenga necesariamente que ver con disciplinas artísticas; para mí una buena peluquera o una persona que se encarga de la limpieza con responsabilidad, con amor y haciendo de sí lo mejor que puede es un artista. Dentro del Odin yo creo que Iven es la más grotowskiana; ella siente un gran amor por Grotowski, y hay algunas de sus ideas que sin duda tienen que ver con un modo de planteo más desde Grotowski que desde Eugenio Barba. De hecho todos los montajes que tenemos son como bastante pobres, y a ella le gusta que nosotros seamos los encargados de construirnos cada uno nuestro propio vestuario y de hacer nuestra escenografía. Iven habla de algo que para mí es muy interesante, la idea del *“cuerpo transparente”*, que me hace pensar mucho en el *“actor santo”* de Grotowski, poder desaparecer detrás de ese rol y desaparecer en función de las relaciones que uno crea, estar uno puesto *“en función de”*.

- ¿Qué herramientas crees que son fundamentales para el trabajo del actor?

Pienso que hay un instrumento que es el cuerpo, la voz la tomo también como una cosa física, y la materia prima del trabajo al que abocarnos es la acción; entonces desde ahí y a través de ese instrumento que es el cuerpo y la voz poder llegar a un conocimiento muy fino de la acción. En realidad creo que el virtuosismo tiene que ver con cómo conectarse con la acción de la manera más plena, con el mayor compromiso, y cuando digo con el mayor compromiso digo: qué es lo que la acción puede despertar en mí, no sólo como hacedor de la acción sino como receptor. Entender primero desde lo grueso los principios que hacen que una acción sea tal y cómo se manifiesta y cómo se realiza (direcciones, el trabajo de oposiciones a partir de las direcciones, el trabajo de equilibrio, también a partir de las direcciones como una resultante de equilibrios entrepuestos) esto en función al trabajo con el espacio. En relación al trabajo con el tiempo: velocidades y ritmos, y desde allí el trabajo de diferentes intensidades. O sea, todos esos principios que regulan a la acción para que sea tal y como es. La cosa no está puesta en el énfasis que uno le pone al

discurso que está llevando adelante, sino en la modulación que uno puede llevar con ese discurso.

En los últimos tiempos se empezó a tomar conciencia que había un lenguaje que iba más allá de la palabra ¿no?, esta cosa gestual, que la gente está hablando mas allá de lo que dice, muchas veces en contradicción a lo que está diciendo, y esto me parece que es muy rico también. Poder asumir estas cosas, estas debilidades, estas contradicciones de uno como ser humano, que esto pueda ser mostrado no sólo a lo largo del discurso de un autor, en una obra también desde la mirada de un director. El actor también generando una dramaturgia desde la escena; porque creo que sí hay un encuentro de muchos hacedores en el teatro, por eso es tan inevitablemente social. Primero porque si no existe el espectador, el teatro realmente no existe. Pero después detrás de todo eso también hay un autor, hay un actor, hay un director que, se quiera o no, siempre está pidiendo de la participación de muchos. Entonces, decía, lo más importante es el trabajo sobre la acción, el entender que muchas veces es más rico llegar a tocar al espectador más que brindarle información para que entienda desde la cabeza... *“una madre hablando de su hijo muerto desde la sonrisa y esos recuerdos”*, esa contradicción nos mueve a hacernos cargo de lo que no estamos viendo, de lo que no se está dando. Ahí hay una cosa interesante como principio también de la acción: el principio de asimetría. Nosotros trabajamos mucho también en la composición, por lo general, tratando de romper la simetría. De alguna manera el cerebro está acostumbrado a percibir de manera simétrica. Cuando uno propone una figura que sea asimétrica, está de alguna manera invitando al espectador a que complete lo que uno no está dando ya hecho. A veces el proponer desde ese lugar donde hay zonas incompletas, zonas de sombra, es lo que crea esto de tercera dimensión, de corporeidad en el trabajo escénico. Porque si no, al estar informando todo lo que pasa, la cosa se vuelve plana y no hay lugar para que el público participe.

- Yo te quería preguntar si podías dar una explicación general sobre tu trabajo, tu procedimiento a la hora de componer un personaje. Tuve la posibilidad de verte en *Woizeck*¹⁸ en función a esto si me puedes dar un ejemplo desde este proceso y en general en tu carrera como actor como encaras, seguramente tenés diferentes formas o no...

Sí, siempre distinto, tanto en la creación de un personaje como en la creación de un espectáculo siempre parto de lugares diferentes y no es que me lo proponga, a veces hay cosas que funcionan como punto de partida desde donde inspirarme. Por lo general, no pienso mucho en la psicología del personaje, creo que nunca me lo planteo desde ahí llevar adelante, por lo menos no en profundidad. Hay algo que tiene que ver con una melodía, una cosa que tiene que ver con el ritmo que va llevando el personaje en los distintos momentos, pero que también puedo partir de lugares diferentes. Con *Woizeck* fue primero tener claro el texto, la situación y todo esto, pero al principio no tenía una imagen de *Woizeck*, no tenía una imagen mental de una figura tan servil y tan temerosa. *Woizeck* que es un soldado, va con María que es la mujer de la cual él está enamorado y con la que tiene un hijo, van a una feria de atracciones de estas que solían llegar a los pueblos, y *Wehbi*¹⁹ unió



¹⁸ Obra teatral escrita por Georg Büchner. *Quedó inconclusa al morir, pero ha sido «terminada» póstumamente en distintas versiones por varios autores, editores y traductores. Büchner probablemente comenzó a escribir la obra entre junio y septiembre de 1836. Permaneció en un estado fragmentario en el momento de su muerte prematura, en 1837. Woyzek fue publicado por primera vez en 1879 en una nueva versión, muy reelaborada, de Karl Emil Franzos. Tuvo su primera representación el 8 de noviembre de 1913 en el Residenztheater de Múnich. Basada en la historia real de Friedrich Johann Franz Woyzeck y considerada precursora del estilo expresionista alemán, Woyzeck trata los efectos deshumanizadores que tienen un doctor, una mujer y los militares en la vida de un joven soldado. También puede ser vista como la tragedia del hombre de la clase trabajadora o proletario. La obra fue estrenada en la sala Casacuberta del Teatro San Martín, año 2006, bajo la dirección de Emilio García Wehbi, sobre la adaptación del traductor Ricardo Ibarlucía. La puesta de García Wehbi deja en evidencia la extrema degradación del personaje.*

un poco esto a la película Freaks²⁰. Pensaba presentar una feria ya no sólo de atracciones, sino una feria de freaks, de fenómenos, de deformidades; entonces cada uno de los personajes debía tener una característica freak. En un punto me daba cuenta que Woizeck estaba quedando freak de por sí. Una era una vidente que tenía un ataque en escena, el otro era un enano, el otro era un niño viejo y Woizeck era Woizeck. En cierto momento le iban a proponer a un actor la escena del mono de Woizeck. Ahí en una charla que tuve con Emilio Wehbi le dije: *yo creo que Woizeck tiene que ser el mono por que en la pieza justamente el mono es como una metáfora del hombre y Woizeck es justamente también esa metáfora del hombre*; entonces ahí hay algo. A partir de eso, de hacer el mono, fue dejando una mella en la conducta corporal del personaje y se fue definiendo cuando encontré cuál era mi fenómeno. Pero siempre encontré desde lugares distintos, no podría hablar de formas.

- Tengo entendido que estuviste en la India, ¿qué fue lo que trabajabas allí, que podrías contarnos de esa experiencia?

¹⁹ Emilio García Wehbi nace en Buenos Aires en 1964. Es un artista interdisciplinario que trabaja en el cruce de lenguajes escénicos. Desde 1989 –año en que funda El Periférico de Objetos, grupo paradigmático del teatro experimental e independiente argentino- hasta la fecha, se ha destacado en sus actividades como director teatral, régisseur, performer, actor, artista visual y docente. Sus espectáculos, óperas, performances, instalaciones e intervenciones urbanas han sido presentados en los principales escenarios, festivales y ciudades de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Perú, Colombia, Ecuador, Venezuela, México, Estados Unidos, Canadá, Portugal, España, Irlanda, Escocia, Francia, Suiza, Holanda, Bélgica, Austria, Alemania, Polonia, Italia, Suecia, Australia y Japón. Su poética intenta confrontar con las categorías estéticas establecidas, hibridando las disciplinas de tal modo de que el lenguaje creado no se ajuste a ninguna definición. Su búsqueda formal pretende establecer siempre una dialéctica con el espectador, considerándolo parte activa de la obra. Trabaja a partir de estrategias formales que incluyen conceptos como lo obsceno (aquello que está fuera de la escena), la crisis, el accidente, la provocación, la inestabilidad, lo extraordinario (lo que se aparta del orden), la memoria, la muerte y la violencia. Intenta que sus montajes sean un espacio para la convergencia de las distintas miradas.

²⁰ Freaks es una película estadounidense de 1932 dirigida por Tod Browning. En 1931 el director había alcanzado un gran éxito con Drácula. Decidió volver a la Metro-Goldwyn-Mayer, en donde su amigo Harry Earles, un enano alemán, le sugirió la idea de adaptar el cuento de Tod Robbins, Espuelas (Spurs), acerca de la venganza de un enano, artista de circo, hacia la trapezista que intentó quedarse con su dinero casándose con él.

Sí, me fui a India en cierto momento. Diego Estarosta²¹, que había sido alumno mío, había viajado a India y había trabajado con un alumno de Sanjukta Panigrahi²², que era la bailarina de Odissi, que es una danza clásica hindú, y que a su vez integraba el grupo de la ISTA. Ella era la maestra de la India dedicada a la danza Odissi y era además la más grande bailarina de Odissi. Entonces al año siguiente cuando volvió Diego empezamos a trabajar sobre una serie de ejercicios básicos de odissi. Esto me interesó y al año siguiente yo le pedí a Iven que me hiciera el contacto para llegar a Sanjukta para poder tomar clases con ella, y así es como fui a India a trabajar con ella.

Lo que trabajé yo son los ejercicios básicos y técnicos porque tienen mucho trabajo de centro, estiramientos y disociación. Es una danza que es muy disociada. Cuando iba a tomar estas clases me sentía un poco el extranjero que viene y quiere copiar esas cosas tradicionales, cuando en realidad yo estaba allí para aprender la técnica. Lo otro tenía más que ver con la cuestión cultural de la que no podía hacerme cargo.

21 Actor, director y docente teatral. Fundador de la compañía El Muererío Teatro. Nació en Buenos Aires el 2 de Agosto de 1969. Se formó con Daniel Casablanca y Guillermo Angelelli. Realizó, además, diversos seminarios y estudios en nuestro país y en el exterior. En 1993 viajó a la India para realizar un estudio particular sobre los principios teatrales universales en las danzas clásicas hindúes. En los años 2004 y 2005 ha sido becado por la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart, Alemania. Al margen de su trabajo en El Muererío Teatro, compañía con la cual ha estrenado hasta la fecha 13 espectáculos, ha trabajado junto a la Organización Negra y luego con uno de sus fundadores, Manuel Hermelo, con la Banda de Teatro los Mococos y en diversas puestas del Complejo Teatral de Buenos Aires y del circuito independiente como actor y director.

22 Sanjukta Panigrahi fue una bailarina de la India, que era el máximo exponente de la danza clásica de la India Odissi. Sanjukta fue la primera chica Oriya en abrazar esta antigua danza clásica a una edad temprana y asegurar su gran avivamiento. En reconocimiento a su contribución a la danza y las actividades asociadas, fue galardonada con uno de los más altos premios civiles de la India el Padma Shri (1975). Ella es también ganadora del Premio Akademi Natak Sangeet en 1976. Además de presentar actuaciones Odissi en diferentes partes de la India, Sanjukta Panigrahi ha formado parte de la delegación cultural del Gobierno a diferentes países, incluyendo a los EE.UU. y Filipinas (1969), Reino Unido (1983), Israel, Festival Internacional de Delfos en Grecia (1989). También ha actuado en Francia durante once semanas y participó allí en el Festival Internacional de Música de París.

- Me queda dando vuelta en la cabeza algo más relacionado a la construcción dramática si se quiere, me cuesta entrar en esa idea, porque acá hay una fuerte tendencia a trabajar desde el texto.

Me parece que lo que pasa es que hay que ver a que uno llama texto en teatro. Hay un hipertexto que está formado por diferentes textos, hay un texto que tiene que ver con la palabra, pero como decía, hay algo desde lo gestual, desde la acción que también está contando... eso para mí también es un relato. O mejor dicho, más que el relato, el suceso, a mí me interesa mucho pensar eso, el hecho teatral como un suceso y no como un relato; creo que esto es lo más verosímil del teatro: uno mira la realidad y de la realidad siempre tiene un fragmento, es imposible abarcarlo todo y me interesa eso en el teatro también. En relación a lo que me preguntabas creo también importante no considerar que el texto puede ser solo aquella cosa hablada, sino que uno puede llevar un texto a través de acciones. Eso también es lenguaje y también hace a un discurso, y es muy interesante de ver la yuxtaposición de estos discursos, los momentos en los que se encuentran y los momentos en los que se disocian. Es una trama donde hay hilos que a veces desaparecen debajo de otros que se hacen más visibles o a veces convergen los dos.

- ¿Sería una cuestión de montaje?

Sí, pero no solo de montaje, porque en el montaje vos ya tenés los diferentes elementos planteados como puntos de partida. A veces es la elaboración del material previo al montaje. Trabajar y nada más tener una secuencia de acciones, una canción, y después ver que esa canción puedes mantener la melodía pero le puedes poner otro texto y una vez que le pusiste el otro texto empezar a limpiar la melodía y que la melodía quede como un recuerdo en el modo de decir ese texto. Creo que hay una cosa que es fundamental y que tiene que ver con tener claro qué es lo que a

mí me divierte trabajar, qué es lo que a mí me compromete, qué es lo que yo siento que me expresa. Considero que hay algo que tiene que ver principalmente con el placer de hacer. Cuando algo no me da placer, no le encuentro para qué. No hay cómo.

- En el trabajo del clown, ¿qué lugar crees que ocupa la palabra?

Yo creo que hay algo en el trabajo del clown con ese afán de acercase, de hacerse amigo, de comunicarse, y creo que en ese afán echa mano de aquellos recursos que facilitan esa llegada. Creo que hay payasos que no necesitan de la palabra, hay payasos a los que la palabra les dificulta la llegada, y algunos que es absolutamente placentero escucharlos. Entonces depende mucho de cada uno todo eso, no hay una regla general. Justamente lo que tiene de interesante el trabajo del Clown cuando uno está estudiando es eso, es cómo tratar de ver, tratar de capitalizar cuáles son los mecanismos que a uno le facilitan la llegada al público y cuáles los que no. En la construcción del clown es necesario contar con el funcionamiento de dos partes, no soy yo solo el que evalúa. El trabajo del clown esta todo el tiempo construyéndose en esa dialéctica con el público.

Transcripción y edición: David Esteban Beratz

Miércoles 2 de Octubre – 2013