"El camino no es encontrar respuestas, Sino preguntas pertinentes"

Leonardo Montecchia
Fragmentos de una entrevista

Lic. María Belén Errendasoro[1]

Resumen

En el campo de las artes escénicas la singularidad de los discursos sobre el cuerpo y el movimiento tiene diferentes anclajes. Una entrevista realizada al Lic. Leonardo Montecchia acerca de la tarea que desarrolla como investigador, pedagogo y coreógrao en el área de lo corporal, expone un abordaje particular: la relación directa y consciente entre respiración y movimiento. Sin embargo, la entrevista va más allá de este aspecto específico. Con casi treinta años dedicados a preguntarse y experimentar sobre el movimiento, nos encontramos con las reflexiones de un artista sobre su trayectoria y también, su presente.

Abstrac

This interview to Leonardo Montecchia, Argentine dancer/performer/actor based in Montpellier, France, analyses his past and present work as choreographer, researcher and teacher exploring the relationship between breathing and movement.

[1] Ayudante en las cátedras Expresión Corporal I y Rítmica, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA.
berrendasoro@hotmail.com

Introducción

En mayo de este año, la Facultad de Arte y el Instituto del Profesorado de Arte de Tandil organizaron en forma conjunta el taller "Cuerpo, Voz y Movimiento" (Teatro de la Confraternidad, Tandil) al que asistieron bailarines, actores y cantantes y cuyo dictado estuvo a cargo del Lic. Leonardo Montecchia.

Bailarín, actor, coreógrafo, investigador y pedagogo, Montecchia se encuentra radicado desde hace quince años en Francia. Allí creó en 2003, la *Compañía de la Mentira* con la que presentó *Le MenSonge* (2003), *Potosí, la montagne d'argent* (2005), *Intimidité* y *Patético* (2006), *French Kiss* y *L'Autre* (2007), *Tout va bien, Entre-lacés* y *Boca-Boca* (2008) y *Le Nombril* (2010).

En 2005 fundó *Hort Lits*, una red de creación y difusión cuya particularidad estriba en promover actos artísticos, de carácter experimental, en casas particulares. Los Hort Lits se han instalado no sólo en Francia, sino también en Suiza, España y Bélgica y constituyen un referente para la creación por fuera de los circuitos oficiales y de las subvenciones estatales.

Actualmente, se desempeña como coreógrafo y pedagogo en su propia compañía, además de ejercer en el Conservatorio de Danza y en la Ópera Junior de Montpellier. Trabaja también como intérprete y profesor para varias compañías en Francia - *Cía. Inesperada*, *Cía. Didier Theron*, *Cía. Ram y Cía. A contre poil du sens*- y desde 2009 integra la Federación Francesa de Danza como Jurado Federal.

Paralelamente a su desarrollo artístico coordina talleres de danza dirigidos a ancianos, discapacitados motores, adolescentes y estudiantes y realiza un trabajo pedagógico permanente a través del dictado de seminarios en Paris, el sur de Francia y Argentina.

Entrevistamos a Montecchia en el marco del proyecto "Formas de la escucha corporal: los estudios del movimiento y las problemáticas del registro y documentación del hecho vivo". En una charla profunda y distendida, nos habló de su recorrido en la danza y el teatro y de su permanente apuesta a la experimentación corporal y la búsqueda creativa del movimiento.

Formación ecléctica y constante

La experiencia inicial de Leo tiene el sello de una negativa familiar: su padre no le permitió estudiar danza porque *"éso no era para varones"*. Así, el teatro independiente de la ciudad de Mar del Plata fue la alternativa para dar sus primeros pasos como artista de la escena.

Tras una brevísima escala en nuestra Unidad Académica -que por entonces se llamaba Escuela Superior de Teatro-, en la Carrera de Teatro (modalidad no-residente), el artista arribó finalmente a Buenos Aires para formarse en la Escuela de Danza-Teatro de la UBA, que dirigía Adriana Barenstein.

Entonces la danza, su fascinación inicial, comenzó por fin a ser parte de su desarrollo artístico junto con el teatro. Por entonces audicionó en el Teatro Municipal Gral. San Martín de Buenos Aires con el propósito de integrar el ballet estable. Sin embargo, su baja estatura distaba del modelo de cuerpo buscado por la institución y el resultado fue otra negativa.

Lejos de inhabilitarlo, ese límite aparente lo alentó a buscar espacios alternativos donde desarrollar su vocación por el movimiento y capitalizar su talento.

Fue así que tomó contacto con la danza independiente e integró distintas compañías, hasta que en 1998 obtuvo de la Fundación Antorchas y la Embajada Francesa en Buenos Aires una beca para realizar estudios en danza contemporánea en Francia.

Ya en Europa, se graduó como Licenciado en Artes del Espectáculo, Mención Danza, en la Universidad de París 8.

> *"De la carrera universitaria me atraía la posibilidad de teorizar con respecto al cuerpo. Yo tenía muchas intuiciones, muchas cosas que pasaban en mi cuerpo pero que no podía formular a través de un discurso. Creo que elegí hacer la licenciatura para poder brindar un marco teórico, para poner todo éso en palabras y elaborar una línea de pensamiento sobre el cuerpo* –sostiene-. *Fue sumamente positivo tener una formación histórica sobre lo que se ha hecho, conocer las distintas maneras de pensar el cuerpo, qué es lo que se hizo en danza contemporánea principalmente en Europa y en Estados Unidos."*

Ecléctica y constante, su formación bebió de muchas fuentes: mientras cursaba la carrera de grado tomó clases, stages, talleres y trabajó en diferentes compañías en Londres, Zurich y Torino. A partir de 2001, instalado definitivamente en Francia, consolidó su formación profesional en el Centro Coreográfico de Montpellier.

"Tomar, tomar y tomar... Y cuestionarse. Eso continúa hasta hoy. Creo que no se trata de dar respuestas, sino de buscar las preguntas que son pertinentes. Hasta las cosas que afirmamos necesitan ser re-cuestionadas constantemente", expresa con la lógica de quien percibe el mundo a través del movimiento. Autoreflexión y visión crítica sobre el trabajo artístico son su capital más valioso, forjado a partir del encuentro con personas que lo motivaron permanentemente.

> *"Tuve la suerte de encontrar personas que me estimularon para ser un libre pensador. Ese fue el regalo más grande que tuve de los pedagogos que me formaron: no me transmitieron una verdad, sino que me invitaron a crear una mirada crítica de ellos mismos y de lo que ofrecían para que yo construyera mi propia verdad."*

Esta manera de pensar la traslada invariablemente a la creación y expectación escénica.

> *"Lo mismo pasa con cualquier espectáculo u obra de teatro: para que sea bueno, debe plantear una buena pregunta. A mí no me interesa que me den respuestas, porque las respuestas te aleccionan, te dicen: 'tenés que hacer esto o aquello'. Pero si lo que despierta en vos es un buen cuestionamiento me parece mucho más interesante. Eso te da una apertura hacia otros caminos. Considero que es uno el que debe crear su propia línea de pensamiento"*- concluye.

Entrenamiento respiratorio

Años de formación teórica, despliegue escénico y la permanente necesidad de integrar danza y teatro, lo llevaron a indagar sobre la expresividad del cuerpo buscando contactarse con el teatro kabuki y la danza butoh.

Su foco de interés ha sido analizar el cuerpo de la emoción a través de la experiencia y, en este proceso, fue abriéndose paso la noción de fisicalidad de la emoción o gesto de la emoción. La investigación fue tornándose más introspectiva y orgánicamente se ancló en la escucha corporal del trabajo respiratorio. Así, la respiración devino puerta de entrada y motor del movimiento.

> *"El entrenamiento respiratorio es un trabajo físico y una capacidad que se desarrolla. Uno se puede entrenar para tener más conciencia de su respiración, del caudal respiratorio, del control respiratorio y de lo que la respiración puede generar como movimiento interno. Por eso también es un trabajo físico."*

Los resultados de esos años de investigación constituyen los pilares de su propuesta de entrenamiento aplicable a actores,

bailarines y también a cantantes. Se trata de lograr la conciencia respiratoria y, desde allí, arribar al movimiento, al sonido y la palabra.

El trabajo que propone se asienta inicialmente en la conciencia corporal de la estructura ósea, específicamente en la movilidad de la columna, la identificación de sus zonas y la percepción de los apoyos.

> *"Empiezo el trabajo en relación directa con la columna vertebral y enfatizo el registro de los isquiones como base del esfínter para construir la columna vertebral y la sensación de la respiración"* –explica.

Una labor sistemática y continua, nutrida por diferentes técnicas, apela a desarrollar la conciencia corporal en quien practica este tipo de entrenamiento.

> *"Merece mucho tiempo trabajar la respiración sobre la zona de la cadera, sobre la abertura de los órganos sexuales, del esfínter, para poder "bajar" realmente la respiración allí. Todas esas experiencias son técnicas de yoga tibetano en las que pasás horas trabajando la respiración, bajándola… Empezás a abrir, a crear movilidad en todo ese espacio"*- afirma desde su experiencia vivencial. *"Yo, a partir de este trabajo, empecé a sentir incluso la movilidad del sacro".*

El entrenamiento promueve una experiencia corporal que va complementándose e integrando sucesivas etapas. Desde la respiración: *"el sentirse respirar y habitar esa respiración"*, hasta generar movimiento. Con todo este soporte, la experiencia se amplía hacia los espacios de resonancia y de allí, hacia el sonido, la voz y la palabra.

> *"Es una cuestión espacial y de trabajo con el aire, de reconocimiento del espacio interno… La construcción del esqueleto te lleva hacia la respiración y a la relación entre la respiración y la estructura. Porque respirás, podés tener espacios de resonancias. Porque tenés espacios de resonancia, podés emitir voz. Porque la voz existe, podés llegar a la noción de palabra"*-enumera-. *"Por ejemplo, cuando trabajamos con los espacios de resonancia variando las zonas en las que colocamos la respiración, movilizamos espacios internos para organizar el movimiento y esta experiencia, indudablemente, da otra conciencia del movimiento."*

La escucha corporal, entonces, puede ser profundizada al trabajar la colocación de la respiración y promover la emisión del sonido y la palabra como una manifestación expandida del movimiento, como una sonoridad en el espacio y una construcción coreográfica.

> *"Estamos muy acostumbrados a hablar, a trabajar con la palabra. Sin embargo, las palabras no son solamente portadoras de sentido; también pueden ser portadoras de espacio, de juego musical, de música. Entonces, probemos tomar la palabra como módulo musical, como base sonora del movimiento, dejando de lado, al menos por el momento, la palabra como mera construcción de sentido."*

En ese rumbo, la propuesta consiste en indagar creativamente la palabra independientemente del sentido que porta.

> *"Me interesa generar una distancia entre el sentido y el volumen de la palabra. Volumen en el sentido de la voluptuosidad del sonido. Y a partir de allí, podemos preguntarnos sobre la intensidad. ¿Cómo una palabra puede llenar tu espacio corporal? ¿Cómo el hablar te llena la boca? ¿Cómo modifica tu columna vertebral? Estas cuestiones te dan una distancia entre el sentido y todas las otras gamas de posibilidades que la palabra tiene".*

Y recalca: *"La ventaja es que después de haber atravesado este tipo de trabajo, el sentido o el no sentido de las palabras puede ser un elemento más del que el actor, o el intérprete, puede apropiarse y jugar."*

La propuesta de entrenamiento es aplicada en bailarines, actores y cantantes, haciendo los ajustes pertinentes de acuerdo a cada perfil artístico. En el caso de los actores, dado que trabajan con el cuerpo y la emoción, la respiración promueve estados muy interesantes que confluyen en movimiento y escena casi a un mismo tiempo. Entonces, la dedicación está dada en trabajar en la percepción de la columna vertebral para que se instale la de columna de aire. Además, en la etapa en la que se trabaja la palabra, la tarea es lograr despojarla del sentido.

El trabajo con los bailarines destina mayor tiempo a la respiración y a las sensaciones de los diafragmas -paladar, diafragma, piso pélvico, pies- porque, si bien tienen desarrollada la capacidad de movimiento, no necesariamente ésta se apoya en la respiración.

Los cantantes, en cambio, tienen por su formación conciencia respiratoria, pero la dificultad radica en los apoyos y el movimiento

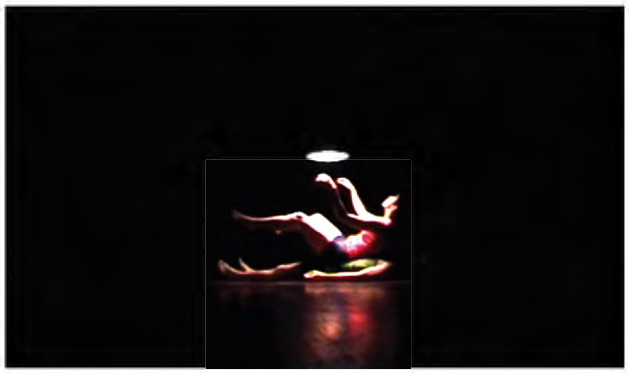
> *"En general, los cantantes tienen muchos problemas de relación entre la voz y el resto del cuerpo y se necesita trabajar mucho 'apoyos y movimiento'. Por ejemplo, los cantantes de ópera son músicos profesionales. Les hacés cantar siguiendo un tiempo y todo bien. Sin embargo, ese tiempo se lo hacés llevar a los pies, los hacés caminar sobre el ritmo y a algunos no les resulta tan sencillo".*

Entonces, el trabajo se particulariza teniendo en cuenta la singularidad de los artistas. *"Se trata, simplemente, de trabajar sobre lo posible para después exigir un poco más y que el campo de lo posible se vuelva un poquito más amplio."*

Musicalidad y escena

El entrenamiento se vuelca hacia lo escénico cuando en el proceso de indagación y experimentación, va apareciendo un material que es pura musicalidad y movimiento. Ya sea palabra, sonido, respiración… todo es manifestación expandida del movimiento y, en este sentido, puede ser re-trabajado en función de la escena.

"En el trabajo creativo es primordial preguntarse ¿qué pasa si juego con…? Porque en definitiva de lo que se trata es de cambiar la mirada sobre el objeto, la percepción del objeto."



Obra duO_2 *- Haga clik sobre la imágen para ver video*

Para avanzar en este punto, invita a que el artista permanentemente re-posicione su mirada ante una obra.

> *"Obligarse a mirar una obra de teatro como un concierto, un cuadro como si fuera una obra de teatro, una película como si fuera una danza o una coreografía, etc."* –enfatiza. *"Es que, en definitiva, estamos hablando de lo mismo. Todo puede aplicarse de una manera o de otra a distintas manifestaciones."*

Promover una musicalidad particular, afinarla, controlarla; jugar con la noción de ritmo, de intensidad. *"La musicalidad no es una cuestión de armonía o de naturalidad en el sentido que 'todo es natural'. Ésas son convenciones, códigos"*- sentencia.

Montecchia propone trabajar sobre la ruptura.

> *"Es necesario re-cuestionar cuáles son las nociones de armonía, de musicalidad. La ruptura pone en cuestión esas convenciones, por eso es un recurso de construcción escénica interesantísimo."*

Desde la perspectiva que él sostiene, la acción de respirar puede comprenderse como la apropiación del espacio (al inspirar) y la entrega de espacio (al exhalar). De este modo, la liberación de espacio se asienta en un patrón rítmico que construye una musicalidad particular.

> *"Cuando respiramos se establece un ritmo. Ese ritmo existe, sí. Pero justamente sobre lo que trabajamos es cómo hacer para que sea un útil de creación artística. La ruptura, es un útil superfuerte. Por ejemplo, cuando vos parás de respirar das importancia al hecho de que estabas respirando; cuando entrás en una apnea total le das importancia a la expiración. Ese tipo de contrastes musicalmente son importantes."*

En la obra duO_2 (2002), bailaba durante cuarenta minutos junto a Dery Fazio haciendo audible y visible la respiración. Sin embargo, hacia el final, ésto se interrumpía y quedaba sólo el movimiento.

> *"Cortábamos la respiración y bailábamos en una apnea total hasta que no podíamos más. Cuando volvíamos a respirar, ése era el final"*. Y evoca una imagen conmovedora: *"Durante el espectáculo, la gente respiraba con nosotros. Hacia el final, contenían la respiración y exhalaban cuando terminábamos la obra."*

En *"Le Nombril"* (2010), unipersonal en el que entrelaza texto, trabajo vocal y danza, la ruptura se concreta a través de dos formas de contraste. Por un lado, la alternancia entre palabras en español/palabras en francés.

> *"Hablar por momentos en otro idioma desfocaliza la atención del espectador, porque no entiende qué es lo que digo. Es una manera de decirle: si las palabras no fueran importantes, ¿qué pasa?, ¿qué es lo que queda del otro?"*

La otra forma de contraste surge de la alternancia entre palabra/ movimiento. A veces, la palabra está en primer plano y otras, el foco es el cuerpo. Sin embargo, al reflexionar sobre esta cuestión afirma:

> *"No sé si hago una cosa o hago la otra. No siento que haya veces en las que actúe más o en las que baile más. Es un solo discurso que se balancea, que se pasea en mi cuerpo y se extiende a mi voz como extensión del movimiento. La palabra como extensión de vocabulario y del sentido, como puede ser un gesto."* Y refuerza: *"Siempre hay una línea interna que va desde el inicio y llega hasta el final de la obra, lo que ocurre es que de repente, lo que estoy diciendo es como una sensación que pasa al cuerpo pero no deja ser el mismo discurso. Es más, a veces hasta las palabras son innecesarias."*

Formas de registro: partitura coreográfica y respiratoria

En 2008, la Fundación Royaumont -primera fundación cultural privada francesa dedicada al desarrollo artístico principalmente de la música y la danza- convocó a una prueba de selección de proyectos de investigación llevados adelante por coreógrafos. Montecchia se presentó como aspirante proponiendo investigar el concepto de escritura coreográfica y resultó seleccionado.

En dicha fundación inicia la formación "Transforme" dirigida por Myriam Gourfink, en la que los doce coreógrafos-investigadores debían participar de sesiones intensivas, muchas de ellas agotadoras, con especialistas de distintos campos del movimiento.

Este emprendimiento se desarrolló entre 2008 y 2009, en la abadía de Royaumont. Varias etapas de quince días intensivos, en las que los coreógrafos probaban, discutían y reflexionaban sobre sus proyectos, teniendo a su disposición un grupo de bailarines con quienes llevar adelante la experimentación.

> *"Yo pretendía investigar cómo un bailarín baila sin memorizar una coreografía. Es decir: ¿qué pasa cuando el movimiento no es la memorización del gesto? Me aboqué a elaborar partituras a partir de códigos sonoros para que los bailarines descubrieran el código, escucharan la partitura y la reprodujeran en el momento. Inicialmente la partitura se apoyaba en cuestiones más musicales como la de densidad, el ritmo, espacios en el cuerpo, de recorridos en el cuerpo."*

Como un modo de clarificar su relato, cuenta:

> *"Habíamos establecido diagonales en el cuerpo y, a la vez, tensiones. Teníamos mezzo, forte y diferentes calidades… Por ejemplo, yo les decía '1, 3, mezzo' o 'de la línea 1 a la diagonal 2, con movimiento forte'. Más tarde, incorporamos también la noción de espacio e incluso logramos ir un poco más lejos al experimentar lo que sucedía cuando los bailarines tenían sus ojos vendados y sentían ecos sonoros."*

Y concluye: *"Se lograban movimientos coreográficos muy interesantes: una misma partitura interpretada por varios bailarines a un tiempo. Muchas veces bailaban al unísono sin saberlo."*

La investigación sobre escritura coreográfica resultó una forma de registro que funciona de guía para que el intérprete, durante su trabajo escénico, pueda liberarse.

> *"A veces es registro mental de un recorrido espacial, de un recorrido de movimiento. No existe 'una' escritura coreográfica: depende de la obra y de lo que tengas que poner en obra también. Por eso, no necesariamente es escrita."*

En esas jornadas de trabajo intensivo trabó lazos con las coreógrafas Christina Towle y Laurence Pagés, abocadas a estudiar la escritura de la respiración en la danza. Luego de la experiencia en Royaumont iniciaron una búsqueda conjunta, ellas dirigiendo el proyecto y Leonardo, junto a otros dos bailarines, probando corporalmente.

En sus comienzos la pregunta era cómo escribir una partición respiratoria y, en este sentido, llegaron a establecer símbolos y registrar la respiración por segundos y hasta por medio segundo.

> *"En la escritura o partitura, existen muchos parámetros que entran en juego y que dan fineza a la escritura. Fundamentalmente, está la subjetividad de la persona que escribe y de la que lee; y encima, sobre respiración."*

La investigación ha evolucionado. A través de videos, Christina y Laurence recuperan por medio de la escritura la respiración de ciertas obras y los bailarines la llevan al cuerpo y al movimiento.

> *"Trabajamos en recuperar la participación respiratoria de una obra de repertorio y realizarla con un movimiento que es propio, para ver qué es lo que queda."* Y advierte: *"Bailarla es muy difícil porque estás constantemente contando. Por ejemplo, una obra de Kazuo Ohno empieza en una apnea alta".* Dibuja en el aire para reforzar el concepto de partición mientras señala: *"1, 2, 3, 4, 5 y respira, respira, respira en 6 tiempos. Relaja los hombros en 2 tiempos. Expira. 1, 2, 3, 4. Inspira. Nueve tiempos de respiración sostenida. 6 tiempos de respiración alta con esternón hacia adelante. 1, 2. 1, 2. 1, 2. Y eso durante mucho tiempo. La obra dura 50 minutos."*

Caminos y presente

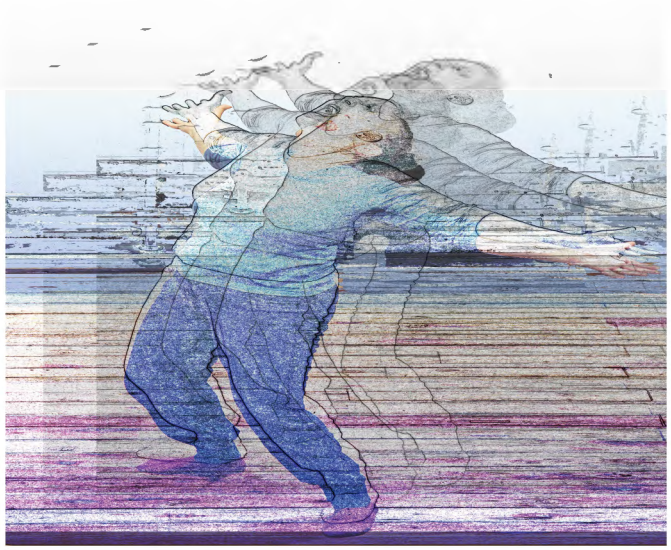
Eterno buscador de espacios y alternativas donde poder desarrollarse, Montecchia ha sido –y es- un artista incansable. *"El hecho de que no me hayan dejado formar parte del ballet del San Martín resultó, finalmente, algo positivo; el hecho de que mi papá no haya querido que yo hiciese danza, hoy es una riqueza. Fue positivo porque me llevó por otros caminos. Si hubiese comenzado una formación más clásica, hoy no estaría donde estoy."*

> Conciente de la experiencia acumulada en todos estos años, expresa: *"El sentido del camino cambia con la madurez."* Respira y continúa: *"Cuando sos joven lo querés todo. Pero con el tiempo, la mirada del aprendizaje pasa del reconocimiento exterior a una introspección. Te empezás a conectar más con vos: quién soy, dónde estoy, cuál es la danza que me corresponde, qué tengo ganas de hacer hoy.*

§ vimeo.com/21389007

Obra Le Nombril - Haga clik sobre la imágen para ver video

Con una tranquilidad nacida de la aceptación que el cuerpo cambia con los años, sostiene:

> *"Madurar está muy bueno. ¿Envejecer? ¡Qué tranquilidad! Te parás de otra manera. Te asentás sobre la tierra de otra manera. Acá estoy yo. Éste soy yo. Éste es mi cuerpo que envejece, que no tiene más veinte años, que hace lo que hoy puede y que lo hace incluso mejor que antes."* Y concluye: *"A mí me gusta mucho envejecer. Bueno, no todos los días"*, dice mientras ríe.
>
> *"La madurez y la experiencia me han dado una formulación a lo que antes eran sólo intuiciones. Se trata de cuestiones muy viejas, inquietudes e incertidumbres que han estado dando vueltas pero que no podía formular entonces porque eran muy adolescentes. Porque en realidad, todo pasa por tu percepción del mundo y no por el mundo en sí. Entonces, ahora puedo formular esos misterios para los que no encontré respuesta y sé, simplemente, que la respuesta no se encuentra y que hoy tampoco me importa encontrarla."*

Como un círculo que se cierra, la entrevista concluye con la misma reflexión con la que la originó.*"Para mí, no se trata de encontrar respuestas sino buenas preguntas y con ésto, el camino está prácticamente hecho."*